

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 40, Spring 2015**

Founded in 1993

Збірник наукових праць пам'яті  
доктора філологічних наук, професора,  
академіка Академії вищої школи України  
**Романа ГРОМ'ЯКА**  
**(1937-2014)**

**Ternopil'**  
**2015**

# STUDIA METHODOLOGICA

SM, No. 40, 2015  
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 Comparative  
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.

Збірник *Studia methodologica* включено до міжнародної наукометричної бази *Index Copernicus* (<http://journals.indexcopernicus.com/Studia+methodologica,p1545,3.html>)

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](mailto:studiamethodologica@gmail.com)  
[www.studiamethodologica.com.ua](http://www.studiamethodologica.com.ua)



**Проф. РОМАН ГРОМ'ЯК**  
(21.03.1937 – 3.05.2014)

## TABLE OF CONTENTS

<b>Ігор Козлик</b> РОМАН ГРОМ'ЯК: МЕТОДОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧЕНОГО .....	9
<b>Луїза Оляндер</b> ДІАЛЕКТИКА ТРАДИЦІЙНОГО І НОВАТОРСЬКОГО В ТЕОРЕТИЧНИХ РОЗДУМАХ РОМАНА ГРОМ'ЯКА .....	28
<b>Анатолий Нямцу</b> ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ (ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ).....	34
<b>Микола Ткачук</b> ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛІРИКИ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА.....	53
<b>Марія Моклиця</b> ЖАНРОТВІРНІ ІНТЕНЦІЇ БІОГРАФІЇ .....	71
<b>Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик</b> РОЗВИТОК ЖАНРУ ЛІТЕРАТУРНОГО НОКТЮРНУ В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ .....	77
<b>Флорій Бацевич</b> «АПОФАТИЧНІ» ПРИЙОМИ АБСУРДИЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ДАНИЇЛА ХАРМСА).....	90
<b>Marta Zambrzycka</b> CIAŁO W UKRAIŃSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ. PORÓWNANIE Z POLSKĄ SZTUKĄ KRYTYCZNĄ LAT 90-TYCH .....	97
<b>Оксана Лабащук</b> ГЛОБАЛІЗАЦІЯ VS РЕГІОНАЛІЗМ У СУЧАСНОМУ ФОЛЬКЛОРІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ.....	107
<b>Мар'яна Гірняк</b> ЧИТАННЯ ЯК ШЛЯХ ДО СЕБЕ .....	115
<b>Александр ГЛОТОВ</b> СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ И КЛАССИКА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	124
<b>Ольга Новик</b> ЕТНООБРАЗИ У КНИЗІ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА«ГРОЗИ НАД ТУРОВЦЕМ: РОДИННІ ХРОНІКИ».....	130
<b>Юлія Осадча</b> НЕБОЖИТЕЛІ ЯПОНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ: ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ПОЕТИЧНОГО КАНОНУ В ЯПОНІЇ КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ.....	136

<b>Оксана Просяник</b> РЕКОНСТРУКЦІЯ «СКРИТОГО ДИАЛОГА» Н. КЛЮЕВА И С. ЕСЕНИНА: АНТИНОМИЯ ЖИЗНЬ-СМЕРТЬ .....	148
<b>Олександр Ребрій, Дар'я Гайдар</b> СТРАТЕГІЇ ВІДТВОРЕННЯ ІНВЕКТИВИ В АНГЛО-УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ) .....	157
<b>Реутова Марія</b> ПОЕТИКА БАРОКО В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ ЮРІЯ КОСАЧ «РУБІКОН ХМЕЛЬНИЦЬКОГО» .....	163
<b>Jerzy Świątek</b> PSYCHOLOGICAL AND SOCIAL MODELS IN PERSUASIVE LANGUAGE.....	168
<b>Katarzyna Jakubowska-Krawczyk</b> TANGO ŚMIERCI JURIIJA VYNNYCZUKA JAKO DIALOG Z POLSKĄ LITERATURĄ WSPOMNIENIOWĄ (NA MARGINIESIE BADAŃ LITERATURY KRESOWEJ) .....	177
<b>Тетяна Спільник</b> ВИСХІДНИЙ І СПАДНИЙ РІЗНОВИДИ ГРАДАЦІЙНОГО ВІДНОШЕННЯ В СЕМАНТИЧНІЙ СТРУКТУРІ СКЛАДНИХ СИНТАКСИЧНИХ КОНСТРУКЦІЙ .....	183
<b>Ірина Констанкевич</b> АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС МОДЕРНІЗМУ .....	189
<b>Леся Кравченко</b> ФІЛОСОФСЬКА АМБІВАЛЕНЦІЯ ДЕВ'ЯТОЇ «ДУЇНСЬКОЇ ЕЛЕГІЇ» Р.М.РІЛЬКЕ .....	195
<b>Martyna Król</b> ODMIANY JĘZYKA POLSKIEGO – PRÓBA TYPOLOGIZACJI .....	202
<b>Katarzyna Cupała</b> REALIZM MAGICZNY W TWÓRCZOŚCI DANIELI HODROVEJ .....	217
<b>Тетяна Скуратко</b> СУБ'ЄКТНА ОРГАНІЗАЦІЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ЛІРО-ЕПОСІ ІВАНА ДРАЧА.....	223
<b>Тамара ТКАЧУК</b> ТВОРЧІ ВЗАЄМИНИ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА ІЗ СТАНІСЛАВОМ ПШИБИШЕВСЬКИМ .....	228
<b>Світлана Гузенко</b> КОНЦЕПТ „ПАТРІОТИЗМ” У СУЧАСНОМУ ПУБЛІЦИСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ .....	235
<b>Леся Назаревич</b> ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ: ПРИЙОМИ ТА МЕТОДИ ЕЙДЕТИКИ.....	240

<b>Agata Skurzevska</b> SYSTEM DEKLINACYJNY RZECZOWNIKÓW W GRAMATYKACH JĘZYKA UKRAIŃSKIEGO OMELANA PARTYCKIEGO (NA TLE INNYCH XIX-WIECZNYCH GALICYJSKICH GRAMATYK JĘZYKA UKRAIŃSKIEGO).....	245
<b>Вікторія Тарасенко</b> ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РОМАНУ М. ХВИЛЬОВОГО «ВАЛЬДШНЕПИ» ЗАСОБАМИ КІНО .....	252
<b>Оксана Гарачковська</b> ТАРАС ШЕВЧЕНКО І МИКОЛА ВОРОНИЙ: ДІАЛОГІЗМ САТИРИЧНОЇ ПОЕЗІЇ .....	257
<b>Ольга Андріїв</b> КОНТФАКТИЧНА ФУНКЦІЯ ДАВНОМИНУЛОГО ЧАСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ.....	263
<b>Галина Драненко</b> ЖАНРОВА КАТЕГОРІЯ ЯК ПРОТОТИПНА СУКУПНІСТЬ: ФУНКЦІОНУВАННЯ ПЕРИФЕРІЙНИХ ІНСТАНЦІЙ ПРОТОТИПІЇ “ЛІТЕРАТУРА ПРО ГОЛОДОМОР” .....	268
<b>Марина Антонова</b> ПЕРЕЛІЧЕННЯ ЯК ЗАСІБ СТРУКТУРУВАННЯ ТА ПРЕДСТАВЛЕННЯ ЗНАНЬ .....	279
<b>Вікторія Баденкова</b> ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЛОВОВІРНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ЗАПЕРЕЧЕННЯ В ЗБІРЦІ Д. КРЕМЕНЯ „ЗАМУРОВАНА МУЗИКА” .....	284
<b>Леся Гливінська</b> ПОЕТИКА В УМОВАХ “КОГНІТИВНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ” .....	292
<b>Галина Варнацька</b> МОДЕРНІСТСЬКІ ПОШУКИ ВІРДЖИНІЇ ВУЛФ У ЖАНРІ БІОГРАФІЇ .....	302
<b>Андрій Гурдуз</b> МІФОПОЕТИКА РОМАНУ ДАРИ КОРНІЙ „ЩОДЕННИК МАВКИ” .....	307
<b>Ірина Корнієнко</b> ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АНТРОПОНІМІВ .....	313
<b>Наталія Куравська</b> ФУНКЦІОНУВАННЯ ФОРМ МОДАЛЬНОСТІ ВОЛЕВІЯВЛЕННЯ: ПРАГМАЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕКСТІВ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА).....	317
<b>Оксана Гольник</b> ПРИЙОМ РЕПЛІКАЦІЇ ЯК СПОСІБ АВТОРСЬКОЇ НАРАЦІЇ У РОМАНІ В.ЄШКІЛЕВА «УСІ КУТИ ТРИКУТНИКА» .....	323
<b>Надія Денисюк, Тетяна Савчин</b> ПЕРЕКЛАД В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ .....	329

<b>Анна Шафернакер-Свирко</b> ХОРОШЕЕ НАЧАЛО ПОЛДЕЛА ОТКАЧАЛО ИЛИ О ТОМ, КАК ХОРОШО НАЧАТЬ УРОК (НА ПРИМЕРЕ ЗАНЯТИЙ РУССКОГО ЯЗЫКА В ГРУППЕ СТУДЕНТОВ УКРАИНИСТИКИ ВАРШАВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА).....	333
<b>Галина Деркач</b> ОСОБЛИВОСТІ ДЕНДИЗМУ ОСКАРА ВАЙЛДА: ПОЛІТИЧНИЙ КОНТЕКСТ .....	337
<b>Ольга Пуніна</b> ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ УНІВЕРСАЛІЇ СМЕРТІ В «ЗИМОВІЙ ПОВІСТІ» ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА .....	343
<b>Дмитро Дроздовський</b> ФОРМИ ЕКСПЛІКАЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У РОМАНАХ А. МЕРДОК .	348
<b>Вікторія Желязкова</b> КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ЗНАКИ ФІЛЬМУ А. ДОНЧИКА „УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ”: ЛІНГВОСЕМІОТИЧНИЙ ВИМІР.....	355
<b>Микола Заполовський</b> ПАРАДИГМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ НІМЕЦЬКОМОВНИХ БІБЛІЙНИХ ПАРАБОЛІЗМІВ .....	359
<b>Анжеліка Зинякова</b> НАГОЛОШЕННЯ ДІЄПРИКМЕТНИКІВ У ПОЕМІ «ЕНЕЇДА» І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО.....	365
<b>Оксана Ярема</b> ТАКСОНОМІЯ МАРКУВАННЯ АЛЮЗИВНИХ ОДИНИЦЬ .....	370
<b>Олена Кицан</b> СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ВІРШОВАНА КАЗКА: ВЕКТОРИ РУХУ .....	376
<b>Оксана Когут</b> МІФОЛОГІЧНИЙ ХРОНОТОП РОМАНУ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ» .....	384
<b>Антоніна Лахманюк</b> ЕСТЕТИЧНИЙ КОД ЛІТЕРАТУРНОГО ЕТЮДУ (НА ПРИКЛАДІ МАЛОЇ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО) .....	388
<b>Галина Лишак</b> НЕЗАВЕРШЕНА ТРИЛОГІЯ ІВАНА ФРАНКА «ЧОРНА ХМАРА»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ, ПУБЛІКАЦІЇ.....	392
<b>Наталія Фарина</b> КРИТЕРІЇ ВИОКРЕМЛЕННЯ СКЛАДНОПІДРЯДНИХ РЕЧЕНЬ НЕРОЗЧЛЕНОВАНОЇ СТРУКТУРИ .....	399
<b>Марія Підодвірна</b> ФЕНОМЕН НЕНАДІЙНОГО РОЗПОВІДАЧА У ПОВІСТІ «НА ТОЙ БІК» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА .....	405

<b>Людмила Луценко</b> АКТУАЛІЗАЦІЯ НАРАТИВНОГО ГОЛОСУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ЕЛІЗИ ГЕЙВУД.....	410
<b>Раїса Савченко</b> ЕКСПРЕСІОНІЗМ У РАННІЙ ПОЕЗІЇ ҐОТФРІДА БЕННА.....	416
<b>Дар'я Семенова</b> ВИХОВАННЯ НОВИХ ГРОМАДЯН: УКРАЇНСЬКА РАДЯНСЬКА І ПОЛЬСЬКА ПРИГОДНИЦЬКА ПРОЗА 1920-30-Х РОКІВ ТА КОНСТРУЮВАННЯ УЯВЛЕННЯ ПРО «СВОЇХ» І «ЧУЖИХ» .....	424
<b>Маланій Назар</b> НЕГАТИВНІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ БУТТЯ ЛЮДИНИ У МЕЖОВІЙ СИТУАЦІЇ ВІЙНИ У РОМАНАХ І. БАГРЯНОГО «ЛЮДИНА БІЖИТЬ НАД ПРІРВОЮ» ТА Е.М.РЕМАРКА «ЧАС ЖИТИ І ЧАС ПОМИРАТИ».....	433
<b>Оксана Мельник</b> СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕЙЛЕТОН: ОБ'ЄКТИ ХУДОЖНЬОЇ УВАГИ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ (НА МАТЕРІАЛІ «ЛІТЕРАТУРНОЇ УКРАЇНИ») .....	438
<b>Наталія Гавдида</b> ІНТЕРСЕМІОТИЧНА ФУНКЦІЯ ПРИКМЕТНИКІВ НА ОЗНАЧЕННЯ КОЛЬОРУ В ТВОРАХ БОГДАНА ЛЕПКОГО.....	443
<b>Галина Косарева</b> ПРОБЛЕМА ІДЕНТИЧНОСТІ ПЕРСОНАЖІВ У ЧАСОПРОСТОРОВИХ ПЛОЩИНАХ В УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІЙ СУЧАСНІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЮРІЯ ВИННИЧУКА «ТАНҐО СМЕРТІ» ТА ПОВІСТІ ЛУКАША САТУРЧАКА «ГАЛІЦІЯ») .....	447
<b>Тетяна Івашина, Марія Яринич</b> ГЛОБАЛЬНІ СУПЕРЕЧНОСТІ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ І КОНФЛІКТНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТРАГЕДІЇ ШЕКСПІРА «ГАМЛЕТ» .....	453
<b>Ольга Дубцова</b> ЛІНГВОКОГНІТИВНА ПРИРОДА КОМУНІКАТИВНИХ НЕВДАЧ: ЛІНГВІСТИЧНИЙ ТА МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ (НА МАТЕРІАЛІ АМЕРИКАНСЬКОГО КІНОДИСКУРСУ) .....	460
<b>Леся Біловус, Олена Коноплицька</b> СТАНОВИЩЕ МОВНИХ ТА ГЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА ПОЧАТКУ НОВОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ .....	467
<b>Оксана Когут</b> ПОГЛЯД У ГЛИБИНИ ТЕКСТУ .....	475
<b>Мар'яна Барабаш</b> ЛІТЕРАТУРА ЯК ТЕРАПІЯ ПАМ'ЯТІ: ФОРМУЛА «ДРОГОБИЦЬКОГО ТЕКСТУ» ВІД ДРОГОБИЧЧАНКИ ВІКТОРІЇ ДУРКАЛЕВИЧ .....	477



**РОМАН ГРОМ'ЯК:  
МЕТОДОЛОГІЧНІ ПАРАМЕТРИ  
НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧЕНОГО**

**Ігор Козлик**

доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства,  
Інститут філології, Прикарпатський національний університет імені Василя Сте-  
фаника (Івано-Франківськ) (УКРАЇНА), e-mail: [ihor.kozlyk@pu.if.ua](mailto:ihor.kozlyk@pu.if.ua)  
UDC: 82.0

**ABSTRACT**

The article deals with the main research areas of one of the leading representatives of Ukrainian literary studies, the founder of the Ternopil' scientific center of theory of literature and comparative literary studies, Doctor of Philology, Professor Roman Theodorovich Gromyak (1937–2014).

**Key words:** organization of science, methodology of literary studies, theory of literature, comparative literary studies.

У статті розглянуто основні напрями наукової діяльності чільного представника українського літературознавства, засновника тернопільського осередку теорії літератури і літературознавчої компаративістики, доктора філологічних наук, професора Романа Теодоровича Гром'яка (1937–2014).

**Ключові слова:** організація науки, методологія літературознавства, теорія літератури, порівняльне літературознавство.

Роман Теодорович Гром'як належав до чільних представників українського літературознавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Його багаторічна і різновекторна професійна діяльність завжди була орієнтована на систематичне осмислення власних ключових засад, на їхнє трансляторне оприявлення у зоні перетину константно-наскрізних і динамічно-мінливих параметрів. А така, так би мовити, «внутрішньоцехова» робота важлива не лише в ситуації «зростання питомої ваги есеїстики, відновлення релятивізму, затирання відмінностей між текстами художніх творів і філологічних досліджень, зближення художньо-образного мислення і теоретично-публіцистичної рефлексії з приводу мистецтва», як її окреслює Р. Т. Гром'як, [4, 31] чи засилля емпіризму або масово-тиражованої практики підміни суто пізнавальних цілей науково-популярними викладами, на що свого часу звертав увагу Д. С. Лихачов [див.: 14, 452]. Перманентний аналіз дослідником основ здійснюваної ним професійної роботи є, як відомо, необхідною умовою і механізмом утримування її на належному фаховому рівні. Якщо ж йдеться про вже природно-завершений евристичний досвід, наприклад, творчу спадщину професора Р. Т. Гром'яка, то дієво-методологічне висвітлення такого досвіду уможливорює його аналітико-синтетичну репрезентацію як чинника живого наукового процесу, як актуального явища, що має шанс і надалі продуктивно функціонувати у науковому світі. Цим, власне, і зумовлене проблемно-тематичне спрямування даної статті, яке будучи операційно реалізоване через різноспрямовану (*pro et contra*), зважаючи на власну методу професора «нікому не вторити, а... суперечити» [4, 14]) реконструкцію органічних об'єктному матеріалу предметно-концептуальних контекстів, об'єктивно оприявнить реальну змістову значущість того, про кого і про що йдеться. У такий спосіб потрактована об'єктивність і є, на мій погляд, найбільшою повагою до пам'яті шанованої людини і авторитетного діяча науки, яким був і залишається Роман Теодорович Гром'як – український учений і патріот, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства

(1995–2011) Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Основний акцент у загальній картині власної діяльності поставив сам Роман Теодорович, коли в інтерв'ю Богданові Новосядлому 25 червня 2005 року зазначив: «Мої творчі набутки пов'язую не з опублікованими працями (книжками, статтями), а з формуванням кадрів науковців, з організацією науки» [4, 12], тобто зі створенням нових кафедр, науковим керівництвом аспірантами, докторантами, формуванням і керівництвом спеціалізованими вченими радами, опонуванням дисертацій тощо. Мовлене означає не протиставлення професором Р. Т. Гром'яком різних складових власного творчого доробку, зокрема організаційних зусиль власне дослідницькій роботі, а підкреслює особливу методологічну спрямованість «„чистого” теоретика нової доби», як номінував Романа Теодоровича сучасний український критик Євген Баран [див.: 4, 14, 16], тобто про розширення практичних завдань методологічної роботи як засобу управління розвитком науки, яке відбулося у постсцієнтичну добу Постмодерну. У центрі уваги такої загальної методології, що «заміщає науку тільки в функції інтегративній», є, як відомо, розробка правил і норм наукової діяльності як певної єдності (єдиної реальності), «в якій соціолого-психологічні і логіко-епістемологічні уявлення будуть лише <і> частинами чи аспектами» [див.: 25, 279, 280, 281, 282].

Організаційна робота Р. Т. Гром'яка змістово корелює із вказаною тенденцією в розгортанні сучасної загальної методології, а також із актуальними тенденціями в еволюції гуманітарної сфери (насамперед філософії і літературознавства) протягом ХХ ст., перетинаючись з ними в низці ключових пунктів. Утворювана цими перетинами мережева матриця науково-організаційної і загалом культуротворчої діяльності Р. Т. Гром'яка розгортається у внутрішньому просторі, окресленому наступними керівними постулатами: «Не узурпуймо розмаїття когнітивних можливостей!» [4, 314] і «воювати з вітряками-графоманами немає сенсу... Нікчемність доцільно просто ігнорувати...» [4, 16]. Ці настанови не є формальними у життєвому і професійному дискурсі Р. Т. Гром'яка, а глибоко укорінені у його особистому досвіді власної причетності до тих, «хто береться розбудовувати філософську естетику чи культурологічний дискурс» лише на основі власного естетичного досвіду індивідуального спілкування з мистецькими текстами, знаючи «втішання текстовим задоволенням» [4, 314, 312-313, 340] (перше гасло), і до спільної долі тих, хто «вже знають ціну „погромів” і вчать (чи звикають) максимально толерувати естетичний „плюралізм”» [4, 16] (другий заклик).

Світоглядним підґрунтям організаційної роботи Р. Т. Гром'яка є розуміння неподільності науки як культуротворчого феномена: «Наука як духовний феномен – неподільна. Кожен може досліджувати, осмислювати все, що його зацікавлює» [4, 328<sup>1</sup>]. Ця теза нагадує міркування Г. П. Щедровицького про руйнівну втрату через абсолютизацію сцієнтизму «єдиного *суперпростору*» і відповідно цілісності світу мислення і діяльності [див. про це: 11, 45-46], а також позицію Х. Ортеги-і-Гасета щодо породженої науковою спеціалізацією антиномії «наука / культура», яка, попри знов ж таки загальні руйнівні цивілізаційні наслідки, загрожує науці втратою підвалин власної самості: «Щоб поступати, – читаємо в „Бунті мас”, – наука вимагала, щоб науковці спеціалізувались. Науковці, а не сама наука. Наука не є спеціалізована. Вона б *ipso facto* <тим самим> перестала бути

---

<sup>1</sup> І в іншому місці: «...важливо, що за усього розмаїття міжнаукових взаємодій і комунікацій, ми залишаємося в єдиній науці, яку досягнути одній людині не можна, а лише людському роду можна це зробити, і буде усім де розминутися під сонцем і тією енергією заряджати» [7, 17].

правдивою» [17, 81<sup>1</sup>; див. про це: 11, 46-48]. Свідоме збереження і утримування єдності культуротворчих діяльностей як феноменів штучного цивілізаційного світу (або, у категоріях іспанського філософа, «цілісності інтерпретаційного всесвіту»), з погляду Р. Т. Гром'яка, вимагає поєднання реалізації свободи вибору дослідниками об'єкта і предмету вивчення зі свідомим і цілеспрямованим самоаналізом, орієнтованим на загальні засадничі питання: «куди ми прийшли, що робимо, куди прямуємо і як співдіємо?» [4, 328]. І ці питання стосуються літературознавства, дискурсивні практики якого, у свідомості Р. Т. Гром'яка, «є функцією цілісної культури» (стаття «Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсалізація» [4, 238]. А тому розгляд «основних тенденцій розвитку і функціонування <українського> літературознавства в його повноті» як структурної складової української культури ХХ ст. мусить одночасно орієнтуватися на потребу «вичерпно представити всі компоненти духовної сфери культури, зокрема гуманітарних наук», і на «органічний взаємозв'язок науки про художню літературу з тими явищами світової культури, від яких ідуть додаткові імпульси сутнісного самовизначення літературознавства та суспільного функціонування літературної критики, історії національних літератур і теорії літератури» [4, 205].

Розуміючи, що носієм соціокультурних процесів, як і суб'єктом культуротворчої дії, була і залишається свідомо активна, обдарована людина, Р. Т. Гром'як важливого значення надавав проблемі виховання сучасного фахівця. Відповідаючи на питання про те, чи вірить він «в силу дію літературної критики» (можна додати – і науково-гуманітарної діяльності загалом), професор відповів, саме спираючись на людський чинник: «Так, вірю. Силоне поле критики живиться енергією здорового суспільного (соціокультурного) організму, котрі генеруються та абсорбуються талановитими людьми – фанатами своєї справи...» [4, 19]. Саме тому Р. Т. Гром'як багато уваги приділяв питанням про передумови, джерела і напрями розвитку фахової особистості літературознавця, про обов'язкові складові повсякденного життя людини науки. До загальних передумов «для формування діяльних, активних людей» він відносив «свободу, демократизм і постійну пильність щодо приятелізму, який часто і подекуди переростає у корумпованість» [4, 9]. Віддаючи належне власне логіко-епістемологічному аспекту підготовки і фахового зростання, Р. Т. Гром'як підкреслює незмінну актуальність морально-етичних підстав цього процесу, до яких відносить:

1) сковородинську ідею «сродної праці» [4, 9], тобто єдиний комплекс активного індивідуального життєтворення на основі свідомої діяльності як шляху до внутрішньої свободи і гармонійного існування, що передбачає взаємозв'язок і взаємодію у людині даного від природи, самопізнання, працелюбності, здатності насолоджуватися не прагматикою результату праці, а самим процесом діяння. Основне тут – здійснюване на тлі інтегрального концепту «щастя» поєднання в одне нерозривне ціле особистісного і позаособистісного (соціального), тілесного і духовного, досяжного завдяки не відчуженій від людини діяльності, яка є органічною складовою і потребою її власного природного «я»;

2) «давню тезу: „Не святі горшки ліплять”» [4, 9], яка, як відомо, означає «маючи бажання, можна навчитися багато чого». Окрема увага до цієї думки, яка присутня і у сковородинському контексті, покликана акцентувати на вагомості саме свідомого вибору, присутності індивідуального внутрішнього прагнення людини до чогось і здатності до наполегливого систематичного оволодіння навиками певної роботи;

3) гасло: «активніше відмовляймося від забобону, який жорстко фіксує опозицію: центр – периферія. Периферійно-загумінкові люди (за типом мислення) є і в найбільших

---

<sup>1</sup> Далі усі цитати з іншомовних видань для уникнення мовленнєвого макаронічного ефекту подані українською мовою. Переклад мій. Усі виділення в цитатах належать їх авторам (І. К).

містах» [4, 9]. Ця позиція споріднює професора Романа Гром'яка з іншим представником університетського літературознавства академічного ґатунку, доктором філологічних наук, професором Марком Теплінським (1924-2012), який, зокрема, писав: «Існує в нас, на жаль, таке поняття як „снобізм”. Це стосується не тільки політики чи побутової поведінки, а й науки. Нерідко доводиться зустрічати столичних літературознавців (як, утім, і представників інших наук), які з неприхованою або прихованою поблажливістю дивляться на своїх провінційних колег. ...Невже справжня наука робиться тільки в столицях?» [7, 12, 13].

Зближують Р. Т. Гром'яка з івано-франківським колегою, а також з Н. Х. Копистянською і погляди на різновиди фахової діяльності літературознавця. Але якщо М. В. Теплінський як практичний історик літератури займався місцевим літературним матеріалом, здебільшого вважаючи, що гуманітарій повинен бути по-справжньому вдячний тій землі, де він живе і працює (про це він говорить у документальному фільмі 2012 року «Марко Теплінський – учитель, вчений, людина» [16]), а Н. Х. Копистянська вважала літературно-краєзнавчий та науково-популярний аспекти обов'язковими в роботі історика літератури [див. про це: 10, 28], то Р. Т. Гром'як розглядає цю тему значно ширше – в організаційно-методологічній площині, пов'язуючи її з питанням про джерела і стимули оновлення різнорівневої фахової праці дослідника літератури. Зокрема, у статті «Міжлітературна рецепція, текстова інтерференція та обрії літературознавця» він зазначає, що увагу фахівця концентрують на певних мистецьких цінностях письменники-уроженці краю, де він працює. – чинник, здатний (постійно чи періодично) стимулювати, активізувати і урізноманітнювати форми і способи його професійної роботи. «Відзначаючи пам'ятні дати з життя таких діячів, ...літературознавець... опрацьовує творчість письменника, ...виступаючи у місцевій і центральній пресі... з повідомленнями про... місце і роль митця у культурному житті, у літературному процесі. ...Така ритуально-просвітня діяльність еволюціонує від літературного краєзнавства через публіцистику до реінтерпретативних моделей, бо нові обставини цього сприяють, а когнітивно-етичні чинники гостро вимагають новизни, свіжості подачі інформації. Стаючи стабільним учасником ювілейно-ритуальних заходів, літературознавець навіть з амбіційних міркувань не може залишитися у статусі просвітителя, а поступово включається в *спільноту інтерпретаторів*, внаслідок чого одних її учасників вчений підтримує, з іншими полемізує, з третіми солідаризується, відсилаючи своїх слухачів до напрацювань інших знавців літератури певних жанрів чи фахівців з інших дослідницьких стратегій» [4, 314-315]. Зрештою, можна стверджувати, що широка амплітуда форм фахової діяльності теж може слугувати ін'єкцією від байдужого до всього, що знаходиться за межами вузькоіндивідуальних уподобань, снобізму, перешкоджаючи перетворенню науки в «інтелектуальне шукарство утаємничених каст» [4, 313], захищаючи дослідника від зацикленості на власній «позазнаходжуваності», яка неминуче знецінює його фахову діяльність.

Усе це дозволяє виснувати, що вирішального значення у повноцінному функціонуванні літературознавства як гуманітарної науки Р. Т. Гром'як надавав саме особистісному чиннику, який забарвлює собою усі інші складові і не може бути нічим (включаючи методологію і методику) замінений. У цьому є очевидна кореляція з конкретним досвідом театрального мистецтва, про який розповів Г. О. Товстоногов, згадуючи свого учителя в режисурі А. М. Лобанова: «Андрію Михайловичу Лобанову я завдячую за те, що він назавжди мене відвернув від догматичного сприйняття методу школи Станіславського. ...<Навчаючись у нього> ми зрозуміли, уся справа не в тому, щоб розкласти умоглядно події, аналіз, задача, обставини, кусок. Якщо це не просвітлене зсередини такою життєвою енергією, спостережливістю, точністю попадання в характер, якщо в атмосфері репе-

тиці немає радості, то немає ніякого методу. Ось це ми засвоїли від Андрія Михайловича на усе життя» [2]<sup>1</sup>.

Міркування Р. Т. Гром'яка про актуальність морально-етичних підстав розвитку фахової особистості літературознавця базуються на скептичному ставленні до гасел про «кризу літературознавства» (а в його межах і теорії літератури як науки). Спираючись на знання закономірностей еволюції гуманітарного знання, враховуючи періодичну повторюваність ситуацій в історичному розвитку гуманітарної сфери (наприклад, щодо зіткнення з опозиціями «феномен – ноумен», «реалії – універсалії» [див.: 4, 344-345]), учений вважає правильнішим говорити не про кризу чи неможливість науки про літературу (констатації, які закривають життєвий простір і в такий негативний спосіб знімають проблематику існування), а про речі, які, навпаки, відкривають перспективу повноцінного руху. У статті «Зміна і співіснування літературознавчих парадигм», спираючись на сучасні напрацювання в сфері академічного літературознавства, в тому числі на 4-й том московської «Теорії літератури» (2001, за ред. Ю. Б. Борєва), учений пише: «У цьому зв'язку і в такому контексті... маємо ...докорінну трансформацію інтелектуальної картини світу. У найближчій нам, філологам, сфері маємо... концептуалізацію й активне освоєння потенційних духовно-пізнавальних ресурсів сучасної цивілізації, породжуваної вільним світом безперешкодної комунікації і взаємозбагачення. А цей феномен неможливий без... інтелектуальних еліт, тобто без сприймання» [4, 350-351].

У зв'язку з цим Р. Т. Гром'як розглядає важливе в аспекті організації наукової діяльності питання про наукові школи: «Хоча ідеї виникають і формуються в індивідуальній свідомості людини, — читаємо у вищеназваній статті, — але взаємодія (інтерація) носіїв свідомості, які існують виключно в формах популяцій, спільнот, об'єднань та ін., є неодмінною умовою (чи одним із механізмів) становлення сучасної свідомості» [4, 351]. Будучи органічно пов'язаною з природою гуманітарного знання, яка, «як виразно вже наголошував В. Дільтей, ...вимагає синтезу ідей, об'єднання зусиль учених», «інституціоналізація науки..., створення національних і міжнародних асоціацій учених-фахівців – то важлива й не-

---

<sup>1</sup> До цієї теми Г. О. Товстоногов знову повернувся незадовго до смерті: «Щоб людина сформувалася як лідер, з'явилася своя програма – однієї методології мало», потрібно «щоб у неї була своя громадянська позиція, якась нова позиція і естетична програма». Або: «Я сповідаю методіку Станіславського – не естетику, це дуже важливо. Як сказав Пітер Брук, виразальні засоби змінюються кожні 10 років. ... Вони дійсно притуплюються. ... Коли все підряд починають відчиняти одними „ключами“, довго це тривати не може». «Естетика Художнього театру відіграла свою роль, вплинула на світовий театр, але померла. А ось методологія Станіславського – вічна. Він відкрив закони органічної поведінки на сцені... Методологія необхідна, щоб висікти правду, без цього немає справжнього драматичного мистецтва» [див.: 19].

Якщо на місце «естетики» і, відповідно, «засобів вираження» поставити певні концептуальні уявлення і мотивовану ними конкретну сукупність прийомів (алгоритми аналізу, дослідницьку методіку) літературно-художніх явищ і розуміти історично мінливі (змістове наповнення) складові у формуванні евристичної праці, а на місце пов'язаної з її природою «методології» як константи (наскрізної) компоненти, що відає «законами органічної поведінки на сцені», поставити методологію науки, яка у новій постсцієнтичній ситуації «сприймається як засіб управління розвитком науки і виявляється покликаного розробляти правила і норми відповідної діяльності» [див. про це: 11, 91], то ми отримаємо ситуацію, цілком застосовну до літературознавства, а висловлені щодо театру ідеї, трансформуючись, можуть стати у пригоді при осмисленні організаційних аспектів наукового життя у цій сфері.

обхідна умова розвитку науки при відсутності політичної цензури чи тоталітарного втручання у творчий процес» [4, 354].

При цьому Р. Т. Гром'як виходив з того, що реалізація будь-яких загальних передумов залежить від конкретного соціокультурного середовища (так би мовити, місцевих умов), де може вимагати відповідного аналізу і додаткових зусиль. Тому розмова про інституціоналізацію науки супроводжується у нього застереженням про те, що при розпаді тоталітарної системи, як це відбувається на пострадянському просторі, зокрема в Україні, «автоматично не зростає креативна потужність літературознавчої сфери» [4, 356]. В основі такого погляду – переконання у тому, що вирішальне значення тут мають чинники духовно-інтелектуальні з морально-етичним виміром, так само як фактори «організаційного і духовного характеру» «не завжди є похідними» від «причин економічного (фінансово-матеріального плану)» [4, 356].

Звідси – Р. Т. Гром'як вважає, що поняття наукової школи «у нас <в пострадянській Україні> скомпрометоване, як і звання академіка» [4, 16], а «гонитва за кількісними показниками наукових літературознавчих шкіл відповідно до числа докторів наук, професорів, кафедр і географічних центрів держави часто зумовлює небажані, а то й шкідливі явища» [4, 356]. Про свою діяльність – однозначно відверто, не даючи жодних поблажок: «Я випустив близько 20 аспірантів... Свої смаки, методіку роботи демонстрував не одному, але „школи” не створив» [4, 16]. У Гром'яковому розумінні наукова школа не визначається кількістю монографій, статей, наукових записок, вісників (різноформатних публікацій), дипломатів, атестатів, посадів [див.: 4, 356], хоча з усім цим різною мірою пов'язана. Наукова школа – це утворення «справжніх інноваторів (ініціативних, працьовитих, здатних до злагодженої, скоординованої співпраці)», яке «зрештою здобуває визнання, об'єктивно potwierdжене... співпрацівниками, учнями – не конче послідовниками, одностайними, а скоріше „спровокованими” конкурентами, які творять на засадах доповнення, полеміки, діалоговості. У подібних ситуаціях змінюються наукові парадигми, збагачуються методології, оживлюється національна наука певної галузі» [4, 356-357]. При цьому «стрижнем об'єднання тих, хто волів би іти в одному напрямі, керуючись власним розумом, може бути багатомірне поняття літературної рецепції...» [4, 16].

Позиція Р. Т. Гром'яка стосовно поняття наукової школи, актуалізуючи саму тему, викликає низку додаткових міркувань, зокрема про те, що створення наукової школи не є обов'язковим і тим паче визначальним критерієм в оцінці роботи ученого, хоча, без сумніву, до його послужного списку закономірно входить. У зв'язку з цим пригадаймо, що всесвітньо відомий філолог, академік Олександр Веселовський (1838-1906) «не створив школи у тому вузькому її значенні, в якому можна говорити, наприклад, про школу В. Міллера у фольклористиці», тому що «Веселовський досягнув такого рівня літературознавчої думки, перевершити який можна було вже тільки на базі принципово іншої методології» [1, 204]. Але це, звісно, не применшує його заслуг перед розвитком вітчизняного і світового літературознавства, навіть якщо його вплив на них оприявнився «у своєрідній формі» [див. про це: 1, 204-205].

Не слід також ототожнювати питання про наукову школу з питанням про учнів (вихованців). Скажімо, я однозначно і небезпідставно вважаю себе учнем (і вихованцем) доктора філологічних наук, професора, завідувача кафедри світової літератури ПНУ імені Василя Стефаника у 1970–1992 рр. Марка Веніаміновича Теплінського – чільного представника практичного літературознавства, історика літератури, почасти текстолога (наявність у його спадщині декількох статей на теоретико-літературну тематику не суперечить такій його фаховій ідентифікації, оскільки і до власне теоретичних питань він підходив саме з позицій практичного аналізу літератури). Немає сумніву, це величезна честь бути в «школі

Теплінського» у тому сенсі, в якому про це пише Г. Ю. Філіпповський<sup>1</sup>. Тому я наважуся не погодитися з твердженням Р. Т. Гром'яка, що «в науці рідко хто погоджується бути в „школі” – більшість претендує на лідерство» [4, 16]. Але чи так вже однозначно і завжди вихованець за реальним змістом і напрямками своєї дослідницької роботи означає представника власне іменної школи («школи Теплінського»), якщо під останньою розуміти «авторство цілісних концепцій (генераторів ідей)» [4, 354], тобто методологічну чи теоретико-концептуальну динаміку?

З іншого боку, можливість розглядати певного дослідника в межах евристичної парадигми конкретного наукового об'єднання ще зовсім не означає, що ця належність повністю вичерпує реальний зміст і форми фахової праці науковця. Наприклад, величезна і різноманітна співпраця в галузі практичної компаративістики і підготовки кадрів зі спеціальності 10.01.05, започаткованої на кафедрі світової літератури ПНУ імені Василя Стефаника доктором філологічних наук, професором Володимиром Матвіїшином (завідувач кафедри у 1992-2012 рр.), дозволяє цілком доречно вважати М. В. Теплінського і представником прикарпатського осередку практичної компаративістики, і співучасником його заснування, який підготував належне підґрунтя для його виникнення (особливо зважаючи на те, що професор М. В. Теплінський як учень видатних філологів ХХ ст. – фундаторів лінгвістичної літературознавчої школи 1940-х рр., приніс з собою на кафедру і плевав у її роботі кращі традиції академічної науки про літературу, на тлі яких розгорнув свою діяльність його наступник). Але це галузеве і методологічне підґрунтя жодним чином не перебиває реальний обсяг його творчого доробку за 65 років наукової і педагогічної діяльності.

Цікаво, що у твердженні «гадаю, є люди (і не дуже молоді, і молодші), яким я щось таки дав для їх самоствердження...» [4, 16] Р. Т. Гром'як, торкаючись теми вихованців, уникає самого слова «учні». І ця обережність, делікатність авторитетного ученого, який дійсно відіграв важливу роль у фаховому становленні достатньо великої кількості дослідників, не є випадковою, а є, мабуть, свідомою, навіть світоглядною. Це нагадує відповідь Георгія Товстоногова на питання, кого він вважає своїми учнями: «А... ось учнів, по-моєму, жодна людина не має права називати. Учителів – має право, учнів – ні. Я не маю права сказати, що ось та чи та людина – мій учень. Це вона сама повинна вважати... Я у цьому переконаний. По-моєму, це навіть якось і нескромно, і неправильно по суті» [2]. При цьому історія науки в організаційному аспекті досить близька, як на мене, еволюції театрального мистецтва у сенсі розрізнення «учень» і «спадкоємець», яке враховував щодо своєї професійної сфери видатний режисер. «Спадкоємців виховати не можна. Це нікому не вдавалося, – ні Станіславському, ні Мейерхольду, ні Таїрову. ...<У талановитого режисера має бути свій театр>. А спадкоємності жодної тут бути не може» [19].

Нарешті можна говорити і про нетотожність питання про наукові школи питанням про учителів / наставників. Не секрет, що формування фахової особистості науковця часто відбувається одночасно під впливом безпосереднього наукового керівника (де присутня жива міжособистісна комунікація) та опосередкованого авторитету (студіювання досліджень певних авторів). І ці науковці можуть мати найрізноманітніші наукові уподобання, можуть належати до різних наукових об'єднань, напрямів, шкіл тощо.

---

<sup>1</sup> У привітанні з нагоди ювілею М. В. Теплінського (70-річчя від дня народження) завідувач кафедри літератури Ярославського державного педагогічного інституту ім. К. Д. Ушинського, професор Г. Ю. Філіпповський писав: «Ми цінуємо Вас як великого... педагога, який усюди, куди б не закидала Вас доля, міг не лише цілеспрямовано продовжувати плідні наукові дослідження, а й згуртовувати навколо себе людей, робити їх одnodумцями, запалювати в них полум'я любові до рідної словесності, відкривати горизонти живого художнього слова. Ми знаємо, багато колег і ті, хто не зміг бути поруч з Вами у дні Вашого ювілею, з гордістю можуть сказати: „Ми зросли в школі Теплінського!”» [13, 33-34].

Мені не вдалося з'ясувати достеменно, кого саме зі своїх вишівських викладачів у Львівському і Дрогобицькому педінститутах, а також фахівців Львівського університету, з ким йому довелося бути спілкуватися в аспірантські роки, сам Роман Теодорович вважав своїми вчителями у професії. Можливо, у Дрогобичі це був Адам Юрійович Войтюк (значно пізніше, у 1980-ті роки, доктор філологічних наук, професор, теоретик літератури, історик української літератури, франкознавець, що студіював літературознавчі концепції Івана Франка), чи в аспірантський період у Львівському державному університеті імені Івана Франка — доктор філософських наук, професор, від 1963 року завідувач кафедри філософії Борис Григорович Кубланов, який досліджував проблеми теорії пізнання й естетики, зокрема образного мислення, гносеологічної природи літератури і мистецтва, в тому числі Франкову працю «Із секретів поетичної творчості». Адже те, чим вони займалися в науці, і стане сферою наскрізних фахових зацікавлень майбутнього дослідника Романа Гром'яка.

Зате текстуально опосередкованих авторитетів, які мали неабиякий, а то і кардинальний вплив на особистість Р. Т. Гром'яка, можна назвати цілком певно. Перше і найголовніше місце тут посідає Іван Якович Франко. Ось свідчення самого Романа Теодоровича: «...бачу у Франкові генія і вчителя. Я справді виріс на його спадщині. Пригадую, як у 1956 році святкували сторіччя з дня народження Каменяра. Мені... пощастило натрапити на двадцятитомне видання його праць! Остання книга, правда, на той час ще не вийшла друком. ...Я саме навчався на другому курсі Львівського педагогічного інституту. І на першу ж стипендію купив собі ті дев'ятнадцять томів. ...Два роки минуло, поки я все перечитав. І так це мене захопило! ...Відтоді вважаю себе заангажованим Франком. Не просто як читач, а й пропагандист і дослідник його творчості» [4, 20-21].

Саме з І. Франком не в останню чергу пов'язана свідомо національна складова у науковій діяльності Р. Т. Гром'яка. Так, характеризуючи світоглядну еволюцію Каменяра, учений зазначає: тезова пара Івана Франка «зіставляти (доповнювати) свої судження з точки зору іонаціональних авторів і „жити для себе, без огляду на інших” — ...ці екстреми... фіксують справжню реальну діалектичність (діалоговість) процесу міжнаціонального спілкування в гетерогенній культурі» [4, 119]. Літературознавство, «як і соціолінгвістика, досліджує реальні явища гетерогенної культури, в якій національні елементи мають різну питому вагу, а в житті кожної особистості, сім'ї, регіону відіграють неоднакові ролі. ...Ідея „неполітичної культури” має свої межі і конкретно-історичне життя, її антидержавницька „обмеженість” самоочевидна. Тому І. Франко, пройшовши звивистий шлях у пошуках соціальної справедливості для свого народу, випробовуючи на цьому шляху соціально-економічні і просвітньо-культурницькі „дороговкази”, переконався, що борці за соціальну справедливість і за повноправну культуру українців повинні почуватися „наперед українцями”, а вже потім — радикалами, соціалістами, демократами» [4, 122-123, 115].

Друге місце, гадаю, належить російському ученому Ю. Б. Борєву. «...Професор Юрій Борисович Борєв, — зазначає Р. Т. Гром'як, — у моєму житті відіграв роль начебто проминальну. Він не навчав мене у вищому навчальному закладі, не був науковим керівником в аспірантурі, не були ми співпрацівниками, ані односельцями. Проте маю цього професора... за свого вчителя як у традиційному (частково), так і в посутньому — фахово-корпоративному — сенсі. Я прослухав декілька його лекцій зі спецсемінару в Донецькому університеті. Зате пильно прочитав всі книги з естетики...; з літературознавства... до «Теорії літератури», четвертий том якої відведений виключно літературному процесові (2001, понад 600 стор.) і написаний переважно самим Ю. Борєвим» [4, 348-349]. Причому складається враження, що Роман Теодорович сам вирішував, у кого і чому повчитися, маючи граничний рівень особистісної самостійності<sup>1</sup>. Отже, наставники і ті, хто міг вплива-

---

<sup>1</sup> У цьому сенсі можна пригадати плідне спілкування Романа Гром'яка з одним із фундаторів донецької філологічної школи, доктором філологічних наук, професором Михайлом Гі-



ти на Р. Т. Гром'яка – дуже різні особистості. Та учитися чи виховуватися на їхніх книгах – одна справа, а належати до їхньої наукової школи – зовсім інша.

Саме з позиції організатора науки Р. Т. Гром'як підходив до питань про структуру сучасного літературознавства, про специфіку літературознавчих галузей і дисциплін, про їхнє функціонування в умовах міжгалузевої і міждисциплінарної (включаючи різні гуманітарні науки) взаємодії. Це насамперед стосується методології науки про літературу, теорії літератури та порівняльного літературознавства (літературознавчої компаративістики).

Перші дві галузі – методологічна і теоретична – репрезентовані в міркуваннях Р. Т. Гром'яка у традиційному (з урахуванням і новітньої динаміки в епістемологічній сфері) форматі, зафіксованому Г. М. Фрідлендером у відповідній статті «КЛЭ», де читаємо: «Методологія літературознавства — теоретична наукова дисципліна, завдання якої – розробка принципів побудови науки про літературу... й окремих її розділів, вивчення доступних їм шляхів і методів дослідження, оцінка порівняної ефективності і меж застосування цих методів. ...Деякі сучасні і зарубіжні вчені розглядають методологію літературознавства як частину теорії літератури. Однак зростає у 20 ст. роль питань методології наукового пізнання загалом, особливо методології суспільних (гуманітарних) наук дає підстави сьогодні розглядати методологію літературознавства як особливу галузь літературознавства, яка, спираючись на принципи загальної методології наукового пізнання, розробляє їх стосовно до своїх особливих проблем, завдань і структури» [12]. Зокрема, значення власне методологічної роботи Р. Т. Гром'яка визначав, орієнтуючись на позицію у цьому питанні Леоніда Білецького (учня академіка В. М. Перетца). Згадуючи його у зв'язку з проблемою синтезу в літературознавстві у період 1920-х років, Р. Т. Гром'як акцентує увагу на тезах із «Основ української літературно-наукової критики» про «найповажніше» покликання наукової методології – вичерпувати «повну систему наукового дослідження» для вироблення «звички до критичного мислення», для надання міркуванням «якнайбільшої концентрації думок, їх послідовності і сконсолідованості» як основи для взаєморозуміння у науковій комунікації [див. про це: 4, 213].

З непом'якленою внутрішньої конфліктності різноспрямованої теоретико-методологічної сфери Р. Т. Гром'як акцентує увагу на тому, що має регулятивне значення для практичної дослідницької діяльності. До таких позицій належать:

1. Традиційна вимога, згідно з якою «мусимо вибирати стратегію дослідження відповідно до природи об'єкту дослідження, реальних взаємозв'язків, що функціонують у літературному житті, у творчості письменника, у структурі тексту і в процесі його рецепції» [4, 243]. За логікою Р. Т. Гром'яка, це означає належне врахування засадничої різноманітності взятого у великій історико-літературній перспективі процесу історичного розгортання і функціонування художньої словесності, «неодмінною прикметою, органічною якістю» якого є «діалектика різноманітності (гетерогенності) й однорідності (гомогенності)» [4, 242]. У цих Гром'якових судженнях реалізована схема, «якою оперував ще Г. В. Ф. Гегель і яка у тлумаченні Г. П. Щедровицького має такий вигляд: об'єкт – це те, що існує (до знання та науки і незалежно від них), але якщо спитати, яким є об'єкт, то це означатиме неминучий відхід від об'єкта й питання про нього і відповідь на питання про предмет. Іншими словами, будь-яка відповідь на питання про те, яким є об'єкт, є побудовою предметних уявлень і винесенням знань» [11, 75].

2. Положення про зміст теоретико-методологічної роботи в умовах методологічного плюралізму, варіативної множинності концепцій і навіть дисциплін, коли стосовно одного і того ж існують нетотожні знання. На прикладі наратології Р. Т. Гром'як у статті «Про осмислення „викладових форм” і про наратологію» роз'яснює це так: ««Філолог, який працює в

---

решманом, з яким у нього є спільна праця – російськомовний посібник зі спецкурсу «Цілісний аналіз художнього твору» (Донецьк, 1970).

системі певних національних традицій, не може механічно скористатися доволі різномірним інструментарієм сучасної наратології, коли йому доводиться інтерпретувати тексти рідної і зарубіжної літератур. Проблема полягає не в почерговому застосуванні різних методик до різних національних літератур, а в попередньому „узгодженні” релевантних наратологічних термінів і понять до розповідних творів, що виникли на різних рівнях наративних інстанцій і стратегій» [4, 297]. Інакше кажучи, слід шукати «спільні основи теорії розповіді», крізь призму яких можна враховувати конкретні національні літературні традиції [4, 297]. Таку методіку теоретико-методологічної роботи можна вважати складовою більш загального аналітико-синтезуючого акумулятивного підходу, який базується на визначенні, розкритті, порівнянні та узагальненні наскрізних аспектів наявних в ділянці конкретної проблематики дослідницьких методів, теоретичних концепцій тощо.

3. Уявлення про специфіку теоретичного знання і, відповідно, теорії літератури як галузі літературознавства (включаючи її методологічний аспект), про спосіб їхнього існування в новітніх умовах, які реалізуються у таких сигнальних тезах:

– «Не кожна сукупність знань, понять, ідей сягає рівня теорії» [4, 27]. «Схильність до теоретичної діяльності (а точніше буде сказати – потреба в ній. – *І. К.*) виявляється тоді, коли людині здоровий глузд не підказує рішення і вона, вийшовши за його межі, відкриває нові зв'язки, залежності, сфокусовує численні розпорошені, здавалося би, безвідносні один до одного факти» [4, 27, 28]. Додати до цього потрібно те, що теорія літератури, як і наука в цілому, покликані не відповідати на неузгоджені зі стереотипними уявленнями питання, щоб лише знайти, де була допущена неузгодженість і в такий спосіб надати звичному досвіді «цілісність і непорушність». Покликання науки – «*правильна постановка питання*», що неможливо зробити «без вивчення методів руху від незнання до знання, без з'ясування того, чи може дане питання в принципі привести до відповіді» [15, 18, 19];

– розвинута, зріла теорія – це «спосіб здобування й адекватної форми існування знання. ...Теорія може існувати тільки як теорія чогось, навіть самої себе». Прагнучи не суперечливості своїх концепцій, вона «не може цього повною мірою досягнути, бо суперечливий сам об'єкт дослідження, який складається з протилежностей, контрастних і конфліктуючих рис, особливостей і т. д. Тому теорія постійно трансформується, оновлюється. Як актуальний стан знань вона завжди (чи, як правило) одночасно і ретроспективна, і перспективна – спрямована в минуле, і прийдешнє. Вона фіксує, підсумовуючи, прогнозує» [4, 27]. Думка про двовекторну часову спрямованість теоретичних викладів, включаючи їх прогностичні можливості, певною мірою перегукується з висловлюваннями *І. К. Горського* про зв'язок історичної поетики (як варіанта прикладної теорії літератури) з поточною творчою діяльністю [див.: 8, 149]. Стосовно ж прогностичної функції теорії літератури, то тут варто врахувати напрацювання діяльнісного підходу, а в його межах позицію *В. О. Лефевра*, який ще в 1960-ті роки стверджував: «...прогнозів не буває і не може бути. ...У світі діяльності є плани, проекти і програми. Які там можуть бути прогнози?» [цит. за: 25, 547]. Слід також додати, що *Р. Т. Гром'як* у своїх судженнях не орієнтується на внутрішню диференціацію теорії літератури (загальна теорія і прикладна теорія), тому вони часто торкаються обох цих площин;

– теорія літератури існує в зоні інтенсивної міжпредметної взаємодії, її інтенційність глибинно контекстуальна. Але попри органічну налаштованість до міждисциплінарного синтезу, літературознавець-теоретик «не повинен підміняти філософа, естетика, психолога, мовознавця чи фахівця з теорії інформатики, семіотики. Він враховує їх здобутки..., підпорядковуючи їх своїй меті, своєму науковому предметові <а також можливостям методів, якими користується>» [4, 36];

– «...теоретик літератури оперує ідеальними сутностями, які відбиті в поняттях: літературно-словесний *твір, епос, лірика, драма, роман, сонет, метафора, алітерація, літературний напрям, стильова течія і т.д.* Однак при потребі він завжди перейде від ідеальних сутностей до конкретних реалій – тексту якогось письменника, де мовними засобами зафіксоване те явище як літературний факт» [4, 37]. Ремінісцентне поле даного твердження включає, крім усього іншого, позицію, згідно з якою для того, щоб теорія літератури була справді науковою, їй повинні бути притаманні основні риси наукової теорії,

зокрема домінуюча орієнтація на оперування категоріями, значно віддаленими від звичних понять і предметів чуттєвого пізнання. Через єдину можливість оприявлення сутності будь-яких явищ дійсності тільки у логічній формі пізнання, у створеній мисленням системі теоретичних об'єктів і схем, теорія літератури, як і будь-яка наукова теорія, опікується побудовою теоретичних об'єктів, тобто ідеальних (та ідеалізованих) моделей літературно-художніх феноменів, які, будучи агентами особливого, штучного світу, включені у структуру законів теорії. Причому саме правильність процедури виведення теоретичних знань з моделі відповідно до існуючих мислинневих норм забезпечує теоретичним знанням істинність та необхідність [див. про це докл.: 11, 153-155]. Водночас теорія літератури як загальне літературознавство покликана звести воедино на ґрунті літературних фактів (текстів творів) «дуже багато чинників позатекстуального і текстуального рівня», щоб, говорячи словами Дж. Куллера, осягнути (зрозуміти, дослідити), «яким чином виникає значення і в який спосіб літературні явища набувають своєрідності (власного кшталту)» [див.: 4, 35]. А далі розуміння цієї своєрідності як власного кшталту літературних феноменів можна поєднати з Гадамеровим уявленням про ідеал в гуманітарних науках, яким «має бути розуміння самого явища в його одномоментній та історичній конкретності. При цьому задіяним може бути який завгодно обсяг загальних знань – мета ж бо полягає... в осягненні того, якими є ось ця людина, ось цей народ, ось ця держава <або це літературне явище> та яке в них було становлення...: як могло статися, що вони зробилися ось такими» [5, 14];

– дослідник розгортає теорію «в інтуїтивному осяянні чи на основі аналогії, зіставлень, порівнянь, шляхом раціоналістичного мислення, ... завдяки взаємодії індуктивного та дедуктивного руху логічних процедур» [4, 28]. «Природним способом існування будь-якої (особливо розвинутої) теорії є рефлексія (розмірковування, роздум)», яка «завжди набуває ситуативного характеру, реалізується в конкретно-історичному контексті<sup>1</sup>», «опосередковується попередніми знаннями суб'єкта, вже відомими йому стандартами, зразками, якими свідомо послуговується суб'єкт у своїй доцільній діяльності» [4, 27; подібне див. також: 7, 16-17]. Відсилка до попередніх знань і знайомих евристичних зразків, якщо зняти з неї наліт доконаності, імпліцитно сигналізує про один із провідних методів чи форм власне теоретичної рефлексії — актуальне тлумачення (переінтерпретацію) історико-наукової спадщини: «Досвід... показує, що такі кумири теорії, як Дж. Куллер, Ж. Дерріда, Цв. Тодоров, чи патріархи гуманітарної науки О. Лосєв, Г.-Г. Гадамер творять свої концепції на величезному фундаменті історії науки. Подібних „читачів” і пильних коментаторів своїх попередників годі в нас зустріти. Дехто гадає, що теорія з'являється, як манна небесна» [4, 18-19]. Неминуче в такій роботі «переакцентування звичних тез» (я цей вислів Р. Т. Гром'яка щодо ритмізованого мовлення свідомо поширюю на нехудожні словесні практики) – «це не словесна еквілібристика, а вдосконалення літературознавчої рефлексії»: «Суть у тім, – читаємо в статті „Текст літературно-художнього твору: епістемологічно-когнітивні роздуми”, – щоб „ставлення” не трактувати як стосунок суспільної істоти (суб'єкта культури) до чогось уже готового. Людина як суб'єкт культури... творча особистість, творить предмет свого ставлення у процесі ставлення» [4, 278]. Ця ідея теж має свій історико-науковий контекст, асоціюючись з певною тенденцією тлумачення об'єкта науки. Так, у „Вступі до начерку системи натурфілософії...” (1799) Ф. В. Шеллінг, маючи на увазі неемпіричну науку, пише: «...перший крок до науки здійснюється, у всякому разі в фізиці, за допомогою того, що дослідники починають самі створювати об'єкти цієї науки. ...Протилежність між емпірією та наукою ґрунтується на тому, що перша розглядає свій об'єкт у бутті як щось завершене, створене, друга, навпаки, бачить свій об'єкт у становленні як щось таке, що ще тільки повинно бути утворене» [24, 242, 249-250]. І в його ж

---

<sup>1</sup> Тут, здається, вже зовсім недалеко до Гадамерової ідеї про історичну обмеженість самої дієво-історичної свідомості.

„Системі трансцендентального ідеалізму” (1800) читаємо: „Кожна наука, якщо вона не є емпіричною <тобто виходить не з наявного буття, а з вільної дії, яка може бути тільки постульованою>, повинна вже своїм першим принципом виключати будь-який емпіризм, тобто не передбачати свій об'єкт даним, а створювати його» [24, 337, 336]. А у новітній час ця тенденція активізована Г. П. Щедровицьким у процесі розробки СМД-методології: «...Між діяльністю та її об'єктом нема відношення „ціле / частина”: діяльність не додається до об'єкта як друга, доповнююча його частина, і точно так само об'єкт не є просто частиною діяльності; об'єкт діяльності входить до діяльності багаторазово — і як її елемент, і як зміст інших елементів, наприклад, знань, і як матеріал» [25, 97]. Та й сама наука загалом „на питання про реальність не відповідає”, тому що об'єктів наукового вивчення „не можна знайти в реальному світі. ...Об'єкти наукового вивчення конструюються спеціально для вивчення”, що традиційно завжди робила аристотелівська метафізика, а пізніше – онтологія [25, 534, 535; див. про це також: 11, 59];

– важливо усвідомлювати «предметну спрямованість теоретико-літературної рефлексії, визначатися в розмежуванні предметів основних літературознавчих дисциплін: історії літератури, літературної критики, теорії літератури» [4, 36], а ще зважати на неминучу обмеженість, так би мовити, фактологічної бази. Оскільки фізичні можливості кожної людини більшою чи меншою мірою обмежені, читаємо у Р. Т. Гром'яка, «постає проблема вибірковості (селективності) літературних фактів, їх класифікації, усвідомлення репрезентативності окремих явищ щодо літературних напрямів, течій, наукових шкіл, національних традицій. У зв'язку з цим цілком закономірним є те, що теорії і теоретики орієнтуються переважно на локальний мистецький досвід, а літературознавчі концепції, як слушно нагадує В. С. Халізев, мають „направленческий<sup>1</sup> характер”» [4, 37]. Теза про локальність орієнтаційного досвіду вочевидь кореспондується з актуалізацією Н. Хомським на основі лінгвістичних досліджень поняття людської природи. У розмові з М. Фуко та Ф. Елдерсом, яка відбулася у Вищій технічній школі Ейндоховена у листопаді 1971 року і була записана на нідерландському телебаченні, Н. Хомський говорить, зокрема, про інстинктивне пізнання чи схематизм, що дозволяє «виводити складне пізнання, відштовхуючись від дуже часткових відомостей», як про основоположну складову людської природи, тому що «говоріння на мові відіграє роль не лише у повідомленні, а й у висловленні думки, і у взаємостосунках між індивідами...» [див.: 22, 84]. І далі: якби «учені, включаючи геніальних людей, не починали свої пошуки зі встановлення дуже вузьких меж для класу можливих наукових теорій, то вони би не змогли здійснити у своєму розумі несвідому специфікацію шуканої наукової теорії, відтак стрибок, що приводить до остаточного висновку, був би неможливим. ...Якщо б ми з самого початку не знали, що до теорії приводять тільки деякі складові, будь-який висновок був би неможливий. Адже відомості можуть захопити Вас невідомо в якому напрямі. ...І якщо ми дійсно хочемо розвинути теорію наукової творчості чи художньої, я думаю, що ми повинні зосередитися якраз на тій сукупності умов, яка, з одного боку, обмежує і скорочує простір нашого можливого пізнання, а з іншого — допускає узагальнюючий стрибок до більш складних систем пізнання на базі надзвичайно малої кількості даних» [22, 104<sup>2</sup>];

– наявний сьогодні у сфері «сучасної рефлексії з приводу художньої літератури... методологічний плюралізм» та поглиблення розшарування серед науковців за фахово-

---

<sup>1</sup> Це словосполучення, гадаю, можна перекласти як «векторний» в значенні «той, який вказує напрям, спрямовує».

<sup>2</sup> Пор. також тезу М. Фуко про необхідну обмеженість правил: «...тільки у порядку строго визначеної мови чи знання ми можемо створювати щось нове, використовуючи обмежене число правил, які й визначають прийнятність чи граматичність висловлювань або які в рамках даного знання визначають науковість сказаного» [22, 102].

методологічними засадами [див.: 4, 33] не є достатньою підставою для заперечення необхідності наукового теоретико-літературного знання (мовляв, теорія літератури неможлива взагалі і непотрібна, бо немає єдиної теорії літератури, а навпаки, реально існує стільки теорій літератури, скільки є наукових шкіл тощо [див.: 4, 31]). «Спроби створити таку <відносно інтегровану> теоретичну систему і викласти її в доступному для студентів варіанті, – зазначає Р. Т. Гром'як у роботі „Теорія літератури: підходи і дефініції”, – були, є і, з певністю можна твердити, будуть в майбутньому. Цього вимагають як логіка розвитку і функціонування знання, так і практика навчання нової зміни фахівців» [4, 34]. У ситуації, коли наукові парадигми не тільки змінюються, а й співіснують [4, 5], факт існування множинності «теорій літератури» (інакше: теорії літератури у множині<sup>1</sup>) не означає некоректності словосполучення «теорія літератури» як свідчення загальної кризи науки про літературу, оскільки не відміння актуальності сфери її фахової компетенції, не здатне делегітимізувати, гносеологічно знецінити її предметну матрицю, утворювану системою сигнальних точок перетину, позначених базовим категоріальним триумвіратом «літературно-художній образ – літературно-художній твір – літературний процес» (кожен з членів ряду розписується окремо ще системою так само векторних категорій, які позначають різні рівні буття феномену словесного мистецтва). Звідси – яких би теоретичних концепцій не дотримувался дослідник літератури, якщо він працює у фаховій сфері науки про літературу, а значить, займається мистецтвом слова саме як мистецтвом, він не може оминати онтологічних площин, позначених ключовими літературознавчими категоріями. Може йтися про різне концептуальне наповнення наскрізних, позначених традиційними літературознавчими поняттями предметних ніш (виокремлених просторів), навіть про їхнє термінологічне перейменування, але аж ніяк не про позбавлення їх гносеологічної чинності. Принаймні доти, поки існує мистецтво, що потребує кваліфікованого сприймання як форми свого буття. Саме такий сенс присутній, як на мене, у підвалинах здавалося б звичайного твердження Р. Т. Гром'яка: «Сучасна теорія літератури... за структурою є сукупністю концепцій, учень про словесне мистецтво в різних його виявах; за евристичною спрямованістю – вченням про сутність та специфіку художньої літератури» [4, 35].

У відповідності до орієнтирів провідного – організаційного – вектору своєї діяльності, а саме до настанови про багатовимірне поняття літературної рецепції як стрижневого (інтегрального) чинника в організації цілеспрямованої колективної дослідницької роботи, найбільш вагомим із зробленого в науці про літературу Р. Т. Гром'як вважав «утвердження і розробку методики рецептивно-комунікативного підходу до розуміння словесних текстів» [4, 13]: «Мене завжди цікавило, – відзначив він в одному зі своїх інтерв'ю, – чому твір „бере за живе”?» [4, 14]. У цьому сенсі любити літературу як мистецтво слова означає «найперше – проникати в таємниці літературних текстів» [4, 7]. Такий проблемний ракурс сприймання мистецтва, будучи протидією позбавленому динамічності рецептивної складової і діалогічності інтенційності суто об'єктивістському (монологічному) підходу, виводить Р. Т. Гром'яка на низку проблемно-інтерпретаційних контекстів, які постають тлом руху дослідницької думки ученого. Так, твердження про важливість досягнення того, «як „зроблений” словесний твір» [4, 7], воскрешає в пам'яті евристичний досвід формалістів,

---

<sup>1</sup> Відлуння подібної ідеї знаходимо в Івана Фізера (Джона Файзера), якого Роман Гром'як цитує у статті «Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку, проблеми функціонування, дискурсалізація» щодо питання про відношення вітчизняної науки про літературу до зарубіжної. За умов інтелектуальної свободи, відзначав професор Ратгерського університету (США), «українське літературознавство повинно було критично осмислити і оцінити свої власні інтелектуальні ресурси і разом і в змаганні з теоретичними школами вільного світу розвинути свою власну теорію чи теорії» [21, 11; 4, 231].

нагадуючи, зокрема, класичну для науки про літературу статтю Б. М. Ейхенбаума «Як зроблена „Шинель” Гоголя» (1919), де попри зосередженість на наратологічному питанні про сказову оповідну форму, йдеться також про проблеми взаємостосунків між літературним текстом, авторською свідомістю і позалітературною реальністю, яка розглядається у напрямі заперечення примітивної концепції безпосередньої детермінованості художнього тексту екстралітературними – суспільними чи психологічними — чинниками. Бачення секрету художньої творчості «(значною мірою завдяки працям І. Франка)... у тих „зчепленнях”, які збуджують читацькі асоціації» [4, 14], крім вже названої роботи Б. М. Ейхенбаума, де простежується «самий тип зчеплення окремих прийомів» у композиції гоголівського твору [6, 57], відсилає і до більш раннього висловлювання Л. М. Толстого з його листа М. М. Страхува від 23 і 26 квітня 1876 року про специфічний спосіб формування художнього змісту літературного твору (тут роману «Анна Кареніна»): «Якщо би я хотів сказати словами все те, що мав на увазі висловити романом, то я повинен був би написати роман той самий, що я написав, спочатку. ...У всьому, майже у всьому, що я писав, мною рухала потреба зібрання думок, зчеплених між собою, для вираження себе, але кожна думка, виражена словами окремо, втрачає свій сенс, страшно знижується, коли береться одна з того зчеплення, у якому вона перебуває..., оприявити підґрунтя цього зчеплення безпосередньо словами ніяк не можна, а можливо лише опосередковано — словами описуючи образи, дії, положення» [20, 784]. Нарешті міркування про поглиблення «розуміння і свідомого використання структурно-функціонального тлумачення творів та оцінки їх на тлі традицій, стандартів і мод за принципом „мінус-прийому”...» [4, 14], як і наявне у студії «Феноменологія естетики Івана Франка» звернення до поняття «зі-протиставлення» у розмові про «компетентних користувачів <Франковими> деформованими текстами» радянських видань<sup>1</sup>, застосувавши його до сфери всієї творчості письменника, засвідчують обізнаність Р. Т. Гром'яка з структурно-семіотичним підходом (літературознавчою структурною поетикою) Ю. М. Лотмана. А те, що у роботі «Естетика Тараса Шевченка» засновник тернопільського теоретико-літературного осередку назвав підхід І. Я. Франка до «естетичних основ» поетичної творчості «за суттю структурно-функціональним, рецептивним» [4, 41], споріднивши (пунктуаційно через кому, а синтаксично — як однорідні члени речення) ці два означення, можна сприймати, на мою думку, як свідчення певної органічної близькості між методологічним вибором вихованого на Франковій літературознавчій парадигмі Р. Т. Гром'яка та методологічною позицією глави тартуської школи.

У своїх роботах Р. Т. Гром'як торкався також конкретних, локальних теоретичних аспектів дослідження красного письменства, які належать, зокрема, до сфери онтології літературно-художнього твору. Це передовсім питання про знаковість мистецького тексту як не-самоочевидного явища, його референтну специфіку, вторинність літературного знаку

---

<sup>1</sup> Маю на увазі наступне місце з названої роботи: через купюри в радянських виданнях письменника «перед широким загалом читачів поставав феномен Франка,... різною мірою деформований текстуально, але фактично був осяжний текст Франка значно ширшим (алюзійно, семіотично). Для компетентних користувачів деформованими текстами І. Франка його світ, у тім числі й естетика, поставали феноменально інакше. Це означає, що згідно з принципом цілісності, компетентний читач, який впродовж тривалого часу сприймав поетичні, прозові, драматургічні, публіцистично-журналістські, літературно-критичні і наукові тексти Франка почергово, але дбав про їхню тематично-мотивну, жанрово-композиційну, імагологічно-персонажну, мовно-наратологічну (мовленнево-рецептивну) *співвіднесеність* (= зіпротиставлення), міг вибрати чи вибудувати таку перспективу (точку зору), крізь яку осягається характер (ландшафт) естетичного поля письменника-мислителя. Це і буде *феноменологія естетики Івана Франка*, що дається естетично компетентному суб'єктові навіть крізь якийсь сегмент його Гіпертексту» [4, 183].

[див.: 4, 282-284], про розрізнення «текст – твір» та текст як «аперсональний» твір [4, 270-274]. Інтелектуальне тло тут утворюють не лише семіологія Р. Барта, У. Еко, Цв. Тодорова та Ю. Лотмана, до якої у своїх розмислах спрямовує читача сам Р. Т. Гром'як [4, 281], а й, скажімо, досвід аналітики знакових концепцій літератури (особливо щодо питання про фінальне долання / приховування художнім образом / твором своєї знаковості), або теорія цілісності М. Гіршмана (зокрема, розрізнення «художній текст – літературно-художній твір – художній світ»), чи теоретична концепція М. Бахтіна (аспект диференціації «архітектоніка / композиція», в підґрунті якої перебуває розрізнення літературного тексту і естетичного об'єкта) та ін. При цьому критичного аналізу потребує, як на мене, теза про необхідність заміни терміносполуки «художній текст» словосполученням «текст літературно-художнього твору» [4, 273] хоча б тому, що категорія «художній текст» у реальній практиці свого застосування не має, так би мовити, суто лінгвістичної прописки, а реалізує гносеологічне протиставлення «художнє – не(поза)художнє», достатньо повно в науці про літературу описане в структурній поетиці Ю. Лотмана, де цей термін зовсім не метафоризований<sup>1</sup>.

Подібне стосується і поняття «підтекст», традиційно вживаного у східнослов'янському літературознавстві. Р. Т. Гром'як називає це поняття «аморфним» тому, що, по-перше, воно «не використовується в польській мові, не кажучи вже про німецьку, французьку, англійську», де широко вживається опозиція понять «позначення (сигніфікант) і позначене (сигніфікат)» [4, 280], а по-друге, в західній практиці на найменування процесу позначення існує поняття «семіоз» (первісно Пірсовий «семіозис»), яке значно ширше (зокрема, у пропозиції Дж. Ділі), ніж поняття підтексту. У зв'язку з цим важливо з'ясувати, чи відповідає поняття «сигніфікант» поняттю словесно-позначеного, а поняття «сигніфікат» – прихованому за текстом, адже саме на текстуально імпліцитне орієнтоване поняття підтексту. Крім того, зважаючи на важливість у сфері філології традиції мовного вжитку слова у звичайній мовній практиці, на чому небезпідставно наголошував О. В. Чичерін стосовно терміносполук «мова письменника» / «мовлення письменника» [див.: 23, 8, 9; 9, 20-21], чи варто відкидати поняття підтексту тільки тому, що у західному світі воно не вживається, а також враховуючи в методологічному аспекті – чи будь-яке евристичне завдання в межах специфічної фахової компетенції науки про літературу вимагає виходу за звичні межі поняття підтексту на позиції поняття семіозу? У цьому сенсі можна застосувати досвід розгляду самим же Р. Т. Гром'яком випадків із різними найменуваннями близьких наратологічних явищ у різних національних мовах, зокрема здійснену ним методологічну проблематизацію даної ситуації: «Тож постає передусім питання, чи це чисто вербальна заміна інтелектуально-духовних процесів і семіотичних структур, чи справді трансформація предмета

---

<sup>1</sup> З огляду на це не випадково, мабуть, (навіть якщо і суто інтуїтивно чи підсвідомо) Р. Т. Гром'як обмежує сферу легітимного вжитку запропонованого ним же поняття «текст літературно-художнього твору» [див.: 4, 273] застосуванням лише до *одиночного* мистецького явища, яке цим поняттям характеризується, вважаючи, що його осмислення можливе «тільки і виключно тільки» на базі автентичного тексту конкретного твору певної родованої належності у контексті генетично споріднених явищ у різних національних літературах певного історико-літературного періоду: «Рефлексія з приводу тексту твору передбачає зосередження свідомості дослідника на графемно-структурній конфігурації письма, що має просторово-часові виміри, при максимальному (тимчасово) зредуванні, винесенні поза актуалізоване поле свідомості всього, що стосується позатекстуальної реальності, пов'язаної з автором, процесом виникнення твору і читачем» [4, 273].

нашого зацікавлення?» [4, 296]<sup>1</sup>. Зрозуміло, оприявнений у висвітленні зазначених питань теоретико-літературний досвід Р. Т. Гром'яка не може обійтися принагідними зауваженнями, а вартує окремого фахового розгляду, який дозволить створити належну проблемно-дискусійну проекцію конкретних теоретичних викладів ученого.

Нарешті з теоретико-методологічного боку підходить Р. Т. Гром'як і до питання про особливості становлення українського порівняльного літературознавства – галузі вітчизняної науки про літературу, у формуванні якої він теж взяв активну участь. У центрі уваги ученого – ключові питання, як-от: джерела і тенденції розвитку в Україні літературознавчої компаративістики, її фахова специфіка, взаємостосунки з суміжними науками, професійні вимоги до фахівця-компаративіста й таке ін. Засадничими постулатами, на яких базуються міркування Р. Т. Гром'яка стосовно спеціальності 10.01.05, є:

а) питання, що належать до компетенції класичної компаративістики, можуть бути правильно поставлені тільки за умови системної орієнтації «на весь комплекс проблем, пов'язаних з міжлітературною рецепцією» [4, 340];

б) проблемно-тематичне коло порівняльного літературознавства за своїми внутрішніми інтенціями належить до сфери міждисциплінарної взаємодії, відповідно, воно багатоаспектне, аж до комплексності. Міжлітературна рецепція «в багатонаціональних соціосередовищах, мультикультурних ареалах, — читаємо в статті „Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії”, — проблема надто складна як у теоретичному, так і в практичному планах. Із неї випливає низка важливих завдань. Тому рідко хто самотужки здатен їх ефективно й оперативно розв'язувати. Тож кооперація, координація зусиль різних фахівців конче потрібна. Звісно, при усвідомленні різних спонук, неоднакових можливостей і засобів» [4, 341]. «Фахівці, які конструюють будь-які теоретичні моделі, прагнуть передусім охопити повноту чинників, систематизувати та стратифікувати їх. Якщо ж доводиться зважати на елементи системи, яких вони достеменно не знають чи не мусять знати в деталях, вони полишають їх для своїх наступних досліджень чи для інших співпрацівників або суміжників, з котрими кооперують зусилля. І це — норма міжпредметних зв'язків у ситуації поділу праці при дослідженні надскладних об'єктів» [4, 333].

в) вивчення комплексних тем, що вимагають міждисциплінарного підходу, вимагає послідовного врахування двох обставин: по-перше, того, що фахівець з порівняльного літературознавства повинен триматися специфічних предметних меж своєї спеціальності, якщо ж він «виходить за межі своїх фахових, зумовлених поділом праці, завдань», то «наражається на небезпеку дилетантського їх виконання...» [4, 337], по-друге, принципової багатоаспектності комплексної теми, тобто спеціальних можливостей різних галузей знань, з якими вона так чи інакше пов'язана [див. про це: 4, 125].

Саме з цих позицій Р. Т. Гром'як висвітлює взаємостосунки літературознавчої компаративістики і перекладознавства. Методологічні (практичні) наслідки тут для літературознавця-компаративіста мають, з погляду Р. Т. Гром'яка, як момент дотичності (перетинів), так і момент диференціації. Взаємозв'язки порівняльного літературознавства з теорією перекладу і перекладознавством взагалі є для ученого одним із аспектів проблеми місця і ролі літературної рецепції в компаративістичних студіях. «Глибинна єдність (а відтак — взаємоопосередкованість перекладознавства та літературознавчої компаративістики) сягають онтологічних основ мовленнєвої діяльності. Ця вихідна теза влучно сформульована Г. Гадамером і винесена в назву одного з підрозділів його відомої праці „Істина і метод” <перше вид. 1960>», а саме «Мова як середовище герменевтичного досвіду» [див.: 4, 333-

---

<sup>1</sup> При цьому щодо ситуації в наратології Р. Т. Гром'як зважає на те, що «і німці, і росіяни... не ототожнюють своїх національних історично сформованих знань про розповідні практики із сучасними наратологічними концепціями» [4, 296].



334]<sup>1</sup>. У сфері літературознавства перекладознавці, викладачі зарубіжних літератур і компаративісти «за неминучих розбіжностей не поривають остаточно з двомовними текстами. Хто не читає творів чужомовних літератур в оригіналі..., той засадничо не має шансів на фахове визначення зі спеціальностей 10.01.03, 10.01.04, 10.01.05». При цьому особливо жорсткі вимоги до тих, хто працює у сфері порівняльного літературознавства, де не можна послаблювати (тим паче втрачати) зв'язок з перекладознавством і перекладачами, адже «літературознавців-компаративістів зобов'язує припис як фахова норма – виходити поза межі однонаціональної й одномовної літератур. Ситуація, в яку потрапляє компаративіст, змушує його самостійно перекладати іншомовні тексти, щоб зіставляти їх із творами рідної літератури за обраним параметром (тематика, ідейний зміст, фабула-сюжет, характери, жанрові структури і т. д.), або згідно з відповідним методом / методами дослідження. Маючи у своєму розпорядженні чужі опубліковані переклади, компаративіст використовує їх, зіставляючи навзаєм і з оригіналом» [4, 337]. При цьому «...постає питання про усвідомлення кожним гуманітарієм, що має справу з текстами взагалі і різномовними зокрема, власних можливостей стосовно особливостей текстів і тих завдань, намірів, які він... має реалізувати (як читач, перекладач, дослідник, популяризатор, громадський діяч, що користується інформацією, певним чином відібраною з цих текстів). Таке питання – центральне і базове у спілкуванні та координації діяльності фахівців із перекладознавства та літературознавчої компаративістики» [4, 333].

Та водночас «ці відносно самостійні академічні дисципліни мають спільний об'єкт зацікавлені при їхній різній предметній спрямованості, а тому потребують певного розмежування в сучасній гуманітаристиці...» [4, 326], враховуючи принципові відмінності між лінгвістичною (більш завуженою) і літературознавчою (більш широкою) фаховими компетенціями (такий підхід знаходиться у руслі тенденції, оприявленої, наприклад, у роботах О. В. Чичеріна, присвячених літературознавчому студіюванню літературного стилю [див. про це: 9, 30-31], та статті Г. В. Степанова, де розглядаються відмінності між літературознавчим і лінгвістичним аналізом тексту [18]). Порівняльне літературознавство (рецептивний аспект) відрізняє від перекладознавства як лінгвістичної спеціальності особливе поєднання мовно-мовленнєвих та естетично-літературознавчих феноменів [4, 336], відмінна термінологічна вербалізація дискурсу, звернення до розгляду тексту у широкій системі контекстів — авторських, перекладацьких, а також контексту інтерпретатора, «який враховує час появи оригіналу, перекладів і зазнає (навіть підсвідомо) впливу літературно-естетичного контексту, що склався в період власної творчості» [4, 339]. Загалом Р. Т. Гром'як диференціює літературознавчий (компаративістика) і лінгвістичний (перекладознавство) підходи, враховуючи такі чинники як: «а) різні предмети як грані, аспекти одного об'єкта; б) структура лінгвістичної та літературознавчої компетенції; в) обсяги контекстів, які активізують фахівці двох сфер філології; г) ступінь володіння мовами джерел і мовою перекладу; д) скерованість суджень про твір чужоземної літератури в рідномовній рецепції на певного адресата, а також характер видання, в якому така інформація публікується» [4, 339]. У категоріях діяльнісного підходу вказані дві гносеолого-евристичні площини відрізняються різною предметною (полікомпонентною) репрезентацією об'єкта.

---

<sup>1</sup> Гадамерові ідеї про мовний ґатунок буття як взаєпорозуміння, про переклад як перевисвітлення, як творчість Р. Т. Гром'як поєднує з досвідом М. Рильського в аспекті зумовленої орієнтаціями митця на можливого реципієнта дуальної, діалогічної природи текстів, а також співтворчості перекладача з автором, для теоретичного осмислення якої недостатньо, за Г.-Г. Гадамером і М. Рильським, лише мовної компетенції, а потрібно зважати на «надмовні межі» (Гадамер), які утворюють соціокультурний і ментально-психологічний (сфера психоаналізу) контексти, з чим і пов'язані неминучі втрати при перекладі (М. Рильський) [див.: 4, 334-336].

Крім цього, Р. Т. Гром'як, характеризуючи новітні тенденції розгортання української компаративістики [див., наприклад: 4, 235, 236], одне з надійних джерел розвитку цієї наукової галузі бачив у філософсько-культурологічних асоціаціях письменників на кшталт Улаша Самчука [4, 258, 311] або в багатомовних творчих особистостях, подібних до Олега Ольжича, який «володіючи дев'ятьма мовами, ...навіть в еміграції не почувався вигнанцем» [3, 325].

Запропоноване контекстне прочитання теоретико-методологічної спадщини професора Романа Теодоровича Гром'яка не є ані вичерпним, ані остаточним. Воно має на меті окреслити можливі проблемно-тематичні площини і горизонти методологічного аналізу гносеолого-евристичного досвіду авторитетного українського вченого і організатора науки, оприявнивши у такий спосіб його справжнє інтелектуальне обличчя та реальну актуальність його культуротворчого доробку. І якщо в якійсь мірі мені це вдалося, то я вважатиму поставлену мету досягнутою<sup>1</sup>.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Академические школы в русском литературоведении: [коллективная монография]. – Москва: Наука, 1975. – 515 с.
2. Встреча с Г. А. Товстоноговым в концертной студии «Останкино». Съёмка 1979 г. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=8BNTVzxcGtg> або: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1650920>
3. Гром'як Р. Культура. Політика. Інтелігенція. Публіцистика літературознавця / Роман Гром'як. — Тернопіль: Джура, 2009. — 400 с.
4. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007 / Роман Гром'як. – Тернопіль: Джура, 2007. – 368 с.
5. Гадамер Г.-Г. Истина і метод: пер. з нім. / Ганс-Георг Гадамер. – Київ: Юніверс, 2000. —Т.1: Герменевтика I: Основи філософської герменевтики. – 464 с.
6. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. Эйхенбаум // О поэзии. О прозе: сб. статей / Борис Михайлович Эйхенбаум. — Ленинград: Худож. лит., 1986. — С. 45-63.
7. Ігор Володимирович Козлик: бібліографічний покажчик (До 50-річчя від дня народження) / [упор. О. Б. Гуцуляк]. – Івано-Франківськ: Вид-во ПНУ імені Василя Стефаника, 2011. – 58 с.: іл.

---

<sup>1</sup> Вважаю за свій обов'язок висловити щирі вдячність за консультації та інформаційну допомогу під час роботи над статтею: **Миколі Миколайовичу Ільницькому**, доктору філологічних наук, професору, члену-кореспонденту НАН України, завідувачу кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка; **Ігорю Йосиповичу Набитовичу**, доктору філологічних наук, професору кафедри української літератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; **Степану Івановичу Хоробу**, доктору філологічних наук, професору, завідувачу кафедри української літератури, **Олегу Мусійовичу Пилип'юку**, кандидату філологічних наук, доценту цієї ж кафедри, **Олегу Борисовичу Гуцуляку**, кандидату філософських наук, заступнику директора з наукової роботи Наукової бібліотеки Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника; **Ігорю Володимировичу Папуші**, кандидату філологічних наук, доценту Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка; **Олесі Романівні Омельчук**, кандидату філологічних наук, науковому співробітнику відділу теорії літератури Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України.

8. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – Москва: Наука, 1986. — 336 с.
9. Козлик І. В. Методологічні аспекти теорії літературного стилю О. В. Чичеріна: (Repetitorium до теми) / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2010. – 44 с.
10. Козлик І. В. Методологічні напрацювання Нонни Копистянської: спроба предметної проблематизації / І. В. Козлик // Діалогічні обертони: наук. зб. на пошану пам'яті професора Нонни Копистянської / наук. ред. С. Маценка, відпов. ред. О. Левицька. – Львів, 2014. – С. 25-34.
11. Козлик І. В. Теоретичне вивчення філософської лірики і актуальні проблеми сучасного літературознавства: монографія; відпов. ред. член-кор. НАН України Г. М. Сивокінь / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2007. – 591 с.
12. Краткая литературная энциклопедия <КЛЭ>: в 9 т. – Москва: Сов. Энциклопедия, 1962-1978. – Т. 4. – 1024 стлб. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke9/ke9-5261.htm?cmd=2&istext=1>
13. Література. Літературознавство. Життя: зб. наук. праць й матеріалів на пошану докт. філол наук, проф. Марка Веніаміновича Теплінського / Відпов. ред. І. В. Козлик. — Івано-Франківськ: Плай; ТЗОВ «Поліскан», 1999. – 433 с.
14. Лихачёв Д. С. Об общественной ответственности литературоведения / Д. С. Лихачёв // Избр. работы: в 3 т. / Дмитрий Сергеевич Лихачёв. – Ленинград: Худож. лит., 1987. – Т. 3. – С. 449-453.
15. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха / Ю. М. Лотман // О поэтах и поэзии / Юрий Михайлович Лотман. – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 1996. – С. 17–252.
16. Марко Теплінський – учитель, вчений, людина. Документальний фільм. Авторський проект Ігоря Козлика. – Івано-Франківськ, 2012. – Режим доступа: <http://www.ex.ua/40151739>
17. Ортеґа-і Ґасет Х. Бунт мас / Х. Ортеґа-і Ґасет // Вибрані твори: пер. з ісп. / Хосе Ортеґа-і-Ґасет. – К.: Основи, 1994. – С. 15-139.
18. Степанов Г. В. Литературоведческий и лингвистический подходы к анализу текста / Г. В. Степанов // Язык. Литература. Поэтика / Георгий Владимирович Степанов. – Москва: Наука, 1988. – С. 125-140.
19. Товстоногов Г. Последние мысли (Записала Мария Деменьева) / Георгий Товстоногов // Наше наследие. – 1989. – № 5(11). – Режим доступа: <http://www.teatral.org.ua/articles/iz-istorii-teatra/georgij-tovstonogov-poslednie-mysli/>
20. Толстой Л. Н. Собр. соч. 22 т. / Лев Николаевич Толстой. – Москва: Худож. лит., 1984. – Т. 18: Письма. – Режим доступа: [http://rvb.ru/tolstoy/tocvol\\_18.htm](http://rvb.ru/tolstoy/tocvol_18.htm)
21. Українська література: Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації україністів (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р. – Київ: Обереги, 1995. – 319 с.
22. Фуко М. О природе человека. Справедливость против власти (1974) / Ф. Элдерс, Н. Хомский, М. Фуко // Интеллектуалы и власть: Избр. политические статьи и интервью: пер. с фр. / Мишель Фуко – Москва: Праксис, 2002. – Ч. 1. – С. 81-147.
23. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля: Повествовательная проза и лирика / Алексей Владимирович Чичерин. – Москва: Худож. лит., 1977. – 445 с.
24. Шеллинг Ф. В. Соч.: пер. с нем. / Фридрих Вильгельм Шеллинг. – Москва: Мысль, 1998. – 1661,[2] с.
25. Щедровицкий Г. П. Философия. Наука. Методология / Георгий Петрович Щедровицкий. – Москва: Шк. Культ. Полит., 1997. — 656 с.

## ДІАЛЕКТИКА ТРАДИЦІЙНОГО І НОВАТОРСЬКОГО В ТЕОРЕТИЧНИХ РОЗДУМАХ РОМАНА ГРОМ'ЯКА

Луїза Оляндер

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології  
Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки (Луцьк),

e-mail: [olk32@ukr.net](mailto:olk32@ukr.net)

UDC: 821.161.2.09

### ABSTRACT

Oliander L. K. Dialectics of Traditional and Innovative in Roman Hromiak Theoretical Thoughts

Approaches to solving actual theoretical problems by outstanding Ukrainian philosopher and literary critic R.T Hromiak (1937 – 2013) are analysed; dialectic of the interaction between scientist's innovative ideas with traditional approaches is examined. Depth of his works analyticity is pointed up, which are based on extensive historical and literary material – primarily on T. Shevchenko's,

I. Franko's, V. Stefanyk's, B. Lepkyi's, U. Samchuk's works. The role of his works which stimulate scientific research is interpreted.

**Keywords:** literary process, innovation, ontology, composition, text, theory, tradition, phenomenology, aesthetics.

У статті розглядаються підходи до розв'язання актуальних теоретичних проблем видатним українським філософом і літературознавцем Р. Т. Гром'яком (1937 – 2013); основну увагу приділено діалектиці взаємодій новаторських ідей ученого з традиційними підходами. Підкреслено глибину аналітичності його праць, які ґрунтуються на широкому історико-літературному матеріалі – насамперед на творчості Т. Шевченка, І. Франка, В. Стефаника, Б. Лепкого, У. Самчука та ін. Осмислюється стимулююча наукові пошуки роль його праць.

**Ключові слова:** літературний процес, новаторство, онтологія, структура, твір, текст, теорія, традиція, феноменологія, естетика.

*Час, у який ми живемо, напружений до краю. Література і критика вловлюють і посилюють напругу. Звичайно, у кращих своїх зразках: шедеври, як і таланти, – рідкість. І це також доведено життям...*

*Роман Гром'як. Що доведено життям*

*Рух теоретико-літературної рефлексії спрямовується досвідом, в структурі якого є певний тезаурус (набір, репертуар) сучасних понять про якнайрізноманітніші літературні явища і процеси.*

*Роман Гром'як. Текст літературно-художнього твору: епістологічно-когнітивні роздуми.*

Процитоване в епіграфі судження Р. Т. Гром'яка про характер руху теоретико-літературної рефлексії відхиляє завісу таємниці, за якою криються притаманні йому – філософу, теоретику й історичному літературознавцю – властивості мислення, своєрідне і цілісне сприйняття ним світу і насамперед явищ культури, красенства, мистецтва, їхніх численних різноманітних рецепцій, взятих у діалогічних відношеннях. У філософських, теоретичних і літературно-історичних концепціях ученого всі – зокрема літературні і літературознавчі – явища не носять ознак статичності. Все це стало можливим завдяки величезному тезаурусу Р. Т. Гром'яка, значні елементи якого так чи інакше входять у структуру його праць. Проте недоцільно обмежуватись тільки констатацією самого факту, не менш важливо здобути з нього урок, розуміючи, що все в гром'яківських працях, у тому числі й їхня структура, є школою. Очевидно, що без певного тезаурусу і доречного його використання неможливо усвідомити діалектику взаємодій традиційного і новаторського як у літературному процесі, так і в науці про красенство. Сказане обґрунтовує актуальність означеної в заголовку проблеми й обумовлює мету статті, яка полягає в тому, щоб, аналізуючи зміст і структуру праць Р. Т. Гром'яка – насамперед статтю «Текст літературно-художнього твору: епістологічно-когнітивні роздуми» – розкрити діалектику взаємодій новаторських ідей ученого з традиційними підходами.

Особливий інтерес у цьому вимірі своєю цілеспрямованістю викликає багатоаспектна стаття Р. Т. Гром'яка «Текст літературно-художнього твору: епістологічно-когнітивні роздуми», у котрій він, з одного боку, прояснює механізм діалектичних відношень між *твором* і *текстом*; з другого, переконливо, вносячи чіткість у термінологічне розмежування цих понять, встановлює діалектичні відносини з традицією філософського і теоретично-літературного мислення. Новаторський характер концепції вченого виражається в оновленні традиційних тлумачень, очищенні їх там, де це можливо, від недиференційованого вжитку. Так, констатує, що в «традиційному літературознавстві чи в буденному читачкому слововжитку часто слова твір і текст фігурують як синоніми» [4, 270], Р. Т. Гром'як не лише яскраво ілюструє очевидність неправомерності отожднювання цих понять аналізом статті І. Франка «Слово про воскресіння Лазаря», а й певною мірою спирається на підходи великого українського письменника. Авторитет І. Франка дає повноваження сьогднішньому досліднику спиратись на конструктивну традицію окреслення змісту *поняття твір*:

«... у зміст поняття твір, – пише Р. Т. Гром'як, – Франко вкладав і тему, і мотиви, і персонажі, і поетичне чуття, відбите в творі, і впорядкування епізодів, частин (композицію), і ритмічну організацію мови, і строфічне членування лексико-синтаксичних одиниць. Все це належало до оригінального продукту невідомого автора» [4, 270].

Ось чому Р. Т. Гром'як, теоретично осмислюючи поняття *текст*, є традиційним, коли на початку статті визначає:

«Поняття твір щільно асоціюється з поняттям автор і традиційним розумінням будови твору (тема, персонажі (характери), описи (пейзажі, інтер'єри, портрети, фабула / сюжет, мова). Поєднання, розташування, взаємодія цих самоочевидних елементів твору окреслюється поняттям композиція; а закономірність і своєрідність кожного твору, зумовленого самовідчуттям, світобаченням їх автора, – поняттям стиль. Слово “композиція” при всій його багатозначності і неусталеності термінологічного статусу має семантичне осереддя, пов'язане з доцільною свідомою діяльністю автора...» [4, 268-269].

Коли ж у статті йдеться про *структуру* – поняття, що не дорівнюється поняттю *композиція*, Р. Т. Гром'як у цьому випадкові вже і сам виходить, і виводить свого реципієнта, настановлюючи його на подальші роздуми, за межі традиції, зокрема франківської, а тому стимулюючи властивість набуває наступне положення, в якому – завдяки логічному наголосу, що падає на слово *натомість*, – поняття *твір* і *текст* чітко розмежовуються і постають як бінарна опозиція *твір / текст*, котра «має структурно-функціональний характер» [4, 270]:

«Натомість, – продовжує свої думки вчений, – поняття структура характеризує елементарний склад, взаємозв'язок, взаємодію компонентів будь якого явища... <...> Тому для теоретичного літературознавства найбільш прийнятним (бо найзагальнішим) є термін “структура літературно-художнього твору» [4, 269].

При цьому Р. Т. Гром'як не забуває окреслити ті широкі перспективи проникнення в глибини змісту художніх явищ, які розкриваються при аналізі «структури літературно-художнього твору».

Але, якщо «твір здатний жити дуже довго при майже цілковитому руйнуванні тексту як мовної оболонки мистецького твору» [4, 273] в пам'яті читача, або, додамо, у структурованому проекті майбутніх творів (наприклад, історична – повністю так і не реалізована текстуально письменником – трилогія Т. Парницького), якщо твір може існувати поза текстом, то варто говорити і про *структуру тексту*, котра в ідеалі має віддзеркалювати зі всією повнотою *структуру авторського твору*. На жаль, так буває не завжди і часто з різних причин. Яскравим підтвердженням цьому слугують редакторська практика, зокрема, А. П. Ефремова (1830 – 1909), відомого літературознавця і бібліофіла, котрий, працюючи над виданням Зібрання творів О. С. Пушкіна, втручався в основний пушкінський текст, вставляв у нього нові елементи – варіанти і закреслені поетом рядки, про що свідчить Н. В. Ізмайлов у своїй праці «Текстологія», опублікованій в книзі «Пушкін: Итоги и проблемы изучения» (М.; Л., 1966). Бажаючи представити доробок О. Пушкіна найповніше, А. П. Ефремов у такий спосіб змінював структуру пушкінського тексту, яка за цих обставин не відображала авторську структуру творів російського поета.

Діалектичні розмисли Р. Т. Гром'яка над бінарною опозицією *твір / текст* наштовхують на думку, що *Текст* – це шлях до твору, але шлях складний, обумовлений багатьма чинниками, про котрі йдеться у фундаментальній праці Ю. М. Лотмана «Пушкін», зокрема в розділах «Література и "литературность"», «"Поэзия действительности"», «Единство текста» [Див. детально : 6]. Лотманівський аналіз рецепцій «Євгенія Онегіна» яскраво демонструє, як теоретично обґрунтована Р. Т. Гром'яком діалектика відношень між складовими бінарної опозиції *твір / текст* переходить у діалектику уявлень реципієнта про процес оновлення романного жанру:

«Реальный текст пушкинского романа, – пишет Ю. М. Лотман, – сознательно лишенный автором признаков жанровой конструкции, воспринимается читателем на фоне этой конструкции. Отрицания определенных форм становятся в сознании читателя их разновидностями. Роман, в сознании читателей, с одной стороны, делается более традиционным, чем под пером автора, а с другой, мгновенно превращается в исходную точку новой традиции» [6, 451].

Роздуми Р. Т. Гром'яка про бінарну опозицію *твір / текст* при зіставленні з конкретним аналізом будь-якого тексту художнього твору, здійсненого іншими дослідниками – у даному разі це лотманівські розмисли, – створюють умови для більш продуктивного його розуміння. При зустрічі теоретичних і історико-літературних думок Р. Т. Гром'яка та Ю. М. Лотмана оживає сам літературний процес, він починає «дихати»: конкретно-історичний факт індивідуальної і колективної свідомості, що відбувся при сприйнятті тексту «Євгенія Онегіна», набуває ознак закономірності жанрових трансформацій, обумовлених поступом розвитку. Узяті в одному ряду праці Р. Т. Гром'яка і Ю. М. Лотмана акцентують увагу на тих моментах у психіці реципієнта, коли він під впливом новаторського твору раптом (!!!) – це кризовий хронотоп свідомості – переходить на новий тип романного мислення, коли він починає по-новому бачити світ і відчувати його поезію в інших, незвичних і невідомих досі художньо-естетичних координатах. І коли численні рецепції пушкінського роману розчарованими сучасниками, проаналізовані Ю. М. Лотманом, розглянути, враховуючи такий елемент як *переживання*, введений Р. Т. Гром'яком у метрико-ритмічні параметри усного мовлення і письмової його форми [див. детально 4, 275], то оживає суспільна атмосфера, в котрій «Євгеній Онегін» представ на суд читача. І те саме *переживання* призведе до того, що В. Белінський почав критичний розгляд «энциклопедии русской жизни» «не без некоторой робости» [1, 495].

Звертаючись до пропонованого Р. Т. Гром'яком ланцюжка метрико-ритмічних параметрів усного мовлення і письмової його форми: *мислення – переживання – говоріння – артикуляція – спілкування – писання – читання*, – на нашу думку, треба зазначити, що іноді *переживання*, тоді, коли воно перетворюється на *співпереживання*, є тим моментом,

який найбільше наближає реципієнта до авторського задуму і світовідчуття. Підґрунтям для цього твердження є висловлення О. Довженка про фільм «Арсенал»:

«Если бы меня тогда спросили: как вы работаете и что думаете, я, по-видимому, ответил бы так, как французский художник Курбе ответил одной даме, которая спросила его, что он думает, когда пишет картины. Он ей ответил: “Сударыня, я не думаю, я волнуюсь”. Вот это волнение, идущее красной мыслью через все мои работы, сохранилось во мне по сей день. <... > ...творческий опыт и моя грузная производственная биография дают мне возможность сочетать волнение с все большим и большим количеством мыслей, обуздывающих волнение на ненужных участках. Этим я совсем не хочу сказать, что я всегда свое волнение в состоянии подчинить интеллекту... <... >

Говорят и посея час о символике “Арсенала”. Я заявляю, что никогда не думал о символах, и даже тогда, когда расстреливают и не могут расстрелять моего героя, у меня была та нужная доля творческого простодушия, которая мне давала возможность верить в это, как в совершенно законный и реальный факт» [5, 7 – 8].

У теоретичних роздумах Р. Т. Гром'яка природно поєднуються діалектика думки і діалектика почуттів.

Цей – іноді суперечливий за своєю сутністю – процес єднання *переживання* і *думки* відбувається на всіх рівнях сприйняття Тексту художнього твору, включаючи його зовнішній вигляд, тобто графіку.

Побудована автором структура оповіді – це онтологічний інваріант твору, тоді як всі переклади на інші мови є вже його варіантами. Розглядаючи переклад як важливий вид рецепції твору і як актуальну компаративістичну проблему літературознавства, Р. Т. Гром'як підкреслював смислотворчу функцію графіки, у чому перегукувався з відомим польським теоретиком і істориком літератури Г. Маркевичем.

«...переклади будь-якого твору іншими мовами, особливо тими, що користуються принципово відмінними алфавітами (ієрогліфами) і належать до віддалених мовних груп, виявляють факт стабільності ядра твору при змінності його зовнішнього вигляду – текстури, графемної конфігурації, письма. Тому їй необхідні різні поняття для фіксації, опису й передачі цього факту в процесі спілкування» [4, 272-273].

Проте, розмірковуючи про зовнішній вигляд – текстуру, графемну конфігурацію, – варто згадати білінгвістичні видання, коли разом з іншомовним перекладом подається текст оригіналу. Наприклад, «Збірка старих і нових японських пісень. Поетична антологія (905-913 pp. ) КОКІН – ВАКА – СЮ ” (“КОКІН – СЮ)» в перекладі І. П. Бондаренко видана білінгвою. Японський текст не може бути прочитаний масовим читачем, але він не є нейтральним в процесі комунікації, бо підсилює емоційне і естетичне сприйняття тексту у перекладі. Враження від візуального образу оригінального тексту передає його національний колорит, налаштовує читача на емоційне відчуття *Іншого*, його бачення світу *a priori*, ще до того, як будуть прочитані перші рядки японської поезії в перекладі українською мовою.

Те, що до праці Р. Т. Гром'яка – будь то «Естетика Тараса Шевченка», «Феноменологія Івана Франка», «Проблема національної асиміляції і творчість Богдана Лепкого», «Розпросторення духовного світу Уласа Самчука» чи «Зміна і співіснування літературних парадигм» або «Міжлітературна рецепція, текстова інтерференція та обрії літературознавства» та ін. – вимагають від їхнього реципієнта не лише їхнього глибинного засвоєння, а й звернення до власного тезаурусу, бажання розширити його, а також і діалогічного ставлення до всього сказаного автором не є випадковістю. Активізація думки реципієнта запрограмована самим стилем гром'яківських статей і монографій. Стимулююча спрямованість праць ученого проявляється на всіх рівнях. Наприклад, коли йдеться про *зміни правописних норм у кожній системі письма, про модифікації письмового тексту, яких він знає від створенного рукопису до передруків згідно із мінливими орфографічно-пунктуаційними нормами* або про *переклади творів національних літератур, «котрі функціонують на основі різних систем письма (ідеографічних, ідеографічно-складових, складових, літературно-звуккових)»* [Див. детально : 4, 276], Р. Т. Гром'як бере за доказ твори Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати» і «Заповіт», зіставляючи їх із сучасними україн-

ськими публікаціями і перекладами різними мовами [Див. детально : 4, 276]. Але викладає цей доказ у такий спосіб, що спонукає читача до власних спостережень.

Своєрідність подачі наукових роздумів ученого полягає в тому, що в нього суто теоретичні положення, не втрачаючи своєї глибини, водночас набувають практичного характеру, складають план послідовних дій досягнення змісту літературно-художнього твору. У цьому сенсі показовою є гром'яківська *дослідницька стратегія*, що зумовлена його *складною онтологією*, «його фізичним буттям у формі знаково-комунікативної системи» [4, 273 – 274]:

«1. Прізвище, ім'я автора. 2. Заголовок (назва за першим рядком). 3. Жанрова номінація, якщо вона графічно зазначена, й родова належність. 4. Наявність епіграфа, присвяти. 5. Наявність прологу, вказівки на відношення до циклу, до цілості (фрагменти, уривок і т. д.). 6. Членування тексту на розділи, строфи. 7. Тип мовної організації (віршовий, прозовий). 8. Час створення і публікації. 9. Наявність епілогу, післямови, коментарів автора. 10. Характер видання (підцензурне, підпільне, академічне, повне, ювілейне, благодійне, партійне, релігійно-конфесійне тощо) [4, 274].

Очевидно, що кожен із названих тут структурних елементів твору, що *постає в іпостасі тексту*, в процесі його опанування, з одного боку, слугує обов'язковим етапом (розділом або підрозділом) ґрунтовної монографії; з другого – всі пункти можуть стати темою окремого дослідження. При цьому Р. Т. Гром'як не забуває про надзвичайно важливі *дрібнички* – інтонацію, ритм, а разом з тим і мелодики, без детального вивчення якої, наприклад, С. Б. Бураго не вдалося б проникнути у творчий світ О. Блока [2; 3].

Розглядаючи проблему – діалектика традиційного і новаторського в теоретичних роздумах Р. Т. Гром'яка, треба зауважити, що актуальність наукових підходів ученого до явищ красного письменства ґрунтується на його життєвому кредо, яке можна окреслити виразними рядками Б. Пастернака:

«Но быть живым, живым и только,  
Живым и только до конца» [7, 74].

Маючи власні глибокі світоглядні переконання, але відчуваючи літературний процес і науку про нього як живий організм, що позначено вже в заголовках його книг – «*Що доведено життям*», «*Давнє і сучасне*» та ін., – розглядаючи ці явища в контексті цілісної культури, Р. Т. Гром'як там, де потрібно підтримував атмосферу конструктивних дискусій. Саме гостре відчуття життєвого руху творчої думки спонукало його завершити в 2002 р. свою статтю «Українське літературознавство у контексті світової культури ХХ століття: тенденції розвитку. Проблеми функціонування, дискурсалізація» висновком методологічного значення: «... можна, – зауважував Р. Т. Гром'як, – наголосити, що такі тенденції, як методологічний плюралізм, сучасний глобалізм, постмодерністська зрізничкованість тощо, не обминули українського літературознавства, надто в останній третині ХХ століття. Чи вони лишень привнесені збоку, чи оприявлені контактами? *Відповідь на такі запитання не може бути категоричною*, бо літературознавчі дискурсивні практики є функцією цілісної культури, яка засадничо не замикається в одному регіоні» (Курсив мій. – Л. О.) [4, 238].

Навіть сама структура багатьох висловів у статтях Р. Т. Гром'яка провокувала реципієнтів до подальших роздумів: «... начебто є формальна суперечність. Але то позірне протиріччя...» [4, 119]; «Очевидно, не варто сприймати це спостереження І. Франка як категоричне твердження» [4, 119]; «Досвід Валерія Шевчука потверджує, що проблема народності Шевченка стає тепер нерозв'язаною в її традиційному форматі, якщо навіть новітні методології трактувати поза контекстом діалоговості культури чи полікультурності сучасного світу» [4, 99] і т. д.

Але не менш виразна структура тих частин праць Р. Т. Гром'яка, де він вводить – певною мірою як дієву особу – свого реципієнта в дискусійну атмосферу порушеної проблеми. У цьому відношенні показовою є стаття «Феноменологія естетики Івана Франка» (2005). У статті не лише яскраво доведена неосязність, невичерпність франківської філософської думки, глибина франківських теоретичних підходів до художньої творчості, а й



його особлива самостійність мислення і його ставлення до інших, філософських, зокрема естетичних концепцій:

«Чи не впізнаються... алюзії до тодішніх шкіл (естетична, культурно-історична, формально-філологічна тощо), від яких Франко-митець і мислитель *прагнув присутньо відрізнитися, але не відокремлюватися*, не ворогувати з ним?» (Курсив мій. – Л.О.) [4, 197].

Р. Т. Гром'як, висвітлюючи унікальність І. Франка, довів, що І. Франко посідає важливе місце в ряду покоління великих філософів ХХ ст. таких, як Е. Гуссерль, М. Гайдеґґер, Г.Г. Гадамер, Ж. П. Сартр, П. Ріккер, Р. Інґарден та ін. не лише тому, що є самостійним мислителем, а й ще і тому, що він є геніальним майстром художнього слова. Всі думки великого Каменяра пропущені через його творчу натуру митця.

Із строго логічної системи вираження концептуальних положень у статті «Феноменологія естетики Івана Франка» важливо виокремити та акцентувати вислів: «...*прагнув присутньо відрізнитися, але не відокремлюватися*», підкреслюючи ту його позиційну вагомість і значущість, яка виходить за межі характеристики франківської особистості. Аналіз філософського, теоретичного, історико-літературного і мемуарного доробку Р. Т. Гром'яка, а також осмислення педагогічної діяльності вченого – роботи зі студентами, аспірантами, колегами тощо – дозволяє дійти висновку, що принцип: *присутньо відрізнитися, але не відокремлюватися* – був і його життєвим кредо. Якщо замислитися над цим, то стане очевидним, чому, поважаючи традиції, він не ставав їхнім рабом, а засвоюючи численні філософські концепції, він не опинявся в їхньому полоні. Діалогічне ставлення Р. Т. Гром'яка до традицій і новітніх напрямків у науці, зокрема в літературознавстві, сприяло самостійності його думки і дозволяло йому здійснити новаторські підходи до красного письменства.

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що в одній статті неможливо у всій повноті охопити порушену в заголовку проблему – і не тільки з причин її обсягу. Щоб досягти вагомого результату потрібно мати для вивчення доробок Р. Т. Гром'яка, представлений в його цілісності – в монографіях, статтях, методичних розробках, текстах лекцій, виступах, листах, рецензіях, відгуках на дисертації, мемуарах, окремих висловленнях тощо. Постать Р. Т. Гром'яка заслуговує на повне видання його творів, що складе умови для створення цілісної картини вагшого внеску вченого в літературознавство.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Белинский В. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В. Собр. соч. : В 3-х т. / В. Белинский. – М. : ГИХЛ, 1948. – Т. 3. – 172 – 640 с.
2. Бураго С. Александр Блок // Бураго С. Собр. соч. : В 3-х т. / С. Бураго. – Издат. Дом Дмитра Бураго. – Т. 1. – 388 с.
3. Бураго С. Мелодия стиха // Бураго С. Собр. соч. : В 3-х т. / С. Бураго. – Издат. Дом Дмитра Бураго. – Т. 2. – 428 с.
4. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискусії. 1997 – 2007 / Р. Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – С. 268 – 294.
5. Довженко А. За большое киноискусство // Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому...» / А. Довженко. – М. : Советский писатель, 1967. – С. 3 – 37.
6. Лотман Ю. Пушкин / Ю. Лотман. – С-Петербург : Искусство-СПБ, 1995. – 847 с.
7. Пастернак Б. Собр. соч. : В 5 т. / Б. Пастернак – М. : Худож. лит, 1989-1991. – Т. 2. – 703 с.

## ПОЭТИКА ФАНТАСТИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ КОНТЕКСТЕ (ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ)

Анатолий Нямцу

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та порівняльного літературознавства Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, 58012, (УКРАЇНА),  
м. Чернівці, вул. Коцюбинського 2, e-mail: niamtsu@yandex.ru  
UDC: 57116.5

### ABSTRACT

We use the structures that function in the fantastic interpretations of traditional plot-shaped material. These motifs are presented in plots involving multiple-way travel time, the evolution of the evangelical motives theme of robots.

**Keywords:** interpretation, tradition, time paradox, mythologizing.

В статье используются структуры, которые функционируют в фантастических интерпретациях традиционного сюжетно-образного материала. Данные мотивы представлены в сюжетах, связанных с многовариантностью способов временных путешествий, эволюцией евангельских мотивов, темой роботов.

**Ключевые слова:** интерпретация, традиция, временной парадокс, мифологизация.

У статті використовуються структури, які функціонують у фантастичних інтерпретаціях традиційного сюжетно-образного матеріалу. Ці мотиви представлені у сюжетах, які пов'язані з багатоваріантністю способів подорожей у часі, еволюцією евангельських мотивів, темою роботів.

**Ключові слова:** інтерпретація, традиція, часовий парадокс, міфологізація.

В свое время И.Франко вполне справедливо заметил, что “Библию тоже можно считать сборником мифов, легенд и психологических мотивов, которые в самой Библии обработаны тем или иным образом, но сегодня они могут быть переосмыслены совсем по-другому, в соответствии с нашими взглядами на мир и человеческую природу” [24, с.264]. История мировой литературы и культуры в целом убедительно подтверждает сказанное, потому что среди многочисленных традиционных сюжетов, образов и мотивов разных генетических групп бесспорное лидерство по количеству обращения к ним писателей принадлежит библейскому материалу.

Наиболее распространенным в контексте рассматриваемой проблемы является прием “нефантастической фантастики”. В пределах данной работы нет необходимости рассматривать всю сложность экзистенциальной коллизии, тем более что многие ее стороны уже исследованы учеными. В то же время требует анализа до сих пор не получившая должного осмысления в науке проблема трансформации библейского сюжетно-образного материала в фантастике. Это предполагает не только учет сложившихся и в определенном смысле “канонизированных” общекультурной традицией концепций и постулатов, но и, в большей степени, осмысления содержательного влияния на трансформацию материала поэтики фантастического.

Следует подчеркнуть, что фантастические трактовки новозаветного материала в ряде случаев принципиально “взрывали” религиозные каноны, однако подобная трансформация определялась отнюдь не атеистическими соображениями. Важнее, на мой взгляд, является следующее обстоятельство: фантастика пытается дать художественно-логическое объяснение тому сверхъестественному контексту Нового Завета, который во

многим определяет восприятие культурного памятника в целом. Наконец, фантастические мотивировки, активно оперирующие псевдонаучными аргументами и мотивировками, в известном смысле трансформируют ирреальное в реалистическое. Специфическая поэтика жанра предоставляет существенную свободу авторскому воображению, которое ориентируется на универсальность осмысления каких-то общеизвестных ситуаций и проблем.

Именно попытка моделирования новозаветных коллизий, осуществляемая фантастикой с точки зрения принципа “а что, если...”, в значительной степени предопределяет характер переосмысления материала. При этом фантасты активно используют прием “религиозной космоизации”, мотив временного переноса, принцип альтернативных онтологических контекстов, переносят земные коллизии на инопланетное пространство и т.п. Этим достигается преодоление стереотипов и догм, осуществляется постановка своеобразных мысленных экспериментов, осуществляется осмысление философских аспектов самого феномена веры в его многообразных проявлениях. В качестве эпиграфа к фантастическим трактовкам новозаветного материала вполне можно было бы поставить своеобразную молитву К.Воннегута: “Господи, дай мне душевный покой принять то, что я изменить не могу, силу – чтобы изменить то, что могу; и разум — чтобы всегда отличить одно от другого” [5].

Трансформация евангельского сюжетно-образного материала в литературе осуществляется по тем же направлениям, что и большая часть традиционных структур разных генетических групп. Так, например, весьма необычно используется содержательный комплекс образа Иисуса Христа в романе-притче А.Кима “Отец-лес”, в котором Иисус осмысливается как космический пришелец. Тема Христа разрабатывается в романе в тесной связи с образами Деметры и Пана, мотивами славянского фольклора, языческими обрядами. Отец-лес воспринимается как емкая метафора Единого Человечества со всеми его трагическими противоречиями. Христос — Звездный Гость, утверждает автор, покинул греховное человечество, но он еще вернется и к его приходу “на земле вырастет новый Лес, благоухающий без гнева и зла” [8, с.400]. Функционально активный и содержательно значимый в романе прием “космоизации” Иисуса Христа (он – демиург, символическая материализация космической энергии) активно и многопланово используется в фантастических жанрах.

Подобные версии легендарно-мифологических текстов, благодаря оригинальным сюжетным ходам и мотивировкам, придают общеизвестному материалу неожиданное звучание, заставляют читателей по-новому взглянуть на привычное, канонизированное. Этот уровень освоения семантики евангельских структур усложняется, как отмечалось выше, в получившем широкое распространение принципе религиозной космоизации и религиозной мифологизации, сущность которого заключается в признании реальной основы традиционных структур, с одной стороны; замене идеи Бога констатацией многократного или одномоментного активного вмешательства инопланетных цивилизаций в земные дела – с другой.

Данные направления исследования загадочного, сверхъестественного (оставим в стороне вопрос об их научной состоятельности и достоверности) оказали существенное влияние на общекультурное сознание XX века, в известном смысле определили проблемно-тематическое своеобразие современной фантастики. Фантастические интерпретации традиционного сюжетно-образного материала активно способствуют процессу рационализации мифов, событийно-семантические доминанты которых объективируются при включении в их содержательную структуру реальных научно-технических знаний и исторических сведений.

Многочисленные фантастические трактовки евангельского сюжетно-образного материала часто являются своеобразными “иллюстрациями” отмеченного выше. Так, в рассказе Р.Брэдбери “Человек” на неведомой планете земляне сталкиваются с эффектом “присутствия” Христа, вследствие чего жизнь нового мира принципиально изменилась. Земляне, услышав рассказы инопланетян о незнакомце, способном творить чудеса, пыта-

ются найти его, однако всегда опаздывают: он перемещается с места на место, рождая легенды.

В таком контексте вполне справедливо, думаю, замечание Э.Фромма: “Довольно просто понять, что бог — это символ человеческой потребности в любви. Но следует ли из существования и силы этой человеческой потребности, что где-то во внешнем мире есть соответствующее ей существо? Очевидно, что не следует, подобно тому как наша самая сильная потребность любить не доказывает, что где-то существует человек, которого мы любим. Все, что у нас есть, это потребность и, возможно, способность любить”. Следует подчеркнуть, что в большинстве фантастических интерпретаций общеизвестного материала способы или приемы, позволяющие проникнуть в далекое прошлое или реалистически объяснить необъяснимое с позиций обыденной логики, как правило, носят квазинаучный характер или подчеркнута модельны. В повестях Г.Макгила “Последняя схватка” и “Армагеддон 2000” в соответствии с традициями жанра мистической фантастики исследуются драматические ситуации противоборства Иисуса Христа и Антихриста после второго пришествия в человеческий мир Богочеловека.

В романе Р.Силверберга “Вверх по линии” и рассказе Г.Килуорта “Пойдем на Голгофу!” путешественники из Далекого будущего отправляются в прошлое, чтобы увидеть распятие Христа. Так, например, формальная интрига рассказа “Пойдем на Голгофу!” основана на временном переносе: агентство путешествий во времени отправляет из будущего группы туристов, желающих провести отпуск в заказанном ими прошлом. Семья Симона Фалька решает посетить эпоху Иисуса Христа. Перед отправкой в прошлое они прослушали инструктаж священника, смысл которого заключается в том, что путешественники во времени должны вести себя в строгом соответствии с реакцией толпы, описанной евангелистами. В конце рассказа выясняется, что вся истерическая толпа, собравшаяся у стен дворца прокуратора, состоит из таких же путешественников во времени, которые добросовестно играют роль иудеев: “Здесь нет иудеев. Нет местных жителей. Одни мы. Туристы. Осознаешь ли ты тяжесть преступления, которое мы совершили? На наших плечах — вина всего человечества!.. Мы распяли Сына Божьего! И то же самое сделает следующая экскурсия и все остальные...” [7, с.198].

Версия Г.Килуорта перекликается с концепцией рассказа Ч.Оливера “Звезда над нами”, в котором провозглашается основополагающий принцип перемещений человека во времени: “Первое правило путешественника во времени гласит: будь таким же, как все” [7, с.153]. Сходный онтологический кодекс аргонавтов хроноса утверждается и в романе Дж.Финнея “Меж двух времен”: “Не вмешивайся в события. Наблюдай за ними, проходи через них, но не стань причиной какого-либо события и не помешай свершению какого-либо события”. В данном случае все ограничения вводятся для того, чтобы путешественник во времени своими действиями – умышленными или случайными – не изменил ключевой момент общечеловеческой цивилизации.

Временной парадокс рассказа (его не следует путать с хроноклазмом – А.Н.) является той гносеологической детерминантой, которая выполняет в содержательной структуре повествования кассандровскую и ценностную функции одновременно. Своим знанием прошлого и логикой будущего путешественники невольно вторгаются в события другой эпохи и творят это прошлое в соответствии с каноническими текстами. Герои рассказа А.Порджеса “Спаситель” уничтожают машину времени, потому что один из них задумал величайшее преступление против истории человечества: “...этот человек захватил с собою магазинную винтовку и пять тысяч патронов. Он собирался, не более и не менее, а именно освободить Иисуса Христа из рук римских легионеров. Короче говоря, предотвратить распятие... А что тогда? Последствия могли быть ошеломляющими. Если отбросить христианскую догму, утверждающую, что Иисус должен был умереть за наши грехи, какое воздействие это оказало бы на будущее, на весь ход истории, как светской, так и религиозной? Может быть, Иисус сам не дал бы этому безумцу спасти себя, но разве можно быть уверенным в этом?” [2, с.156]. Идея временного единства мира, на которой основан мотив путешествий во времени, получает в этих произведениях принципиальное онтоло-

гическое звучание, вынуждая героев задуматься над проблемой нравственной ответственности индивидуума за судьбу своей цивилизации.

Парадоксальная интерпретация евангельских мотивов разрабатывается в рассказе П.Буля “Когда не вышло у змея”, в котором семантика образа Иисуса Христа содержательно пересекается с ветхозаветным мифом о грехопадении первых людей и мотивом бессмертия в его пессимистической интерпретации. Оригинальность версии заключается прежде всего в том, что отказ людей вкушать плоды с дерева познания добра и зла автоматически дает им практическое бессмертие, что в свою очередь разрушит порядок и гармонию во Вселенной. Многочисленные попытки Бога реализовать библейский миф о грехопадении закончились безрезультатно, поэтому он посылает на Землю своего Сына, который до этого “искупал человеческие грехи не менее трех миллиардов раз...” [4, с.393]. В конце рассказа выясняется, что восстановление гармонии Вселенной оказалось возможным только благодаря человечности и любви Иисуса Христа к людям. В рассказе Р.Брэдбери “Огненные шары” не знают первородного греха обитатели Марса.

Откровенное травестирование библейской ситуации основано на довольно распространенной в науке интерпретации данного мотива: “По точному смыслу этого рассказа бог не хотел дать в удел человеку ни познания, ни бессмертия и решил оставить эти прекрасные дары лишь для себя одного; он боялся того, что если человеку достанется одно из этих благ или оба сразу, то он станет равным своему создателю, чего бог ни в коем случае не мог допустить. Поэтому он запретил человеку вкушать от дерева познания, а когда тот ослушался, бог выгнал его из рая и запер вход туда, чтобы человек не мог отведать плодов другого дерева и достигнуть вечной жизни. Мотив был низкий, а образ действий неблагородный. Более того, тот и другой совершенно не вяжутся с предыдущим поведением божества, которое, будучи далеко от какого-либо чувства зависти к человеку, использовало раньше всего свое могущество, чтобы создать для человека самую счастливую и комфортабельную обстановку, устроило чудесный сад для его удовольствия, сотворило животных и птиц для забавы и женщину ему в жены” [4, с.32]. Симпатии автора рассказа явно не на стороне Бога и Иисуса Христа, ибо его персонажи преследуют отнюдь не возвышенные цели, не брезгуя для их достижения никакими средствами.

В романе М.Муркока “Се Человек!” моделируется ситуация распятия в I в. н.э. путешественника во времени из XXI века, которого позднее те же люди обожествляют. “Истощение” данного направления фантастической интерпретации евангельских образов можно обнаружить в рассказах М.Дель Рея “Последний истинный бог”, Р. Янга “Сын робота”, Д. Браннера “Иуда”, в которых осуществляется “роботизация” евангельских персонажей: в рассказе Р.Янга робот пытается создать механического Христа; у Д.Браннера человек разрушает обожествленного робота, богом объявляется попавший на другую планету земной робот в рассказе Дель Рея.

Количество подобных примеров можно значительно увеличить, но уже из упомянутых произведений вполне видно основное направление переосмысления классических структур в фантастике: космическими пришельцами оказываются атланты (А.Шалимов “Возвращение последнего атланта”), Д.Микуличич “Пела, священная змея”, Н.Руденко “Волшебный бумеранг”); скандинавские легенды творят сотрудники кинотреста (Г.Гаррисон “Фантастическая сага”); оказываются мутантами древнегреческие мифологические персонажи (М.Лейнстер “По ту сторону пещеры Сфинкса”).

Сходным образом могут твориться и боги других мифологических систем. В рассказе, например, Х.Лампо “Рождение бога” в результате катастрофы космического корабля астронавт переносится в далекое прошлое и воспринимается людьми как спустившийся на Землю бог Кецалькоатль. Следует подчеркнуть, что данный прием не является открытием писателей XX в.; в известном смысле он ими заимствован из обрядово-ритуальных традиций прошлого и соответствующим образом псевдонаучно трансформирован.

Довольно часто евангельские образы или ситуации играют роль своеобразных этических моделей-эмблем, призванных дать однозначную оценку каких-то событий. Так, на уничтоженную термоядерной войной Землю перед последним человеком является осуждающий и страдающий Христос (В.Рыбаков “Зима”); в романе Р.Хайнлайна “Чужой в чу-

жой земле” марсианский вариант христианства отвергается землянами, а новоявленный мессия погибает от рук разъяренной толпы (сравни несколько иной вариант марсианского Христа в рассказе Р.Брэдбери “Мессия”).

В рассказе Г.Гаррисона “Смертные муки пришельца” на планету Векера прилетает проповедник, решивший обратить ее обитателей в христианство. Векеряне, склонные к постижению истины во всех ее многообразных конкретно-чувственных проявлениях, требуют от священника сотворения чуда. Не удовлетворенные абстрактно-уклончивыми ответами, они распинают его на кресте и ожидают воскресения. Космическая Голгофа американского писателя не есть просто интеллектуальная игра или тем более пародия на евангельскую ситуацию. По своей содержательной направленности она имеет глубокий философский смысл: нельзя вторгаться в чужой мир, основным принципом которого являются природная естественность и ориентация на практический смысл с абстрактными, далекими от реальной жизни постулатами. В фантастическом рассказе К.Маклина “Необыкновенное жертвоприношение” инопланетные туземцы совершают Обряд Повешения, который вызывает очевидные ассоциации с евангельским распятием.

Инопланетный вариант евангельской коллизии разрабатывается и в рассказе К.Саймака “Ван Гог Космоса”, герой которого нарисовал распятие Иисуса Христа, а после его смерти жители планеты, выполняя последнюю волю землянина, соорудили холм и распяли на нем тело умершего. Сама идея веры в моделируемом далеком будущем воспринималась, как анахронизм, но в рассказе она получает сложное квазинаучное объяснение.

Тема космических миссионеров приобретает все большее значение в современной фантастике (К.Маклин “Необыкновенное жертвоприношение”, П.Андерсон “Проблема боли”, Д.Блиш “Дело совести”). Следует подчеркнуть, что для фантастики последних десятилетий религия является не формальной темой, а общезначимой проблемой, которая требует специфических подходов и особых художественных средств. “Божественная комедия”, созданная объединенными усилиями фантастов многих поколений, чрезвычайно сложна и противоречива: в ней есть свои Творцы мироздания, Ад и Рай, Чистилище, взаимопересекаются фундаментальные религиозные проблемы и др.

Разрабатывая свой вариант космической Голгофы, К.Саймак противопоставляет рациональное и образное восприятие мира, отказывает человеческому разуму в абсолютной непогрешимости в оценках каких-то проявлений материального мира: “Очистите объективную реальность от веры в Бога и поклонения идолам и вы получите нечто полезное для жизни. Подобно тому как давным-давно Человек, очистив от насмешек такое явление, как полтергейст, открыл механизм полтирования и стал перемещаться из одной солнечной системы в другую... То же самое Человек проделал с левитацией, телепатией и многими другими парапсихологическими явлениями, но он никогда не пытался очистить от такой шелухи веру, чтобы найти под ней это самое рациональное зерно. Ибо веры самой по себе достаточно, она не терпит реальности” [19, с.435-436]. В финале рассказа обитатели планеты распяли землянина, ошибочно считая, что тем самым они исполняют его сокровенное желание: “...все это они делали из любви к Клэю, и весь их каторжный труд, все потраченное ими на это время ничего не значили по сравнению с красотой и величием того, что они совершили с такой любовью” [19, с.434]. В “Сне смешного человека” Ф.М.Достоевского герой тоже попадает на планету, которая не знала первородного греха и нарушает гармонию инопланетного мира, однако данная ситуация имеет откровенно “игровое” звучание (сон персонажа) (смотри также: С.Лем “Фиаско”, К.Сиодмак “Целебная сила греха”).

Мир Нового Завета полон удивительных происшествий и событий, которые активно влияют на судьбы отдельных людей и определяют эволюцию всего мироздания. Сказания евангелистов пестрят сообщениями о многочисленных чудесах, которые творил в разные периоды своих странствий Иисус Христос. Такие сообщения были необходимы для подтверждения божественной сущности Мессии, его способности творить то, что подтверждало бы божественное избранничество. Нет смысла перечислять новозаветные ситуации, в которых Иисус демонстрировал свою нечеловеческую мощь, их слишком много, поэтому

отмечу только наиболее известные, демонстрирующие власть Мессии над болезнями, над природой, над смертью:

1). Власть над природными силами: прекращение бури (Матфей, 8:23-27; Марк, 4:35-41; Лука, 8:22-25), чудесный улов рыбы (Лука, 5:1-11; Иоанн, 21:6), превращение воды в вино (Иоанн, 2:1-11), чудо с хлебами и рыбами (Матфей, 14:15-21; Марк, 6:34-44; Иоанн, 6:1-14, Марк, 8:1-9), хождение по водам (Матфей, 14:22-23; Марк, 6:45-52; Иоанн, 6:19) и др.

2). Физическое исцеление людей: паралитик (Матфей, 9:2-8; Лука, 5:18-26; Марк, 2:3-12), прокаженный (Матфей, 8:2-4; Марк, 1:40-45; Лука, 5:12-15), Глухонемой (Марк, 7:31-37), слепой (Марк, 8:22-25; глухонемой (Марк, 7:31-37) и т.п.

3). Воскрешение из мертвых: сын вдовицы (Лука, 7:11-15), дочь Иаира (Матфей, 9:18-26; Марк, 5:35-43; Лука, 8:41-56), Лазарь (Иоанн, 11:1-44).

Герой повести М.Уэста “Адвокат дьявола” следующим образом формулирует принципиально значимые онтологические аспекты самого феномена воскрешения: “Что чувствовал он в эти минуты?.. Какую цену заплатил он за возвращение в мир живых? Осознавал ли свою ущербность, ибо от роз веяло на него гнилью, а каждая девушка виделась волочащим ноги скелетом? Или, наоборот, шагал по земле, зачарованный новизной вновь обретенной жизни, с сердцем, полным любви и жалости к человеку?”.

Отмеченные аспекты в различных вариантах разрабатываются писателями XX в., которые в своих версиях акцентируют внимание над абсолютной невозможности гармонического возвращения умершего в живой человеческий мир. Иными словами, литературные трактовки, например, “феномена Лазаря” утверждают онтологическую ущербность индивидуального человеческого бытия, лишённого духовного начала.

В литературе XX в. довольно широкое распространение получили версии, в которых евангельская коллизия подвергается демифологизации, обусловленной какими-то бытовыми ситуациями или прагматическими расчетами. Так, в драме С.Черкасенко “Цена крови” ситуация Лазаря была мистифицирована Иудой, который хотел таким образом убедить окружающих в божественной природе Иисуса. В романе В.Короткевича сильное опьянение Лазаря было истолковано людьми как его смерть (следует заметить, что трактовка многих новозаветных ситуаций носит подчеркнuto травестирированный характер, обусловленный авторской сверхзадачей, ориентированной на использование славянских легенд о “мужицком Христе”).

Совершенно отсутствует сакральный подтекст в трактовке истории Лазаря в повести С.Эрдега “Безымянная могила”. О тяжелой болезни Лазаря рассказывает Луке Мария Магдалина, она же подробно описывает “воскрешение” своего брата (для усиления сюжетной линии “Мария Магдалина-Иисус Христос” С.Эрдег умышленно нарушает канонические родственные связи. – А.Н.): “Из лимона выжал сок на краешек полотенца, смочил им сухие губы и покрытый налетом язык Лазаря, потом взял уксус, окунул в него другой краешек полотенца, поднес его к носу Лазаря и прошептал: очнись, друг мой, ты должен очнуться. Немного погодя, веки Лазаря дрогнули, Иисус стал разминать ему грудь, и Лазарь начал шумно дышать, и глаза его открылись” [27, с. 187]. Обилие бытовых деталей в этой сцене заведомо исключает канонический подтекст в данной ситуации. Кроме отмеченных версий, следует отметить трактовки евангельской коллизии, в которых новозаветный персонаж получает символическое значение и звучание (воскресение Родиона Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф.М.Достоевского; смотри также: А.Холланек “Лазарь, воскресни!”, Х.Алчевская “К.Лазарю”).

Но для литературы XX в. традиционным все же остается использование данной коллизии для создания сложного символического подтекста, который формируется при содействии взаимодвижения канонических текстов с реалиями и нравственно-психологическими представлениями современной эпохи. Следует учитывать и то обстоятельство, что использование культурой XX в. евангельского сюжетно-образного материала носит подчеркнuto секуляризированный характер, так как осознание самоценности человеческого “я” неизбежно приводит к доминированию мысли о самостоятельности этого “я”, его независимости от каких-то надчеловеческих начал. Один из непреложных законов

человеческой онтологии Б.Уильямс сформулировал следующим образом: “Неизбежно то, что смерть наступает либо слишком рано, либо слишком поздно. ...мы все еще имеем эту счастливую возможность – умереть” [25, с. 442]. Вполне очевидно, что “феномен Лазаря” в его литературных интерпретациях является вполне убедительной художественной “иллюстрацией” негативного вторжения в человеческую жизнь и утверждает непреложность возмездия за покушение на законы самой природы.

В разные периоды научного познания мира предпринимались попытки исследовать легендарно-мифологические структуры с точки зрения их конкретно-исторического содержания, поисков реальных знаков истинности мифологических континуумов. Так, опираясь на текст гомеровской “Илиады”, Г.Шлиман разыскал легендарную Трои; индийский археолог В.Лал убедительно доказал, что в “Махабхарате” отразились действительные катастрофы. Данный уровень освоения семантики мифов усложняется в получившем широкое распространение *принципе религиозной космозации*. Его сущность заключается в признании реальной основы мифологических структур, с одной стороны; замене идеи Бога констатацией многократного вмешательства инопланетных цивилизаций в земные дела — с другой (Великовский, Мейо, фон Деникен). Фантастические интерпретации традиционного сюжетно-образного материала активно способствуют процессу рационализации мифов и легенд, которые объективируются при включении в их структуру реальных научно-технических знаний и исторических фактов. Существенную роль при этом играет мотив путешествий во времени, который часто используется для нетрадиционного переосмысления традиционных сюжетов легендарно-мифологического происхождения (3).

Повышенный интерес фантастики XX в. к мотиву временных путешествий обусловлен ее генетической ориентацией на создание универсальных социально-философских и нравственно-психологических моделей конкретно-личностных и глобальных состояний общества (цивилизации). В актуализации данного направления существенную роль сыграли сюжетная, гносеологическая и ценностная характеристики мотива, которые вполне отчетливо проявились уже в его классических интерпретациях

Кроме того, мотив путешествий во времени изначально предполагал возможность своего содержательного объединения с элементами традиций других жанров (детективных, исторических, авантурных, философских и т.п.). Уже в первые десятилетия функционирования мотива в литературе отчетливо проявилась его поливариантность, которая основывалась на содержащемся в самой гипотезе непреодолимом логическом противоречии. Если, например, Г.Уэллс в своем романе разработал только вариант путешествия в будущее (о перемещении в прошлое вопрос у него даже не ставится, то есть косвенно постулируется принципиальная невозможность его реализации), то последователи английского писателя создают модели перемещения из настоящего (будущего) в прошлое, а также разрабатываются версии последовательных скачков-переносов из эпохи в эпоху.

Триада **“Время-Пространство-Человек”** издавна волновала мыслителей разных времен и народов, получала в каждый культурно-исторический период созвучную социально-духовным запросам воспринимающей эпохи интерпретацию. Анализируя исландские саги, М.И. Стеблин-Каменский справедливо отметил, что с определенного момента “потребностью человека становится путешествовать, и при том не только в пространстве, но и во времени. Раньше, обращаясь к прошлому, человек по существу оставался в настоящем: отличия прошлых эпох от настоящего его не интересовали, и он эти отличия не замечал. Теперь человек все больше стремится воспринять прошлые эпохи в их отличии от настоящего и тем самым как бы вырваться из настоящего в прошлое” (20, с. 104). С определенного момента географическая фантастика начинает утрачивать свою былую популярность из-за истощения формально-смысловых приемов, привлекавших внимание читателей. Сам прием путешествий изначально был связан с фактором времени (на передвижение в пространстве необходимо было время), однако содержательной связи между этими категориями человек пока еще не осознавал.

Машину времени в литературе изобрел в своем знаменитом романе Г. Уэллс, однако еще до него писатели использовали мотив путешествий во времени (М. Твен “Янки из Коннектикута при дворе короля Артура”, 1889; С.Чех “Новое эпохальное путешествие гос-



подина Броучека, на этот раз в XV столетие”, 1888). Уэллсовский персонаж так объясняет возникновение самой идеи создать аппарат, предоставляющий человеку власть над временем: “Единственное различие между Временем и любым из трех пространственных измерений заключается в том, что наше сознание движется по нему... Время — только особый вид Пространства... Мы постоянно уходим от настоящего момента. Наша духовная жизнь, нематериальная и не имеющая измерений, движется с равномерной быстротой от колыбели к могиле по Четвертому Измерению Пространства — Времени” (26, с.114-115). Важно отметить, что уже в самом начале повествования автор намечает те аспекты, которые получают дальнейшее развитие в фантастике XX в. С одной стороны, в романе есть указание на то, что “кажущаяся правдоподобность и вместе с тем практическая невероятность такого путешествия, *забавные анахронизмы и полный хаос, который оно вызвало бы*” (26, с.120-121), и сказанное изначально ориентирует читателей на домысливание, создание других ситуаций и т.п.

С другой стороны, Путешественник во Времени сообщает своим друзьям, что, находясь в своей лаборатории, он “за три часа прожил восемь дней” (26, с. 124). Этот парадокс стал излюбленным приемом многих авторов, потому что он позволял принципиально свободно обращаться с ранее “запретным плодом” ортодоксальной науки (М.Гарсиа-Виньо “Любовь вне времени”, А.Кларк “Неувязка со временем”). Ведь изучая категории пространства и времени, ученые сначала пришли к выводу об их принципиальной разъединенности, несовместимости, через какое-то время восторжествовала идея их единства. Писатели пользуются всеми отмеченными концепциями, в ряде случаев объединяя их. Возможность одновременно перемещаться во времени и пространстве часто усложняется мотивом космических полетов и встречей с инопланетным разумом).

Уэллсовская традиция оказалась чрезвычайно плодотворной для мировой фантастики, которая активно развивает и одновременно разрушает содержательные доминанты популярного произведения. Так, в романах К.Приста “Машина пространства” и Г.Сервисса “Вторжение на Марс” продолжается уэллсовский “инвариант” (в первом осуществляется содержательная контаминация “Войны миров” и “Машины времени”; “Ночь морлоков” Джетера продолжает “Машину времени”; в “Опустошении” Р.Баржавеля уэллсовский герой переносится во Францию 2042 года (сюжетные коллизии “Машины времени” развиваются в романе этого же автора “Неосторожный путешественник”). Множество подражаний породил “Человек-невидимка” Г.Уэллса: Ли Хардинг “Перемещенное лицо”, Э.Хэйвуд “Шпион-невидимка”, А.Моравиа “Женщина-невидимка”.

Совершенно однозначная и невероятная, на первый взгляд, научно-техническая гипотеза, выдвинутая английским фантастом, оказалась не столь простой, как могло бы показаться: “В течение многих лет, задолго до того, как путешествия во времени стали реальностью, мыслители различных направлений развлекались, думая о возможных осложнениях, возникающих при проникновении во время. Некоторые из этих осложнений были серьезными, другие просто забавными, однако все основывались на тех или иных загадках и парадоксах. Люди играли с этой идеей, как кошка играет с мышью” (17, с.150). Однако углубленная разработка возможностей “игры” с хроносом довольно быстро продемонстрировала чрезвычайную уязвимость беспечного отношения к данному феномену.

Постепенно расширяется спектр целей путешествий во времени: это уже не просто удовлетворение любопытства изобретателя машины времени, а стремление исследовать определенные исторические эпохи, раскрыть тайны Вселенной, бегство из своего времени в гипотетический “золотой век”, временной перенос как средство наказания преступника, путешествия во времени как экзотическая форма развлечений. В юмористической фантастике мотив часто используется для разработки откровенно парадоксальных ситуаций, которые подвергают традиционный материал своеобразному испытанию “на прочность” и т.п. (Э.Бучер “Клоподав”, А.Азимов “Баттен, Баттен!”, Дж.Родари “Профессор Грозали, или Смерть Юлия Цезаря”, С.Лем “Звездные дневники Ийона Тихого”, Р.Шекли “Вор во времени”, А.Бестер “Человек, который убил Магомета”, В.Кернбах “Бездельник путешествует во времени”, В.Райков “Возвращение профессора Корнелиуса”). Нетрудно догадаться, что во многих случаях подобные мотивировки были откровенно позаимствованы из

других литературных жанров, но благодаря доминантным в структуре произведения содержательным направлениям они приобрели принципиально оригинальное звучание.

Справедливы наблюдения современного исследователя, которые могут быть применены для осмысления рассматриваемого феномена: «Для реального исторического времени характерна однонаправленность, необратимость. Напротив, для фиктивного времени однонаправленность необязательна... Для современного сознания характерен разрыв между **“объективным”** временем — тем бесконечным континуумом времени, который существует в природе независимо от событий, в нем происходящих, и его восприятия в сознании отдельного человека, — и **“субъективным”, “психологическим”,** или **“внутренним”**, временем — тем временем, которое дано в опыте отдельного человека, ориентировано в своем течении по отношению к его сознанию, может осознаваться как протекающее медленно, незаметно, быстро, стремительно и т.д. и кажется конечным, т.е. движущимся к своему концу...” (20, с.108). В приведенном высказывании осуществляется содержательная дифференциация онтологического мироощущения человека на определенной стадии его эволюции и психологического осознания возникающих в его повседневном бытии противоречий между категориями “конечного” и “вечного”. Мотив временных перемещений в известном смысле снимает возникающую антиномичность сущего и должного.

Потенциальная вариантная неисчерпаемость мотива путешествий во времени обусловлена содержательным богатством и формальным разнообразием самого допущения. Они-то и предопределили оригинальность вновь открываемых направлений освоения гипотетически существующих временных парадоксов. Сначала писатели пытаются эти парадоксы каким-то образом разрешить, затем становится очевидной необходимость введения определенных ограничений, ибо выясняется, что игры со временем опасны не только для отдельного человека, но и для всей цивилизации. По мере накопления в литературе вариантов осмысления собственно “машины времени” как средства преодоления темпоральной линейности, в литературе создаются новые сюжетные ходы и мотивировки, вносящие притягательную остроту в разработку мотива.

Многовариантность способов временных путешествий (машина времени, времярез, времеатрон, хронокат, хрономобиль, анабиоз, замораживание, сон, летаргический сон, галлюцинация, болезнь, хроноскоп, превышение скорости света и др.) изначально предполагает бесконечное разнообразие целей таких передвижений (наука, туризм, изучение истории, разгадка древних тайн, любопытство, охота, случайность плюс любые другие, включая принудительные). Причины осуществления временного переноса можно разделить на “научные” (то есть основанные на достижениях научно-технического прогресса или наукообразных гипотезах) и “естественные” (герой по разным причинам теряет сознание и в таком сознании перемещается в другую эпоху: (М.Твен, Л.Лагин, М.Булгаков, К.Хаммель и др.). Причем каждая из подобных моделей выдвигает и предполагает свои мотивировки и условия, свои парадоксы и ограничения, которые писатель, а вместе с ним и герои, должен устранять, неизбежно создавая при этом новые. Все это в совокупности потребовало введения каких-то сознательных ограничений в самом акте передвижения во времени, поведении героев в другой эпохе, выборе целей путешествия и их осуществлении.

Для этого создаются так называемые обходные пути: “параллельные миры”, “развилки” или “трещины” во времени, хроноклазм и др. Эти и многочисленные другие варианты начинают самостоятельное функционирование в литературе, часто утрачивают генетическую и преемственные связи с уэллсовской моделью. При этом герои могут сталкиваться с трагическими, научными, интеллектуальными, ироническими, сатирическими и другими парадоксами, которые они должны преодолевать, объяснять, понять (А.Азимов “Бессмертный бард”, К.Фиалковский “Утро писателя”, П.Андерсон “Человек, который пришел слишком рано”, Д.Уиндем “Встреча через пятьдесят лет”, А.Кларк “Неувязка со временем”, М.Гарсиа-Виньо “Любовь вне времени”, Д.Боллард “Из лучших побуждений” и др.).

Мотив параллельных миров (**“развилка во времени”**) позволяет не просто формально удваивать временные, а с ними и пространственные континуумы, но и, главное, предоставляет возможность для моделирования концепции множественности онтологичес-

ких реальностей, которые объединены одними героями, сходными проблемами, похожестью возникающих ситуаций (существует и другое определение такого варианта — *альтернативные миры*). Правда, в каждой такой реальности есть свои принципиальные особенности, которые и придают содержательный драматизм возникающим коллизиям (11, 12). Сначала персонаж, как правило, не осознает, что хронотоп, в котором он находится, не совсем такой, каким он его знал и представлял. Наступающее затем прозрение или узнавание всегда носит сложный характер и определяется эмоционально-психологическими установками, которыми руководствовался персонаж.

Чрезвычайно продуктивной для литературного функционирования мотива оказалась и гипотеза о *“временной петле”*, сущность которой заключается в следующем. Хотя вмешательство путешественника во времени в прошлое и возможно, но оно на историю никак не влияет. Отказ автора от эффекта хроноклазма в данном случае мотивируется тем, что *герой может совершать в прошлом только то, что было*, то есть уже состоялось и имеет документальное “подтверждение”. Иными словами, путешественники как бы провоцируют осуществление событий, зафиксированных в мифах, легендах, летописях, хрониках и т.п. Наконец, обширная группа фантастических версий посвящена исследованию свойств самого времени, которое, как “выясняется”, может ускоряться или замедляться, течь обратно, взаимодействовать с разными пространствами и временными пластами, уплотняться, растягиваться и др. (Б.Энрикек “Еще раз о времени”, Р.Артур “Колесо времени”, У.Тенн “Посыльный”, М.Фрэзер “Украденное время”, Ж.Клейн “Развилка во времени”, А.Марковский и А.Вечорек “Consecutio temporum”).

Предоставляя героям возможность передвигаться во времени и пространстве, данный мотив способствует созданию концептуальных моделей чужих сознаний, сталкивает нравственно-психологические представления очень разных культурно-исторических эпох, логика, этика и уровень научных знаний которых принципиально отличны (М.Твен “Янки из Коннектикута при дворе короля Артура”, В.Тендряков “Покушение на миражи”, З.Юрьев “Рука Кассандры”, К.Хаммель “Янки при дворе короля Артура”). Кроме того, погружаясь в прошлое, герои стремятся обнаружить и осмыслить истоки современных им процессов, понять закономерности эволюции в ее конкретных и универсальных проявлениях. Различные временные пласты, объединенные приемом временного переноса, как правило, подвергаются сравнению, выявлению сходного между ними.

Принципиально важным в данном случае является обнаружение существенных отличий в психологии и мировосприятии представителей разных культурно-исторических эпох. Возникающие при взаимопересечении временных континуумов мировоззренческие противоречия имеют исключительно широкий диапазон семантической трансформации: от трагических до комических истолкований. В первом случае моделируются контакты в принципе несовместимых идеологий; во втором — авторская ирония часто имеет сатирическую окраску, ориентированную на установление негативных характеристик, присущих обоим социокультурным реальностям (М.А. Булгаков “Иван Васильевич”, Н.Хикмет “Тартюф-59”).

Создание парадоксальных художественных моделей временного переноса в ряде случаев обусловлено моделированием ситуаций, когда человек практически осознал свою власть над временем и столкнулся с эффектом *хроноклазма*, сформулированным английским писателем Д.Уиндемом: Открытие данного феномена обусловлено поиском нестандартных форм исследования закономерностей эволюции бытия, нахождения ответов на вечные гносеологические вопросы: “*Что было до нас?*”, “*Что будет после нас?*”, “*Почему это было или будет?*”. От эффекта хроноклазма следует отличать использование *хроноскопа* для знакомства с прошлым. В этом случае вмешательство в прошлое в принципе невозможно, потому что герои жестко изолированы от другой эпохи и являются только наблюдателями реальных событий, то есть они все видят, но не могут реально влиять на какие-то события (Б.Олдисс “Не навсегда”, А.Азимов “Мертвое прошлое”, К.Саймак “Все живое...”).

На одну из важнейших сторон эффекта хроноклазма давно обратил внимание известный американский фантаст Р.Брэдбери в рассказе “И грянул гром”: “...вы, друг мой, раз-

давлив одну мышь, тем самым раздавили всех тигров в этих местах. И пещерный человек умирает от голода. А этот человек, заметьте себе, не просто один человек, нет! Это целый будущий народ. Из его чресел вышло бы десять сыновей. От них произошло сто — и так далее, и возникла бы целая цивилизация. Уничтожьте одного человека — и вы уничтожите целое племя, народ, историческую эпоху. Это все равно, что убить одного из внуков Адама. Раздавите ногой мышь — это будет равносильно землетрясению, которое исказит облик всей земли, в корне изменит наши судьбы. Гибель одного пещерного человека — смерть миллиарда его потомков, задушенных во чреве. Может быть, Рим не появится на своих семи холмах. Европа навсегда останется глухим лесом, только в Азии расцветет пышная жизнь. Наступите на мышь — и вы сокрушите пирамиды. Наступите на мышь — и вы оставите на Вечности вмятину величиной с Великий Каньон...” (З, с. 607). Об опасных последствиях своевольного отношения к путешествиям во времени предупреждают в своих произведениях У.Тенн (“Бруклинский проект”), Ч.Оливер (“Звезды над нами”) и др.

В современной фантастике этот мотив все чаще приобретает остросоциальное звучание: временной перенос используется не в научно-практических целях (средство для экзотического туризма, стремление разыграть окружающих, трагическое недоразумение и т.п.), а как способ сознательного бегства из своей действительности в иновремя (прошлое или будущее). Одна из причин возникновения подобных трактовок мотива объясняется в рассказе Дж.Финнея “Боюсь...”: “Разве вы сами не замечали, что едва не каждый, кого вы знаете, все решительнее восстает, бунтует против настоящего? И все острее тоскует по прошлому?.. Впервые за всю историю человечества люди отчаянно хотят спастись от настоящего. Газетные киоски Америки битком набиты литературой о спасении, и самое ее название уже символично. Многие журналы отдают свои страницы фантастике: спастись, уйти — в иные времена, в прошлое, в будущее, в другие миры, на другие планеты — куда угодно, лишь бы прочь отсюда, из нашего времени” (17, с. 366). Сходным образом мотив временных переносов функционирует в рассказе А. Бестера “Феномен исчезновения” (смотри также: К.Саймак “Все живое...”, киносценарий Л.Леонова “Бегство мистера Мак-Кинли”).

Вторжение героев в прошлое не является для фантастов абстрактным экспериментом или интеллектуальной игрой-моделью: возвращаясь к истокам цивилизации, путешественники во времени наблюдают и комментируют прошлое изнутри, проясняя неизвестные их современности мотивы тех или иных событий, опровергают ложные концепции и др. Иными словами, подобным образом осуществляется исследование эпохи и определяющих ее специфику тенденций. Наконец, они пытаются найти в прошлом ответы на глобальные и всегда актуальные вопросы: “По какому пути пошло бы развитие человечества, если бы существовала реальная возможность изменить или скорректировать прошлое с учетом знания уже осуществленного будущего?”, “Имеет ли человек право использовать свою власть над временем для вхождения в общечеловеческую историю с целью удовлетворения эгоистических интересов?”. Эти и подобные другие вопросы переводят техническую проблему в общезначимый универсальный план, превращают фантастический прием в средство для реалистического объяснения общеизвестных легендарно-мифологических коллизий.

Иными словами, авторов подобных произведений интересуют не последствия временных путешествий, а сам процесс узнавания (познания) прошлого, личная сопричастность героев к нему. Так, в повести К.Боруна “Восьмой круг ада” инквизитор XVI в. Модестус Мюнх переносится в коммунистическое общество; в рассказе П.Андерсона “Быть царем” исследователь Кейт Денисон из XX в. перемещается в Персию VI в. до н.э. и становится Киром Великим; в повести современного болгарского писателя С.Славчева “Крепость бессмертных” обыкновенный человек попадает в средневековье и должен играть роль Мефистофеля, осуществляя фаустовскую легенду и т.п.

Сопряжение легендарно-мифологического материала с реалиями определенного исторического континуума позволяет дать мифологическим антиномиям убедительное социально-историческое, научное и психологическое объяснение, разрушить стереотипы их толкования. Иными словами, между разными культурно-историческими слоями общечеловеческого мышления возникает своеобразный диалог, способствующий глубинному

проникновению в законы развития обеих действительностей. Неожиданный сюжетный ход, придуманный писателем, не только дает квазинаучное объяснение общеизвестных ситуаций, но и в известной степени определяет направления дальнейшей формально-содержательной эволюции традиционной структуры.

Мотив временных путешествий позволяет реконструировать лаконичные протосюжеты изнутри, наполнять их национально-историческими и предметно-бытовыми реалиями, создавать иллюзию правдивости рассказа: благодаря “машине времени”, повествователь стал очевидцем или участником событий традиционного сюжета. Попадая в прошлое, которое им уже известно, путешественники во времени помимо своей воли, следуя событийной логике знакомых мифов и легенд, начинают творить исторический и предметно-бытовой облик этого прошлого. Получается так, что формально сохраняя неприкосновенность статуса другой эпохи, гость из будущего активно способствует материализации того, что зафиксировано в мифологических и легендарных “концентрах” общечеловеческой памяти, но на протяжении веков считалось вымыслом.

В связи с мотивом перемещений во времени уже в знаменитом романе Г.Уэллса вопрос “что было тогда-то?” трансформировался в другой: “что будет через ...столько-то лет?”. Английский писатель отправил своего Путешественника в невообразимо далекое будущее, которое оказалось ужасным. Литература XX в. в основной своей массе отсекает попытки заглянуть в будущее, мотивируя невозможность этого следующим образом: “В природе не существует парадоксов, если только сам человек не парадоксален. Парадоксы существуют только в логических системах, в философских концепциях — короче говоря, только в умах людей. Самая древняя мечта человечества оказалась неосуществимой: будущее стояло перед людьми совершенно непроницаемой стеной. Ведь будущее — в прямом смысле слова — еще не существует в данный момент времени; именно поэтому оно и называется будущим. А поскольку оно не существует, в него нельзя проникнуть. Всегда может оказаться, что будущего вообще нет” (17, с.150-151; 6). Иными словами, возможности человека в этом плане имеют в некоторых аспектах чрезвычайно жесткие онтологические ограничения.

Кроме того, путешественники во времени часто сознательно или невольно провоцируют процесс мифологизации реальных событий, а иногда и сами становятся объектами мифологического поклонения и обожествления. Это обусловлено, во-первых, существенной временной дистанцией между эпохой героя и хронотопом, в который он переносится; во-вторых, иным уровнем знаний, позволяющим совершать то, что считается людьми данного времени безусловной прерогативой божества (наиболее продуктивно в этом плане обращение к временам архаического мифотворчества и представлениям Средневековья); в-третьих, отмеченным выше несовпадением этических кодексов разнонаправленных социумов и возникающими в связи с этим драматическими ситуациями.

В повести, например, И.Варшавского “Евангелие от Ильи” историк Курочкин, отправившийся в I в. н. э. для изучения эпохи раннего христианства, своими действиями активно способствует возникновению легенд об Иисусе Христе; в “Руке Кассандры” З.Юрьева научный сотрудник Куроедов из-за неудачного научного эксперимента попадает в легендарную Троию и становится очевидцем ее падения, что предоставляет автору возможность опровергнуть традиционную версию; в рассказе бельгийского писателя Х. Лампо “Рождение бога” человек в результате катастрофы космического корабля переносится в далекое прошлое и воспринимается людьми как спустившийся на Землю бог Кецалькоатль и др. Следует отметить и такое обстоятельство, что мотив путешествий во времени с определенного момента имеет подчеркнuto самостоятельный статус, то есть руководствуется собственной логикой трансформации, усложняется “научной” основой, Он начинает провоцировать мифотворчество. На фоне тотального увлечения экспериментами над временем появляются апокрифы, призванные внести реалистические характеристики в традиционный мотив.

Разъяснение и преодоление временных парадоксов авторами носит разноуровневый формально-содержательный характер. При этом мотивировки могут быть откровенно условными. В одних случаях писателя не интересует, каким образом герой переместился

из одной эпохи в другую. Как правило, внимание концентрируется на исследовании взаимодействия или столкновения очень разных (полярных) мировоззрений и психологий.

В некоторых версиях традиционного мотива прослеживается стремление sobлюсти видимость наукообразного разъяснения происходящего. В рассказе Э.Гамильтона "Отверженный", например, главным героем является Э.По, переместившийся из своего сурового и драматичного времени в гармоничное будущее. В рассказе А.Зегерс "Встреча в пути" моделируется встреча Э.Т.А.Гофмана, Н.В.Гоголя и Ф.Кафки, которые обсуждают общие творческие проблемы. В рассказе Р.Брэдбери "О скитаньях вечных и о Земле" Томас Вулф перед смертью переносится на мгновение в будущее; в "Синьоре да В." К.Рида Леонардо да Винчи попадает в современную американскую семью; в романе Р.Нельсона "Поиск во времени" жена английского поэта 18 в. У.Блейка сопровождает его в путешествиях во времени и т.п. Мотив временных путешествий продуктивен и при объяснении сверхъестественных возможностей и способностей персонажей традиционных сюжетов. Характерная для фантастических вариантов традиционных структур интерференция логического и художественного позволяет авторам ставить и решать проблему этической правомерности преодоления человеком временных преград и его вмешательства в историю.

**Принцип историзации мифов и легенд** в фантастике часто реализуется в форме своеобразного переосмысления хроноклазма, что проявляется в циклической замкнутости воздействия контакта двух эпох на будущее: своими действиями путешественники во времени творят мифы в пределах их канонических версий (то есть на уровне собственного знания традиционных сюжетов), однако в силу явного научно-технического превосходства над иновременем как бы программируют их интерпретационную многозначность.

Строго говоря, фантастика ориентируется на противоречия и недоговоренности протосюжетов, именно фантастические "миры", созданные на материале общекультурных образов, позволяют с наибольшей свободой реализовывать принцип "...а что, если?" в соответствии с основами научного мировидения. Д.С.Лихачев совершенно справедливо заметил, что "по достоинству оценить современность можно только на фоне веков" (9, с. 219). Мотив путешествий во времени, предоставляя человеку "возможность" подчинить себе хронос, позволяет создавать разнообразные модели поведения индивидуума в экзистенциальных ситуациях, сопоставлять этические кодексы разных культурно-исторических эпох. Это дает авторам возможность исследовать современные процессы и тенденции в контексте всего общечеловеческого опыта.

Человечество узнало слово "роботы" после того, как была опубликована психологическая драма К.Чапека "RUR" (1920). Процессы научно-технической революции заставили культуру по-новому взглянуть на коллизии пьесы чешского драматурга, многие из которых, казавшиеся ранее абсолютно фантастическими, в новых условиях приобрели злобную актуальность. В некоторых отношениях драма предвосхищает "этических" роботов А.Азимова, хотя в ней взаимоотношения между людьми и их творениями носят подчеркнуто трагический, можно сказать, франкенштейновский, финал: восставшие роботы уничтожают человечество, сохранив по разным причинам жизнь его двум последним представителям. Важнейшая причина бунта раскрывается в следующем диалоге:

**Алквист.** "Бесплодие, Елена, становится последним достижением человеческой расы..."

**Елена.** Почему женщины перестали иметь детей?

**Алквист.** Потому что это ненужно. Ведь мы в раю, понимаете?

**Елена.** Не понимаю.

**Алквист.** Потому что не нужен человеческий труд, не нужны страдания; человеку больше ничего, ничего не нужно. Кроме наслаждения жизнью...О, будь он проклят, такой рай! Нет ничего ужаснее, чем устроить людям рай на земле... Весь мир, все материки, все человечество, все, все — сплошная безумная, скотская оргия! Они теперь руки не протянут к еде — им прямо в рот кладут, чтобы не вставали...И мы, люди, мы, венец творения, мы не старимся от трудов, не старимся от деторождения, не старимся от бе-

дности! Скорей, скорей, подавайте нам все наслаждения мира! И вы хотите, чтобы у них были дети?..

**Елена.** Значит — человечество вымрет?

**Алквист.** Вымрет. Не может не вымереть. Оно опадет, как пустоцвет... Ждать чуда — бесплодное занятие..." (22, с.156-157). В драме "RUR" чешский драматург формулирует проблему, которая через несколько десятилетий стала доминантной не только в разработке литературой темы роботов (позднее в литературу проникают андроиды, киборги и т.п.), но и в основополагающих научно-мировоззренческих аспектах бытия цивилизации. Еще до начала восстания один из роботов так определяет смысл противостояния между людьми и их творениями: "Вы не как роботы. Не такие способные, как роботы. Роботы делают все. Вы только приказываете. Плодите лишние слова" (22, с.158). Следует подчеркнуть, что бунт чапековских роботов во многих отношениях является их реакцией на созданную самими людьми ситуацию.

Человек в стремлении окончательно утвердить свое могущество и власть над миром не сумел задуматься над последствиями своей "творческой" деятельности. В драме К.Чапека люди эгоистичны, они не способны, да и не хотят понять другую психологию. Поэтому даже в экстремальной ситуации, когда стала очевидной перспектива уничтожения человечества, люди вполне серьезно обсуждают возможности восстановления своего бывшего могущества: "...все-таки удобнее, чтоб за тебя работали роботы" (22, с.161); "...мы, люди, еще воспитаем в них кое-какие качества...Чтобы каждый робот смертельно, на веки вечные, до могилы, ненавидел робота другой фабричной марки" (22, с.167). Декларируемое в этой реплике стремление сохранить прежнее господство, оставить неизменным существовавшее раньше противопоставление "хозяин – слуга" неотвратимо ведет к "закату человечества" (22, с.174).

Качественно новый этап разработки темы роботов начинается после выхода в свет цикла А.Азимова "Я робот", хотя сам факт антропоморфности искусственных организмов, способных к самостоятельной эволюции, был использован уже в пьесе "RUR". Если на первых этапах становления и развития темы прослеживалась тенденция к антропоморфизации искусственных творений человеческого разума, то позднее, особенно в XX в., фантастика осознает, что человекоподобная форма многофункциональна и не более, поэтому принципиальной роли при моделировании каких-то конфликтов в определенных ситуациях она не играет. Подобное разрушение традиции оказалось исключительно продуктивным при разработке содержательно значимых тенденций и направлений (см., например: К.Саймак "Прелесть", Р.Шекли "Бунт лодки", Г.Гаузер "Мозг-гигант", К.Воннегут "Эпикак", К.Фиалковский "Последняя возможность", Г.Каттнер "Андроид" и мн. др.). Данная тенденция существенно активизируется после разработки упоминаемых выше "Трех законов роботехники", которые для фантастики стали своеобразной мифологией:

"1. Робот не может причинить вред человеку или своим бездействием допустить, чтобы человеку был причинен вред.

Робот должен повиноваться командам, которые ему дает человек, кроме тех случаев, когда эти команды противоречат Первому Закону.

Робот должен заботиться о своей безопасности, поскольку это не противоречит Первому и Второму Закону" (1, с.203). Замечу, что "этические" роботы А.Азимова встречаются уже в романе голландского фантаста Белькампо "Вурландия" (1926). Думаю, излишне категоричным и не подтверждающимся литературным материалом является утверждение Т.А.Чернышевой, что "три закона робототехники, утвержденные А.Азимовым, теперь являются обязательными для всех рассказов о роботах" (23, с.29). Конечно, кодекс американского писателя сыграл исключительную роль в разработке данной темы, но, на мой взгляд, его перспективное значение определяется прежде всего тем обстоятельством, что он указал на те аспекты проблемы, которые еще не были осмыслены фантастикой.

Впрочем, когда необходимо, писатели довольно легко обходят знаменитые ограничения классика фантастики: "Вы намекаете на старинный закон роботехники. Но это все легенды. Оставьте вымыслы, теперь владычит век чистой логики. Легенды — всего лишь упрощение, мифология. Я информирован о трех законах роботехники якобы существова-

вшего когда-то Азимова. Законы эти вымышленные. Так же как вымышлен фантастами и сам Азимов” (21, с.19). В то же время следует признать, что триада “М.Шелли-К.Чапек-А.Азимов” своим творчеством определила эволюцию темы роботов в мировой литературе XX в.

В литературе последних десятилетий роботы выполняют функции дома (Р.Брэдбери “Будет ласковый дождь”), домашней учительницы (Р.Янг “В сентябре тридцать дней”), штопора для открывания пивных банок (Г.Каттнер “Робот-зазнайка”), бабушки (Р.Брэдбери “Я пою тело электрическое”) и др. Во многих литературных трактатках роботы борются с человеком за признание своих прав (К.Саймак “Время, туда и обратно”), создают собственную цивилизацию “С.Лем “Звездные дневники Ийона Тихого” и “Непобедимый”, К.Саймак “Город”), осознают себя существами, ни в чем не уступающими людям (Л.Гардинг “Поиски”, П.Андерсон “Бесконечная игра”), творят суд над человеком (Г.Каттнер “Двурукая машина”). Поэтому вряд ли стоит удивляться, что во многих ситуациях сам человек ставит знак равенства между собой и искусственным интеллектом: “Спасибо,— сказал он машине и через мгновение подумал, что делает глупость, разговаривая с машиной так, будто она была человеком” (10, с.266). В рассказе этого же автора “Прелесть” люди для своего спасения вынуждены приспособляться к прихотям корабельного компьютера и т.п.

Но фантасты идут еще дальше: их роботы верят в Бога (А.Азимов “Уикики”), влюбляются в человека (К.Воннегут “Эпикак”, К.Саймак “Прелесть”), становятся теологами (“Э.Бучер “Поиски святого Аквина”), первосвященниками (Р.Силверберг “Добрые вести из Ватикана”), наконец, Богом. Что же касается традиционных профессий, то здесь возможности роботов вообще не поддаются классификации, ибо человеческие создания, по сути, умеют все. От антропоморфной внешности писатели переходят к человекоподобной сущности. Тем не менее, творения человека все же остаются роботами (киборгами, андроидами), поэтому при всей своей запрограммированности на добро, как и их создатели, часто не знают, что же есть добро и насколько оно, узко понимаемое, распространяется на всех.

Впрочем, фантасты “создают” и таких роботов, которые способны на основе логических умозаключений корректировать запрограммированные в них правила поведения и оценки происходящего вокруг них. Но это уже логика нечеловеческая, требующая от самого человека колоссальных усилий для ее понимания (С.Лем “Непобедимый”, К.Саймак “Детский сад”). Кроме того, попытки перенести нравственные критерии человека на искусственный разум очень часто заканчиваются трагическим поражением людей (впрочем, есть и юмористические версии данной коллизии: У.Тенн “Шутник”).

После весьма непродолжительного упоения фантастов “Библией” А.Азимова, литература начинает разрабатывать мотив амбивалентности искусственного разума, писателей интересует не столько соблюдение канонической этики роботов, сколько ее нарушения. Кроме того, в подтексте ставшей популярной темы всегда незримо присутствует вопрос героя романа А.Беляева “Человек-амфибия”: “Зачем ты сделал меня нечеловеком?”. Герой драмы К.Чапека так характеризует роботов: “Они перестали быть машинами...Они уже знают о своем превосходстве и ненавидят нас” (22, с.176). В этом плане весьма показательны мотивировки в рассказе К.Саймака “Сделай сам”, в котором роботы пытаются отстаивать свои “человеческие” права: “Мы докажем, ваша честь, — сказал Ли, — что роботы нечто гораздо большее, чем просто машины. Мы ...готовы представить доказательства, которые покажут, что во всем, кроме обмена веществ, робот является копией человека и что даже его обмен веществ до некоторой степени аналогичен обмену веществ человека. Суд выносит определения. Роботы обладают свободой воли... Роботы обладают способностью рассуждать... Роботы могут размножаться... Истец доказывал, что роботы не религиозны. Ли утверждал, что это не относится к делу. Многие люди являются агностиками и атеистами, и, тем не менее, считаются людьми. У роботов нет эмоций. Ли возражал, что это не совсем верно” (18, с.388,389,390). Следует отметить, что данная ситуация в известном смысле напоминает чапековскую коллизию. Но если в “RUR” характеристики человечества откровенно негативны: “...человек стал пережитком”



(22, с.160), “люди стали пустоцветом” (22, с.184), то трактовка К.Саймака принципиально неантагонистична, его роботы не претендуют на превосходство, им необходимо уважение.

Этот мотив является сюжетообразующим и в рассказе С.Златарова “Случай “Протей””. Суть конфликта, возникшего между хозяином и его роботом, четко выражена в запросе в Центр инспектора, который расследовал сложившуюся ситуацию: “Протей вполне исправен и невиновен, отвечайте: существует ли закон, который защищает человеческие творения от их создателей? Имел ли доктор Фок право использовать мыслящего робота в качестве собаки?” (21, с.22). Сходных трактовок данной проблемы в литературе последних десятилетий появилось немало, и они свидетельствуют о тенденции гуманизации ее решения, руководствуясь при этом принципом: “Человек должен относиться к своим созданиям так, как он хотел бы, чтобы относились к нему самому”.

Довольно часто антропоморфизация роботов нужна для снятия эмоционально-психологических барьеров, которые могут возникать у людей под влиянием своеобразных комплексов неполноценности. Часто роботы необходимы и для осмысления природы человеческих слабостей и недостатков. В данном случае эта тенденция отчетливо противопоставляется “обожествляющему” направлению: у Г.Уэллса человека объявляют богом дикари (“Бог Динамо”), у С. Лема сама машина провозглашает себя богом (“Формула Лимфатера”) (подробнее об этом см. ниже). Иногда компьютер решает ограничить неразумное поведение людей (К.Саймак “Прелесть”, А.Кларк “Одиссея 2001-го года”), в антиутопии К.Воннегута “Утопия-14” супермозг ЭПИКАК-Х1У становится властелином людей.

В фантастике последних десятилетий роботы часто являются эмоционально-психологическими “двойниками” людей, демонстрируют способность ошибаться, проявлять мелочность, зазнайство и др. (см. разработку “комплекса Нарцисса” в рассказах Г. Каттнера “Робот-зазнайка” и К.Саймака “Прелесть”). В “Возвращении со звезд” С. Лема роботы боготворят человека, но руководствуются при этом прагматически-унизительными соображениями: они не хотят, чтобы их отправили на металллом. Следует помнить и то обстоятельство, что роботы в фантастике часто являются своеобразным “разграничителем” между человеком и безликой (бездуховной) техникой, между человеком и “человекоподобными”. В самом общем виде данная мотивировка была намечена еще в пьесе К.Чапека, позднее она получила многоплановое нравственно-психологическое обоснование в западной фантастике.

Важным аспектом данной проблемы является разработка темы андроидов или иных подобных вариантов, суть которых заключается в сохранении мозга погибшего человека в искусственной среде. Человеческий мозг, лишенный своей природной биологической оболочки, превращается в своеобразную “машину”, которая способна анализировать ситуацию или полученные данные, принимать решения и даже с помощью вспомогательных механизмов реализовывать их. Но и в этом случае катастрофа неотвратима, потому что создатели не учли одной “мелочи”: этот искусственный механизм сохраняет память о человеческих радостях и удовольствиях, которые в его новом положении навсегда утрачены. Последовательное накопление негативных эмоций, порождаемых утратой естественности, постепенно формируют чувства раздражения и тоски по былой человечности. В итоге искусственный “человек-механизм” пытается любым способом прервать свое нечеловеческое существование (К.Фиалковский “Вероятность смерти”, А.Беляев “Голова профессора Доуэля”, К.Борунь “Грань бессмертия”).

Еще раз подчеркну, что у истоков темы роботов в мировой литературе находится драма К.Чапека (можно, конечно, рассматривать мифологические праобразы роботов, тему Голема и мн. др., тем не менее именно чапекоская версия определила современное восприятие коллизий, которые давно стали традиционными). Один из её героев провозглашает принцип, ставший онтологическим и мировоззренческим основанием дихотомии “человек-робот”: “...**К чему звезды, если нет людей?**” (22, с.190). К сожалению, важнейший трагический парадокс человеческого разума заключается в том, что он в определенном смысле “запрограммирован” на самоуничтожение, поэтому “alter ego” в его кибернетической ипостаси постоянно напоминает человеку об истинном предназначении.

Исследование теоретических и историко-литературных аспектов функционирования традиционного сюжетно-образного материала позволяет как бы “реконструировать” сближение и “сращение” национальных образов мира, художественно осмысленных в традиционализированном мировым духовным сознанием онтологических, поведенческих и аксиологических моделях индивидуального и коллективного бытия. При этом необходимо обращать особое внимание на диалектику национального и всеобщего в литературных вариантах традиционных структур, не допускать механического подчинения (растворения) первого второму. Именно национальная специфичность конкретной версии общеизвестного материала глубже и разностороннее выявляет его универсальный контекст, позволяет увидеть в конкретном всеобщее и наоборот.

Для XX в., особенно его последних десятилетий, характерно качественное изменение расстановки социальных, национальных и религиозных сил на мировой арене, значительное расширение экономических, политических и культурных связей между народами, странами и континентами. Мир стал существенно иным, и это потребовало осмысления не только современного состояния цивилизации, но и анализа глубинных истоков прошедшей глобальной трансформации мирового сообщества. Одним из проявлений данных процессов стала активизация межлитературных взаимодействий и взаимовлияний, которые нуждаются в многоаспектном исследовании с учетом многообразных реалий современности. Рассмотрение своеобразия функционирования традиционных структур легендарно-мифологического происхождения является одной из приоритетных проблем современного сравнительного литературоведения.

Функциональная активность традиционного сюжета (образа, мотива) в литературном произведении определяется и “осуществляется” системной совокупностью доминантных признаков, важнейшими из которых являются следующие: Широта интерпретационного диапазона, определяющаяся многообразными запросами воспринимающей эпохи; диалектическое соотношение частного и общего, получающее национально-историческую и предметно-бытовую разработку в литературе; многообразие форм и способов трансформации, характеризующееся различными структурно-содержательными уровнями рецепции элементов протосюжетов (сюжетов-образцов, сюжетов-посредников, традиционных сюжетных схем, традиционных сюжетных моделей); спиралевидность эволюции как результат постоянного обновления формально-содержательных характеристик протосюжетов; потенциальная многозначность семантики традиционной структуры, обеспечивающая ее интенсивное вхождение в духовный контекст другой культурно-исторической эпохи; органичное сочетание национального и универсального аспектов, наличие функционально значимых общечеловеческих доминант (архетипов, мифологем и др.); общеизвестность (узнаваемость) фабулы как первичная предпосылка идейно-эстетической активности традиционного материала в новом литературном варианте; онтологическая, гносеологическая, моделирующая, прогностическая, поведенческая и аксиологическая функции традиционных структур; наличие многообразных событийных и семантических доминант, “регулирующих” характер трансформации протосюжетов и обеспечивающих определенную стабильность их идейно-эстетической рецепции; относительная самостоятельность этих доминант, их способность редуцироваться от протосюжетов; семантическая подвижность логических и нравственно-психологических мотивировок, их потенциальная предрасположенность к переосмыслению; способность традиционных структур трансформироваться в символы, эмблемы, понятия; аксиологическая функция подобных образований в литературном произведении; многообразие уровней географического функционирования (национальный, зональный, региональный, межрегиональный), обусловленное сходством (подобием) социально-идеологических, нравственно-психологических и литературно-эстетических факторов материального и духовного бытия народов; многоаспектность процессов сюжетосложения, их структурно-содержательная вариантность и др.

“Вторичные” признаки, как правило, индивидуальны для каждой традиционной структуры и выявляются при рассмотрении ее различных литературных интерпретаций. Необходимость построения системы дифференциальных признаков обусловлена наличием этапов эволюции традиционного сюжета, каждый из которых требует установления диа-

лектики традиционного и индивидуально-авторского в конкретном литературном варианте.

В процессе осовременивания проблематики фольклорно-мифологических структур происходит разрушение эпической дистанции между протосюжетным хронотопом и содержательными координатами эпохи-реципиента. Незавершенное (протяженное) настоящее при многостороннем взаимодействии с замкнутым, ценностно устоявшимся прошлым, “осуществляемым” в новом литературном контексте, образует сложную временную модель мира (национальную или универсальную), которая в подтексте имеет вероятностную направленность в будущее.

Ценностный аспект морально-психологических характеристик используемого образца переносится с абсолютного прошлого (оно материализуется в хронотопе протосюжета и его устоявшихся содержательных компонентах) на несовершенное и незавершенное настоящее, “высвечивая” в нем экзистенциальные проблемы и состояния. Поэтому традиционные структуры играют роль своеобразного этического “зеркала”, отражающего и объясняющего глубинные тенденции эпохи-реципиента в их сложной взаимосвязанности и взаимообусловленности.

Для современной культуры характерны интенсивные поиски новой духовности, которая не разрушает и не отвергает общекультурные традиции, а вычленяет в них общезначимое, насущно необходимое современности. Трансформация “старой” системы ценностей предполагает аналитическое отношение к наследию прошлого, его творчески осознанное включение в современную мировоззренческую модель мира. Мы живем в эпоху, сущность которой можно выразить репликой шекспировского персонажа: “Распалась связь времен”. Восстановление целостности цивилизованного континуума предполагает осмысление причин духовного кризиса, исследование их онтологических и аксиологических корней.

Процессы духовного возрождения общества и его освобождения от стереотипов и догм прошлого, происходящие в настоящее время, предполагают возвращение в контекст повседневной жизни тех идей и представлений общечеловеческой мысли, которые неоднократно помогали цивилизации осмысливать закономерности своего развития, ориентироваться на драматическом пути многовекового восхождения от духовного рабства к идеалам свободного человека и свободного общества.

Обращение национальной литературы к культурным традициям других народов помогает понять их своеобразие, а следовательно, углубляет и обогащает ее духовность. Благодаря этому, национальная литература становится органической частью общечеловеческого континуума, она впитывает чужое и одновременно обогащает духовные миры других народов. Исследование закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала в синхронном плане не означает “формализации” отдельных сторон межлитературных взаимосвязей и взаимодействий (взаимовлияний), их классификации по узко заданным исследовательской задачей критериям. Важнее, на мой взгляд, другое: использование национальными литературами общекультурных образов (Прометей, Христос, Иуда, Фауст, Дон Кихот, Гамлет и т.п.) или архетипических тем и мотивов (бессмертие, двойничество, робинзонада, творец-робот и др.) позволяет обнаруживать и рассматривать контактно-генетические связи и многообразные типологические схождения, возникающие в процессе длительного периода аккумуляции общекультурного опыта, который далеко не всегда очевиден и проявляется исключительно разнообразно.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Азимов А. Я, робот / А. Азимов // Фантастика: Г.Уэллс, Р.Брэдбери, А.Азимов; Кн. 1. – М. : Коктебель, 1990. — 457 с.
2. Белозеров С. В. От составителя /С. В. Белозеров // Чего стоят крылья: Сборник фантаст. произв. совр. заруб. писателей. – М. : Сов. Россия, 1989. – С. 5–28.
3. Брэдбери Р. О скитаньях вечных и о Земле / Р. Брэдбери – М. : Правда, 1988. – 611 с.

4. Буль П. Когда не вышло у змея / П. Буль // Чего стоят крылья: Сборник фантаст. произв. современ. зарубежных писателей. – М. : Сов.Россия, 1989. – С.364–398.
5. Гаков Вл. Мудрая ересь фантастики / Вл. Гаков // Другое небо: Сборник зарубеж. науч. фантастики. – М. : Политиздат, 1990. – С. 8–42.
6. Достоевский Ф. М. Сон смешного человека / Ф. М. Достоевский // Повести и рассказы: В 2-х т. Т. II. – М. : Худож. лит., 1979. – С. 425–446.
7. Килуорт Г. Пойдем на Голгофу! / Г. Килуорт // Последнее новшество: Сборник. – М. : Профиздат, 1991. – С.185–198.
8. Ким А. Отец-лес: Роман-притча. / А. Ким. – М. : Сов. писатель, 1989. — 400 с.
9. Лихачев Д. С. Литература – реальность – литература: Статьи / Д. С. Лихачев. – М. : Сов. писатель, 1984. – 272 с.
10. Невероятный мир: Сборник зарубежн. фантаст. – Ставрополь : Кн. изд-во, 1989. — 574 с.
11. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть 1 / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2002. – 240 с.
12. Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
13. Нямцу А. Русская фаустиана : учебное пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Рута, 2009. – 288 с.
14. Нямцу А. Русская литература в контексте мировых традиций : Учебное пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 2009. – 424 с.
15. Нямцу А. Е. Славянские литературы в общекультурном универсуме : учеб. пособие / А. Е. Нямцу. – Черновцы : Черновицкий нац. ун-т, 2012. – 520 с.
16. Пасынки Вселенной: Сборник науч.-фантаст. рассказов. – Кишинев : Штиинца, 1990. – 656 с.
17. Пески веков: Сборник научно-фантаст. рассказов. – М. : Мир, 1970. – 368 с.
18. Саймак К. Прелесь / К. Саймак. – М. : Мир, 1967. – 427 с.
19. Саймак К. Роковая кукла / К. Саймак. – Баку : Концерн “Олимп”, 1993. – 480 с.
20. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. – Л. : Наука, 1984. – 246 с.
21. Третье тысячелетие: Совр. болгарская фантастика. – М. : Мол. гвардия, 1976. – 240 с.
22. Чапек К. RUR // Чапек К. Собрание сочинений. В 7-ми т. Т. 4. Пьесы. – М. : Худож. лит., 1976. – С. 125–202.
23. Чернышева Т. А. Природа фантастики / Т. А. Чернышева. – Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 1985. – 336 с.
24. Франко І. Зібрання творів. У 50-ти т. Т.21. / І. Франко. – Київ : Наукова думка, 1979. – 374 с.
25. Уильямс Б. Случай Макропулос: Размышления о скуке бессмертия / Б. Уильямс // Проблема человека в западной философии: Переводы. – М. : Прогресс, 1988. – С. 420–442.
26. Уэллс Г. Фантастические произведения / Г. Уэллс. – М. : Междунар. отношения, 1983. – 464 с.
27. Эрдег С. Безымянная могила / С. Эрдег // Иностранная литература. – 1998. – № 5. – С. 151–217.

## ХУДОЖНІЙ СВІТ ЛІРИКИ БОГДАНА-ІГОРЯ АНТОНИЧА

Микола Ткачук

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та методики української і світової літератури, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 46027, вул. М.Кривоноса, 2 (УКРАЇНА)  
UDC: 821. 61

### ABSTRACT

#### *Mykola Tkachuk Transformation of images in folk-lyric by Bohdan Ihor Antonych*

The article deals with discursive practice of talented poet B.I. Antonych, originality of his poetry, which is based on intrinsic aesthetic principles, organic combination of folklore, expressionistic and surreal images. They describe themes, compositional originality of poetry, defined genre repertoire.

**Key words:** folklore, poetry, artist, discourse, poetics, modernism, Surrealism, themes, genres of poetry.

#### *Ткачук М.П. Трансформація фольклорних образів в лирике Богдана-Ігоря Антоновича.*

В статті розглядається дискурсивна практика талановитого поета Б.І. Антоновича, своєобразие його поезики, побудованої на імманентних естетичних основах, органічному єдінству фольклорних, експресіоністських і сюрреалістических образів. Розкрити тематику, композиційне своєобразие поезій, визначається жанровий репертуар.

**Ключевые слова:** лирика, самобытность художника, дискурс, поезика, модернизм, сюрреализм, тематика, жанр.

У статті розглядається дискурсивна практика талановитого поета Б.І.Антонича, своєрідність його поезики, що будується на імманентних естетичних засадах, органічному поєднанні фольклорних, експресіоністських і сюрреалістических образів. Розкривається тематика, композиційна своєрідність поезій, окреслюється жанровий репертуар.

**Ключові слова:** фольклор, лірика, митець, дискурс, поезика, модернізм, сюрреалізм, тематика, жанри поезії.

У плеяді найвизначніших поетів світу Богдану-Ігорю Антоновичу належить почесне місце. Його *дискурсивна практика* увібрала в себе первісне коріння індоєвропейської та праукраїнської міфології, сягає духовних світових і українських пластів культури. Переосмислені й збагачені талантом поета, вони творять оригінальний, самобутній і органічний художній світ, який бентежить уяву читача і приносить естетичне задоволення. Творчий діапазон зацікавлень і захоплень Антоновича дуже широкий: тема мистецтва; проблеми життя і смерті; взаємозв'язки людини і Бога, космосу й національного світу, які поет інтерпретував по-філософськи й естетично багатомірно.

Народився Богдан Ігор Антонович 5 жовтня 1909 року в селі Новиця Горлицького повіту на Лемківщині (після Другої світової війни ці землі відійшли до Польщі) в родині сільського священика. Мальовнича природа Карпат, працьовиті й винятково талановиті його земляки-лемки мали величезний вплив на формування світорозуміння поета, його ніжної й поетичної натури. «Проти розуму вірю, – писав Антонович, – що місяць, який світить над моїм рідним селом... є інший від місяця з-над Парижа, Риму, Варшави чи Москви... Вірю в землю батьківську і в її поезію». Як святиню, з батьківської хати він виніс народну мову своєї «задуманій країні» черемх, ялівцю, звичаїв та обрядів. Потік незабутніх дитячих вражень, що згодом словесною предметною в'язкою образів вилетіть в автобіографічній «Елегії про співучі двері». Хворобливий хлопчик не міг ходити до школи, тож початкову освіту здобув удома. Потім закінчив польську гімназію в містечку Сяноку (1920 – 1928), у

якій перечитав у польських перекладах твори всіх Нобелівських лауреатів, захоплювався світовою й українською класикою. У 1928 – 1934 роках Антонич навчався у Львівському університеті на філологічному факультеті, спеціалізуючись зі славістики (українського відділення окупаційна польська влада в Галичині не відкрила). Тому поза межами університету майбутній поет відвідував гурток українців, на засіданнях якого виступав з рефератами з питань розвитку мистецтва, читав свої поезії. За спогадами гуртківців, Антонич був дуже сором'язливим, малоговорким, заглибленим у себе.

У 1934 році Антонич одержав диплом магістра філософії. Та навіть для високоосвіченого українця в панській Польщі державної роботи не було. Тож поет заробляв на хліб насущний пером. Друкував у журналах і газетах вірші, статті про літературу та мистецтво, в 1934 році редагував молодіжний журнал «Дажбог», що його видавала однойменна група молодих митців. Перша поетична збірка «Привітання життя» (1931) принесла автору визнання у літературних і читачьких колах, друга – «Три перстені» (1934) – престижну літературну премію Львівського товариства письменників та журналістів [1, с. 87] імені Івана Франка. В 1936 році побачила світ «Книга Лева», а наступні збірки – «Зелена Євангелія», «Ротації» – прийшли до читача 1938 року, вже після смерті митця, що настала 6 липня 1937 року. Немов передбачаючи своє коротке життя-спалах, поет у ранніх творах писав: «Життя звабливе і прекрасне / в одній хвилині пережить».

Лірика Антонича пройнята філософськими рефлексіями, у вірші «De morte, ч.1» («Від смерті») ліричний герой міркує над вічними питаннями життя і смерті, адже ріка життя біжить невпинно, навіть русло «покрите намулом», а через сорок років паломник («сірий брат») «життєвий струшуватиме порох / із подертих паломницьких шат». Ліричний герой вірить, що побачить правду крізь морок і відкине «геть кий пілігрима», а тоді «прийде янгол і присуд мечем / на блакитнім напише папері, / прийде смерть і сріблястим ключем / відімкне мені вічності двері» [1, с. 87]. Поет майстерно аналізує відчужене буття, що відноситься до смерті. Ще Фридріх Вільгельм Шеллінг стверджував, що «залиште мистецтво об'єктивності, і воно перестає бути філософією і перетвориться в мистецтво» [11, с. 486]. Філософ міркував про відношення мистецтва і філософії, феномена й номена і тим самим прагнув наблизити реципієнта до розуміння людського буття. Етос життя в поета завжди перемагає пафос смерті. Смерть в Антонича є не протагоністом, а антагоністом. Тому смерть не відіграє в його художньому світі головної ролі в епосі буття, швидше, вона виступає квазіпротагоністом, а тому її центр тяжіння у віршах про смерть перебуває у модусі житті. Філософ Гайдеггер вважав, що смерть наближається до життя збоку смерті, акцентуючи на онтологічній самотності людини, на її «викинутості у буття». За Гайдеггером, людина існує, занурюючись у буття присутності (Dasein), у сфері буденщини вона виступає не як особистість, а як річ, як засіб. Філософ висміює несправжнє буття, до якого людина сама приходиться, щоб тим самим втікати від самої себе. Дивлячись в очі смерті, переоцінюючи своє існування, людина відкриває можливість переходу від несправжнього буття до справжнього. Тільки в такій межовій ситуації відкритий шлях до буття. Автор осуджує несправжнє існування людини, відкриває глибинні основи буття. Перед лицем смерті людина відвертається від світу речей і звертається до самої себе. Мистецтво слова Антонича розкриває істину крок за кроком за допомогою образів. Поет майстерно будує діалогічні стосунки автора, героя і читача – важливого суб'єкта нового типу естетичної комунікації. Його цілісність виникає внаслідок взаємодії індивідуальних позицій учасників комунікативної події, руху форм художнього висловлювання суб'єктами мовлення. Поетика суб'єктної сфери віршів митця передбачає наявність в її структурі таких складників: образу автора, ліричного героя, реципієнта. У цій парадигмі автор як суб'єкт творчої діяльності наділений можливістю не тільки існування «на межі», в полі формування основних смислів твору, а й суб'єктивної присутності у просторі твору через образи, іманентні автору: «Бо навіть чорний привид смерти / душі моєї не розстроїть струн» [1, с. 89].

У художньому світі поезії «De morte, ч. 4» («Смерть») ліричний герой заявляє упевнено: «Я є спокійний, наче тиша на воді, / я маю досить, досить сили, / щоб не боятись навіть і тоді, / коли загляне в очі лилик. / Як затріпоче крилами над мною / і вжалить зір, налитий кров'ю вщерть, і буде говорити мовою німою / одне одніське слово: смерть. / Бо на-

віть чорний привид смерті / душі моєї не розстроїть струн. / О Боже, дай, щоб навіть впертий / мене ніколи не зігнув буран. / О Боже, дай, щоб я в змаганні / стояв, мов скеля, проти орд, / щоб смерть моя була – останній / гармонії акорд» [1, с. 89 – 90]. Так змальовано образ ліричного героя, який мужньо переносить усі випробування долі і не лякається смерті, бо в нього є мужність, велика духовна сила, а тому він готовий витримати буруни, уподібнюється непорушній скелі (асоціація з «Каменярами» Івана Франка). Все це важливе для поета, адже він бажає, «*щоб смерть моя була – останній гармонії акорд*» [1, с. 90] – типово модерністське змалювання образу смерті й ліричного героя, данина естетизму доби.

Проблема буття і небуття цікавила Антонича у двох аспектах: по-перше, з погляду правомірності виникнення страху смерті й подолання цього почуття, по-друге, в річищі відповіді на питання: чи може смерть поставити під сумнів усі цінності й навіть саме життя? Іманентна чи трансцендентна мета нашого життя? Поет розглядав смерть у взаємозв'язку з життям. Він володів даром тонкого відчуття смерті, а також ніжним відчуттям життя. В імагонативному світі Антонича в центрі життя перебуває смерть, а в центрі смерті – життя, як чорна точка (*інь*) посередині білого і біла точки (*янь*) у центрі чорного. Життя і смерть є корелятивними поняттями, їх неможливо уявити одне від одного. Кожне начало є кінцем, як всякий кінець – началом. Ліричний герой поет прагне проникнути в глибини екзистенціальних вимірів буття, оскільки, на думку екзистенціалістів, людина має можливість знайти себе в цьому світі. Евіденція конечності буття змушує пізнати свободу, в якій людина сприймає смерть. Тільки перед обличчям смерті людині вдається прислухатись до буття і відкрити його смисл.

У часи Антонича формувалася нова поетика естетичної комунікації у ліриці, вона виникла на основі особистого сприйняття у параметрах діалогічних структур «я – інший», «я – ти», «я» – «ми», з'явилися нові авторські стратегії суб'єктно-об'єктних сфер буття героя та художньої картини світу. Діалогізм, нові стосунки *автора – героя – реципієнта* постають як естетичний феномен. Новітніх акцентів набуває художня картина світу як цілісності, як своєрідне поле, локалізоване між полюсами автономних голосів. Проте ліричний герой Антонича у вірші «*Ars poëtica II, ч. 1*» одягає маску, він іронічний: «*я*» звичайний пііта, / кожний мене захоплює день, / не розумію світа, / не розумію власних пісень. / Пити захват до краю... / Голос безжурний, немов цвіркуна, / от так собі співаю, / тільки дзвенить на горах луна. / Захоплення початок / релігії й сонетів, / захоплення нам родить / апостолів і поетів» [1, с. 91].

Ліра митця не мовчить, захоплена поетичним словом, вона уперто повертається до загального знаменника мистецтва – до людини, впізнає її у взаємозв'язках з набутими небезпеками епохи. Монолітом вона була у попередників: Івана Франка, Лесі Українки, поетів-молодомузівців, футуристів, неокласиків, зростала в пограничній зоні між двома історичними і культурними епохами, особливо гостро усвідомлювала значення спадкоємних духовних цінностей.

Ліричний герой Антонича міркує над поетичним покликанням митця, його слова. У вірші «*Ars poëtica II, ч. 2*» герой стверджує, що буде «Співати про хату, / малу, небагату, / де добре є брату, де радісно жить. / Співати про весну, шалену, чудесну, / зелену, небесну, / про сонячну мить. / Співати про горе, / як радість поборе / його, хоч мов море, / про сміх перемог. / Та ще про хвилину, найвищу, єдину, / коли це людину / відвідує Бог» [1, с. 105]. Поет висловив велику любов до рідної землі, яку маркують традиційні образи рідної небагатої хати, братової родини, яка захоплено радіє життю.

Цей репертуар доповнюють образи чудової весни, пісні про горе, яке «радість поборе». Проте найважливішим є те, що митця відвідує Бог [1, с. 105], він перебуває в гармонії з ним. У поетичній рефлексії «*Ars Poëtica II, ч.3*» поет зізнається: «Для мене день, / що без пісень, / це чорна ніч / для юних віч. / Для мене день, / що без пісень, / що смерть застіб. / Для мене день, / що без пісень, / є мов туман / блідих оман. Глядіти ввиш, / це знати лиш: / теж в Бога день – букет з пісень» [1, с. 105 – 106]. Вірші Антонича поєднують ліризм, людяність і розкутість нарративу. Митець вдавався до знахідок *сюрреалістичної поетики* у моделюванні художньої картини світу. Йому імпонували заклики Аполлінера у трактаті

«Дух нового часу і поети» бути Ікарами, йти попереду суспільства, боротися з поетичними штампами, експериментувати, творити *несподівані* образи. Митець заявляв: «Коли людина захотіла відтворити ходіння, вона винайшла колесо, яке зовсім не схоже на ногу, тобто вона вчинила по-сюрреалістичному, сама того не розуміючи». Сюрреалісти прагнули змінити світ, розширити мистецтво за допомогою світу інстинктів, марення і піднятися над антигуманним світом [13].

Домінанта новітньої поезії, до дискурсу якої належав Б.І.Антонич, розв'язання духовних проблем епохи, що полягають не в простоті чи в ускладненому мисленні часу, не у традиціях чи новаторстві, а в головних питаннях буття. Така справжня повнозвучність ліричного героя з добою засвідчує пошук живої, конкретної філософії, адже й правда те, що митців створює епоха, і те, що митець завжди перебуває з собою, творить свій універсальний світ, як Бог.

Характерними ознаками поетики сюрреалізму були: 1) повернення до внутрішнього світу людини. Занурений у світ суб'єктивного, в темне царство підсвідомого. Пошуки абсолюту. 2) еротизм у широкому сенсі, починаючи від єдиного кохання Бретона до відчайдушного поєднання любові зі смертю та пошуків очищення засобами виснаженого статевого життя прихованого католика Батая.; 3) снодійна естетика; залучення сну в буденну реальність; прагнення до містичного; матеріалізація фантастичного; асоціативне нагромадження поетичних образів без явного логічного зв'язку; алогічне поєднання окремих реалістичних елементів [12, с. 29].

Проте на практиці узагальнення сюрреалісти були прямолінійно механістичні. Вони, бачачи роз'єднаність людей в антигуманному світі, вирішили, що асоціальність – основна властивість людини загалом. Завданням мистецтва сюрреалісти вбачали відтворення інстинктів, несвідомого, снів і психічних хвороб. Митці зверталися до галюцинацій, безумства, вдавалися до автоматичного письма, що вважалося найвищим втіленням свободи творчості.

Історики літератури розповідають: коли Данте йшов вулицею середньовічної Флоренції, жінки схвильовано кивали на нього дітям: «Дивіться, як його опалило полум'я, – він побував там...». Вони мали на увазі пекло, так яскраво змальоване у «Божественній комедії». Йшлося про зображення глибин людської душі, яку осягає поет. Богдан Ігор Антонич прагнув здобути вершини чи зануритись у безодню світу почуттів і переживань, в атмосфері яких перебуває його ліричний герой у хвилини творчих натхнень і уболівань.

У вірші поета «Gloria in excelsis» («Найбільша слава») герой прагне «Обняти всіх людей / з великої, ясної радості, / до всіх гукати: гей, сміються безжурно, радо. / Немов мале дитя, / плескати у долоні голосно, здорово... / Сьогодні гояться всі рани, / сьогодні всміхнені всі люди. / Співайте в хор, вперед сопрано, / хай янгол диригентом буде. / Хай грає пісня серед герця, / бо це найбільша з перемог. / У жолобі мого серця / сьогодні народився Бог» [1, с. 87 – 88]. Автодігетичний оповідач моделює емоційну зустріч з іншою людиною, героєм, людством. Герой відтворює пафос буття як діяння, глибоку повноту життя, оновлення, він створює новий світ і нову людину, в серці якої народився Бог. У цій рефлексії важливо все: кожне слово, образ серця, крізь оптику якого ліричний оповідач вибудовує гармонію в душі і серці, перебуває у духовному зв'язку з світобудовою, світовим духом, адже це його «Gloria in excelsis» (найбільша слава), він упевнений, що час змінюється і змінюється світ, які диктують митцеві свободу творчості.

Вірш «Mater gloriosa» перекладається з латинської «Славетна Матір», («Божа Мати»). Це жанр урочистої духовної поезії, яку Антонич інтерпретує по-своєму. У християнстві – Скорбна мати, матір печалі, Богоматір благочестя, семи скорбот. Пресвята Діва Марія оспівується в духовних молитвах, медитаціях. Антонич написав урочистий дифірамп, в якому звеличується Славетна Мати. Твір будується як звертання до музичних інструментів, тобто музик, які мають передати урочисту мить зустрічі з «Богоматір'ю»: Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте лютні, грайте гусла, / радість лейте, журбу змийте, горе вкрийте весняним плащем. / Хай розкішно плещуть срібнохвилі, дрібнопилі русла, / з неба запашні й блискучі рожі – перли божі – золотим дощем» [1, с. 110 – 111]. Твір складається з чотирьох катренів, перший рядок кожної строфи «Грайте, арфи...» розпочинає наступний кат-



рен. Тому композицію твору можна назвати *лінійною*, адже в ній послідовно розгортаються композиційні одиниці структури тексту: одна частина слідує за іншою, кожна наділена певним рівноправ'ям. Лінійна композиція вірша Антонича має гніздо, тобто внутрішню залежність, що становить собою стержень руху поетичного змісту. У другому катрені ліричний оповідач повідомляє новину: «Радуйся, о радуйся, о радуйся, Маріє. / О, яких мені знайти палких і милозвучних слів, / щоб це висловити й виспівати, що в нас серце мріє?»

Розгортається складна суб'єктно-об'єктна структура наративу: мовлення веде *власне автор*, але чути голос ліричного персонажа (*рольова лірика*) та *ліричного героя*, котрий прагне дібрати слова, що засвідчують велику шану до Скорбної матері: «О, яким величним, небосажним, божественним тоном / вискажу мого серця радість я – самітний, сирій? / О, закрий мої приземлені очі ласки Божої хитомом!» [1, с. 111].

У поезіях «Credo» («Віра, надія, любов, ч. 3»), «Віра, надія любов, ч.4» порушуються філософські питання буття. Ліричний герой звертається до християнських духовних цінностей, якими є віра, надія і любов. На засадах діалогічних стосунків автора з «іншим» відкривається індивідуальність і неповторність авторського погляду як основи цілісності художнього твору, але тільки за умови, що «інший» постає як індивідуальне самоцінне «я». Так окреслюються засади цілісності твору, в основі якого авторське індивідуальне бачення себе та «іншого», які виявляють себе завдяки діалогу «я» – «інший». Ліричний суб'єкт Антонича міркує над станом свого буття, своєї душі: «Коли довкола ніч є чорна, / життя важке, неначе жорна, / а серце з болю мліє, приходиш ти, надіє. / Приносиш ясний усміх долі, / хвороба гоїться поволі, / обнова в серці спіє. / О нам світи, / надіє // Коли розпечені в нас чола, душа отруєна та кволла, / твій свіжий холод віє, / до нас лети, / надіє. / Іде на манівці дорога, / не бачиш сонця з-за порога, / приходиш ти, / Надіє, / дочка Бога» [1, с. 108-110]. Твір побудовано на засадах діалогізму (я – ти), вони виникають тому, що автор усвідомлює завдяки оповіді та звертань «іншого» появу рецепієнта і його монологів, голос іншого «я». Форма діалогічного висловлювання у віршах існує на перехресті буття «я – для себе» і «я – для – іншого».

У такий спосіб митець по-новому відкриває внутрішню безконечність ліричної особи, яка виступає неоднозначною. Поет застосовує монологічне самовираження, коректує діалогічні стосунки до себе самого. В антоничевій ліриці дає про себе знати давній жанр солілоквиума, себто бесіди з самим собою. Михайло Бахтін, дослідуючи цей жанр, вказував, що діалогічний підхід до себе самого руйнує «наївну цілісність уявлень про себе», що лежить в основі ліричного, епічного і трагічного образу людини [2, с. 203]. Діалогічний підхід до себе самого руйнує зовнішні оболонки образу себе самого, існуючи для інших людей, визначаючи зовнішню оцінку особи в очах іншої самосвідомості. У вірші «Поворот» ліричний герой проникає у власні невичерпні глибини: «Вернувся я, де вільхи й риби, / де м'ята, іви, де квітчасті стіни; / і знов цілую чорні скиби, / припавши перед сонцем на коліна»... / І знов мене земля напоїть, / мов квіт росою, поцілунком тьмяним. / І чорні скиби й сині плавні, / на плоті хмари, наче птахи, висять. / Тут я у кучерявім травні / під вільхами і сонцем народився» [1, с. 221]. Поет відчуває реальні протиріччя буття, зокрема і ті, які раніше не усвідомлював й ігнорував. Ліричний герой переймається своєю причетністю до кожної людини і людства.

Цей діалог з читачем передбачає усвідомлення автором власного творчого «я». Ліричний герой бачить себе таким, яким він постає в очах «іншого», що засвідчує Надія, Віра і Любов – своєрідні *актанти* у вірші. Тому виникає проблема діалогічних відносин «я» – «інший», «я» – ти. Для її вирішення створюється авторський образ у *паратексті*, він є межею образу героя. Відтак образ особистості характеризується незалежним внутрішнім простором; його особливості маркують героя як образ «іншого, але бачать його в категоріях власного «я» як образ автора у паратексті». Тому збігаються мотиви, за допомогою яких створюється й образ автора, а також образ героя в тексті поезії. Звідси виникає проблема розрізнення авторського «я» і «я» персонажа.

У поезії («De morte», ч.3) (*лат.* «Смерть») (Requiem) обговорюється між героями питання про смисл життя, ставлення до смерті, людської смертності і безсмертя. У мистецтві слова боротьба проти зневаження духовних цінностей – одна із найскладніших тем у пи-

сьменстві. Це питання порушує життя, спонукаючи читачів шукати відповідь постійно. Її представляли великі митці минулого і сучасного. Так, люди з давніх часів прагнули подолати трагізм, сурову дошкульність і проникливість смерті. Проте це неможливо зробити, не думаючи, виникає чергова ілюзія схованки, яка, як бачимо, часто хворобливо і скривлено відбивається у поезії. Герой Антонича не думає про смерть, він немов безсмертний. Він вірить у безсмертя своє: «Я є спокійний, неначе тиша на воді, / я маю досить, досить сили, / щоб не боятись навіть і тоді, коли загляне в очі лилик» [1, с. 89].

Так може говорити людина, покладає великі надії на фізичну силу плоті і силу життя, на вітаїстичну концепцію світу. Герой перебуває у розквіті сил, гостро відчуває трагізм смерті, прагнучи перетворити дію в життя. Бездуховна плоть і безтілесна духовність крокують до однієї і тієї ж мети, але різними шляхами: гіпертрофуючою чуттєвістю і гіпертрофованим інтелектуалізмом та міфологією. Ліричний герой хитається між крайньою безнадією та ілюзією, сумнівами; він по-своєму сприймає діалектику життя і смерті, а відтак має своє бачення, що таке смерть. Він не уникає відповіді на головні питання онтології буття. У його візях чорний лилик, тобто кажан, усоблює смерть: «Як затріпоче крилами над мною / і вжалить зір, налитий кров'ю щерт, / буде говорити мовою німою / одне одніське слово: смерть. / Бо навіть чорний привид смерти / душі моєї не розстроїть струн. / О, Боже, дай, щоб навіть впертий / мене ніколи не зігнув бурун. / О Боже, дай, щоб я в змаганні / стояв, стояв мов скеля, проти орд, щоб смерть моя була – останній / гармонії акорд» [1, с. 89 – 90]. Таке філософське висвітлення героєм смерті підносить його на вершину гуманістичної концепції людини, а відтак свого мистецького покликання.

У поезії («De morte», ч.3) (*лат.* «Смерть») (Requiem) обговорюється між героями питання про смисл життя, ставлення до смерті, людської смертності і безсмертя. У мистецтві слова боротьба проти зневаження духовних цінностей – одна із найскладніших тем у письменстві. Це питання порушує життя, спонукаючи читачів шукати відповідь постійно. Її представляли великі митці минулого і сучасного. Так, люди з давніх часів прагнули подолати трагізм, сурову дошкульність і проникливість смерті. Проте це неможливо зробити, не думаючи, виникає чергова ілюзія схованки, яка, як бачимо, часто хворобливо і скривлено відбивається у поезії. Герой Антонича не думає про смерть, він немов безсмертний. Він вірить у безсмертя своє: «Я є спокійний, неначе тиша на воді, / я маю досить, досить сили, / щоб не боятись навіть і тоді, коли загляне в очі лилик» [1, с. 89]. Так може говорити людина, котра покладає великі надії на фізичну силу плоті і силу життя, на вітаїстичну концепцію світу. Таке філософське висвітлення героєм смерті підносить його на вершину гуманістичної концепції людини, а відтак свого мистецького покликання.

Митець-наратор має бути на Евересті свого призначення на землі, підноситись на височину свого покликання, тобто стояти над ганебним і дрібним, являти собою взірець людини чистої і безкорисливої, що вірно служить істині й красі. Ліричний герой вірша як чинник діалогічного висловлювання являє собою суб'єктну форму організації естетичної комунікації. У цьому річищі розгортав дискурс Антонич у вірші «Gloria in excelsis» (*латин.* «Найбільша слава»), в якому він зізнається у своєму космічному мисленні, прагнучи «обняти всіх людей / з великої, ясної радості, / до всіх гукати: гей, сміятися безжурно, радо. / Немов мале дитя, / плескати у долоні голосно, здорово... / Сьогодні гояться всі рани, / сьогодні всміхнені всі люди. / Ставайте в хор, вперед сопрано, / хай янгол диригентом буде. [1, с. 87] Поетичне натхнення настільки життєрадісне, що ліричний герой збагачується духовно. Він пережив муки творчості і боротьби за нові знання світу й людини, усвідомлює безкінечність цього почуття, проте не протиставляє його відчуттям життя. Його душа немов підносяться над всім і духом, адже поезія не мовчить. Вона наполегливо повертається до людини, пізнає її взаємозв'язки і знахідки зі світом, стає справжнім мистецтвом слова. У такій творчій атмосфері ліричний герой натхненно каже: «Хай грає пісня серед серця, / бо це найбільша з перемог. / У жолобі могого серця / сьогодні народився Бог» [1, с. 87 – 88].

Антонич широко застосовував культурно-історичний контекст. Голос ліричного героя виділяється у поезії «Apage satanas» (*латин.* – Відійди, сатано). Він захоплюється можливістю міркувати, переноситися в думках у просторі й часі, але щось мефістофільське тур-

бує його: «Перебираю ночі й дні, мов чотки, поодинці, / шепоче тихо щось до вух, мов шум листків камеї. / Це янгол, вигнаний на кришталевій катеринці, / солодку пісню грає під віком душі моєї». / «Ходи, ходи!» – кричить зелена, п'охапна папуга: / Ходи, ходи, / тут розкіш жде, шалена та гаряча». / Сова гугнява відзивається глумливо з луга. / Холодні іскри. Очі вже нічого більш не бачать. / А шепіт лине далі, повен туги, болю, ляку: / Я є, як ти са-мітний, нещасливий» [1, с. 111]. На думку екзистенціалістів, людина має можливість знайти себе у цьому світі: вона має свій вибір, щоб постати на прох з мефістофельськими силами. Тому ліричний герой вирушає у світ, щоб утвердити добро; герой уподібнюється мандрівникові: «Прийми, прийми в свій дім мандрівця і вічного бурлаку, прийми, прийми поета бунту, розкоші й розпуки. / Я нарисую таємниці знак на твоїх дверцях. / Хай буде дружній договір між мною і тобою» / Виходжу перед хату і поріг мого серця / зливаю все цілющою, свяченою водою» [1, с. 111]. Свячена вода допомагає вигнати сили зла, подолати смерть. Раніше смисл буття для героя був охоплений мороком, тепер відкрилася йому чиста душа, світле божественне начало, яке оновлює душу ліричного героя.

Вірш «Litania» (грец.) – молитва, прохання, урочиста служба. У християнстві – це церковна служба, а також молитва, якою віруючі закликали Бога чи святого. Емоційність досягається за допомогою повторювальних прохань-благань. Літанії будуються як звертання, прохання до Ісуса Христа, Діви Марії на святах і богослужіннях. Літанії читають або співають у храмах, групами та поза храмами, а також кожен віруючий читає індивідуально для себе. В літанії-молитві Богдана Ігоря Антонича ліричний герой апелює до Бога, просить наділити його вірою: «Боже, чи Ти знаєш, як нам віри треба / більше, як насущного, черствого хліба, / чи Ти знаєш нашу тугу ввиш до неба, як тяжить щоденщини колиба. / Як треба усміху Твого, / як радості серцям, / як оборони від усього злого, як сонячної віри треба» / Як блакитної хвилі надії, / як великої правди – сонця уночі, / як золотої рівноваги дійсності й мрії, як гармонії душі. / Боже, нам Об'явлення треба знову, / на січуть осінні сумніві дощі. / Хай почуємо Полум'яну Мову / в горючій куці» [1, с. 96]. Для вираження експресії поет застосував анафоричне *чи*, яке увиразнює розгортання ліричного сюжету в молитві «Litania».

Отже, виникають *діалогічні* розмови. Ще Михайло Бахтін відзначив, що реальною формою існування людини є не абстракція «я», а двоєдність «я» та «інший». Подія є двоєдиною, «я-другий» постає у формі «автора-героя». Михайло Бахтін вказував, що в ліриці, яка сягає хорового начала, спостерігається бачення внутрішнього емоційного начала, відчувається емоційний схвильований голос чужого, тобто іншого: я чую себе в «іншому, можливо, люблячій душі, я оспівую себе». Відомі три історичні форми нарратив висловлювання: пісня, мова, оповідь. Найбільш архаїчною формою є спів. Генетично спів – одна із сакральних форм мовлення: вона будується на інверсії, переміні голосів. Вона становить собою невласне пряме мовлення, що спочатку розігрувався голос не тільки співака, а й іншого – з початку, сягало голосу бога-духу, до якого звернена мова [10, с. 175].

Антонич розмірковував над самовизначенням митця і мистецтва, відкидаючи традиційні народницькі й марксистські уявлення про покликання поета і призначення поезії. У статті «Національне мистецтво» (1933) він писав: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність... Відношення мистецтва до дійсності не можна спрощувати до звичайного відтворення, є воно далеко складніше. У кожному випадку мистецька дійсність є суцільна, в собі замкнена, окрема із своєрідними законами. Мистецькі закони не є тотожні з законами реальної дійсності» [1, с. 581]. Поет закликав митців зосередитись на проблемах власне мистецьких, не підпорядковуючи «*індивідуальність творця якійсь ідеї, доктрині, програмі, якійсь групі*». Митець має бути самим собою і не повинен розчинятись у позахудожніх сферах. На його погляд, «*де блукають і губляться діячі, політики, публіцисти, філософи тощо, там письменники стають безпорадні або спрощують себе до ролі групових гітаристів*» («Становище поета»). Тогочасні читачі не завжди розуміли такі погляди поета, бо виховувалися на засадах соціологічної критики, на уявленнях про твір як дзеркальне відображення дійсності, як прямий аналог життя. Натомість у своїй дискурсивній практиці Антонич виходить із положення, що мистецький твір як естетична даність існує поряд із реальним світом. Він не є

копією, хоча й живиться його джерелами. Поет стверджував, що у художніх текстах «існує багато змістів». Ці його ідеї перегукуються з деякими поглядами Івана Франка та Олександра Потебні.

У творчій індивідуальності Антонича вражають сполучення ліризму з філософським осмисленням проблем буття, людини, новизна поглядів на український світ і його історію, що сягає пракоренів слов'янства. Уже перша збірка «Привітання життя» засвідчила, що молодий митець подолав консерватизм поетичної традиції, сміливо експериментуючи в системі віршування, строфіки й поетики:

П'яне піано на піяніні трав  
вітер заграв.  
Співають дні все менші, нерівні,  
піють до півночі півні  
і  
ості, осокори,  
рій ось  
і ось  
вже осінь  
і  
о  
осінь  
інь  
нь

(«Осінь») [1, с. 65]

На думку Дмитра Павличка, після появи збірки «Привітання життя» Антонич «пережив період філософських сумнівів і душевних переживань... Йому видалося, що він пішов задалеко у своїх поганських захопленнях красою і спокусливою потужністю життя, погрішив проти християнства, проти всього, що поєднувало його відмалку з релігійним оточенням. Він розумів або принаймні відчув, що його набожна лірика, римовані молитви, творені й записувані ним до майбутньої книжки «Велика гармонія» – це нові горизонти в осмисленні художньої картини світу. «Куди йти далі, що зробити головним у другій книжці, з чого і як скомпонувати її, щоб не впасти ні в переспівування чужого, ні в самоповторення, щоб одірватися від власних улюблених образів і ... перейти у новіший поетичний світ?» [8, с. 444].

Антонич пильно стежив за художніми шуканнями митців, що творили в радянській Україні, адже більшовицька влада надсилала в бібліотеки Львова українські книги, журнали, газети до 1933 року. Діячі культури, прогресивна громадськість Львова засудили організований радянською владою голодомор в Україні, тому більшовика влада припинила надходження книг до бібліотек Західної України.

Богдану Ігорю Антоничу імпонував Михайль Семенко як невгамовний експериментатор з художнім словом; знав він і творчість неокласиків, зокрема Миколи Зерова. Їх зближує антична любов до краси, відчуття «полілогічності художнього світу... Цей полілог експлікується з різними культурами на їхніх мовах, з минулими часами, із сучасністю, зі своїми критиками, опонентами і соратниками. Увесь цей різноманітний світ сплетений, вибудований і пройнятий логічними скріплюваннями лейтмотиву «олександризму» [9, с. 85], матрицею емоцій і зростаючих смислів. Олександризм обох поетів виявляє себе в образному світі: «Згасає день, і море вечоріє, / Пасатний вітер нам вітрило рве, / І чорний корабель спішить-пливе / До портових огнів Олександрії. // Он в сутіні велике місто мріє, / Двигить і дихає, немов живе; / О серце світу, муз житло нове, / Наш Геліконе, наша Піеріє!» // Ми скрізь були; нас вабив спів сирен, / Сарматський степ, і мармури Атен, / І Саффо чорна скеля на Левкаді; / Але ніщо не хвилювало так, / Як Фарос твій, твій білий Гептастадій / І тінню чорною піднесений маяк [3, с. 61].

Античний світ, неповторна його краса так само приваблювали Антонича, як і Миколу Зерова. Антонич написав п'ятнадцять сонетів, пройнятих філософізмом та ідеями вітаїзму й космізму: «Де батьківщина, де твоя скажи. / Якої син планети чи комети, /які твій лет міжсвітній має мети, / де перед мандрами давніш ти жив? / Міжзоряний волокито та бродяго / в краю безвість пущений в крутіж, / сліпучий, ярий спижу, що гориш / на вежі світу полум'яним стягом. / Незбагнений в рахунку астрономів, / уроджений в височині німій, / навіщо в низині шукаєш дому, / на власнім гробі кам'яна статує? / – «Поете, не журись. Упадок мій / жар мого серця від зими врятує» («Метеор») [1, с. 48]. Канон «олександризму» маркує цикл «Зриви й крила» (малий жанр твору – сонет), а також поезії «Про строфу», «Вірш про вірші», «Міт», що нагадують олександрійську поетику, через оптику якої ліричний герой майстерно моделює художню картину світу: «Неначе в книгах праарійських, / підкова, човен і стріла. / В діброві сяє срібне військо, шумлять санскритські слова. // Русяві і стрункочолі йдуть плем'яна, / і їхні друзі – кінь та корабель. / Горять на небі ясных зір знам'яна, мов свастика окрилених шабель» [1, с. 219]. Автор прагнув багатогранно висвітлити осяєність усього світу, що утворює пару: світло і світ за всіма параметрами їх значення. Митець відбиває рух, зображуючи зовнішню динаміку подихом вітру, шелестінням листя, тінню хмари, що пливе у небі. Але цей вітер – це вітер століть; він у візях митця крилатий, вільний і неспинний.

Така своєрідна експресія, оголеного руху розгортається в атмосфері вільного домислу, що виявляє себе у злитті меж образів, у всеохопленні руху просторової площини й часу, вітер століть «вчить свободи, туги вчить / за чимось неземним і нестримним. / І повторяє нам, прибитим, / у зривах страчених намарне, що ніяк життя спинити, і що життя – це не казарма» [1, с. 219]. Варто подивитися на світ тверезим оком, вільним від будь-якого упередженого погляду, спроможним побачити амбівалентність усього суцього. Тоді життя відкривається у своєму життєстверджуючому вимірі, доречно тільки розкрити його у своїй життєвій відносності, окропити його смертю, як по-новому відкривається безконечність ліричної особистості, котра перебуває у стані своєї невичерпності, неодолимої.

Розширення інтертекстуального поля лірики Б.І.Антонича здійснювалося за допомогою латинських лексем та словосполучень: «ut in omnibus glorificetur deus», veni sancte spiritus, musica noctis (вечір). Ліричний герой поезії «Musica noctis (вечір)» апелює до ліричного «ти», споглядаючи вечірнє небо: «Запали на небі смолоскип блідого місяця, / зорями темноту ночі просвіти, / хай серця, що хворі є із самоти, потішиться, / як побачить тисячні Твої світи» [1, с. 86]. Ці світи, на думку ліричного героя, мають «просвітити серця, слухаючи милозвучний, гармонійний кожен тон». До серця ліричного героя й «іншого», до яких обзивається далеч «ледь-ледь чутними арфами». Це прийшло «гарне, стигле літо по весінній поведі», а душа персонажів наповнюється спілою повнотою. Прекрасний світ літньої ночі наповнюється пахощами квітів. Ліричний герой закликає «слухати великий концерт, як увечорі / на фортепіано світу – кладе долоні Бог» [1, с. 86]

Микола Неверлий (Неверлі) відносив збірку «Три перстені» Антонича до *імажинізму* на тій підставі, що імажиністи (від *франц.* image – образ) прагнули за допомогою образів-метафор змодельювати світ. З ним полемізував Микола Ільницький, зауважуючи, що «образність (і метафоричність) не є монополією імажинізму. Більше того, представники цієї літературної школи в Росії образ зводили до самоцілі, вірш вважали хвилею образів», де «може бути винятний один образ, а вставлено ще десять» (В.Шершеневич), де твір з однаковим успіхом можна читати згори донизу і знизу догори» [4, с. 207]. Літературознавець вказує, що у збірці Антонича «попри всю гру уяви, хтивість фантазії, бачимо дивовижну злитість образу та ідеї». Водночас проф. Ільницький зауважує, що творчість Антонича, «його поезію не можна віднести ні до футуризму, ні до кубізму, ні до конструктивізму, чи якогось іншого напрямку. Беззастережно – до жодного, але риси певних напрямів тою чи іншою мірою виявляються у різних збірках... Яскрава образність «Трьох перстенів давала підстави Миколі Неверлому відносити цю збірку до явищ імажинізму в його антоничевому варіанті» [6, с. 697].

Справді, Антонич споріднений імажиністам тільки у деяких аспектах, зокрема він застосував образ як універсальну категорію, спроможну через фікційні образи, тропи та сти-

лістичні фігури змалювати неповторний художній світ; в автора «Трьох перстенів» наявний широкий простір у моделюванні образами самобутніх картин буття та їх композиційного вирішення. Ось чому Микола Неврлий книгу «Три перстені» назвав в історії української літератури найкращим документом українського імажинізму [7, с. 411].

Слово Антонича стає пружним, колоритним і звучним, як у Павла Тичини. Однак спостерігається спорідненість із тогочасними польськими (Юліан Тувім, Казимеж Вежинський та ін.) і французькими (Поль Елюар, Жак Преввер, Луї Арагон) поетами, зокрема захоплення *сюрреалізмом* з його настановами ускладненості, сполучення уяви й реальності, сильних і несподіваних зближень. У річищі поезики сюрреалізму написано поезії «Пісня змагунів», «Біг 100 метрів», «Дівчина з диском», «Скок жердиною», «Дівчина з диском», «Ситівка», «Змагання атлетів», «Підсвідомість», «Гіпнотизер», «Лунатизм» та інші.

Поезію «Підсвідомість» написано в річищі поезики сюрреалізму, ліричний герой розширює художній світ тексту за рахунок світу марення та підсвідомого. Йому ввижається, як «Понад похмуре чорномуре бердо / підносив замок кам'яний свій жест. / В нім сивий мешкав цар, мов срібний жезл; / в льохах тримав рабів своїх він твердо». Порівняння замку з чорномурим бердом з ткацького верстата не окреслює замок, увага оповідача зосереджується на зникненні людей у підвалах замку, «Щораз то більш впадало в погріб жертв, / не наче хто коси тяжкі покосив». У контексті твору ввижається смерть з косою. Проте відбуваються швидкі перемини: лютий бунт народу «затряс тюрми кублом», твориться інший світ: «Побачив цар ці терем нові / та став тоді своїх рабів рабом». Цей цар – це я, палац – душа моя, / бунт – сон, раби – мої померлі мрії» [1, с. 63].

Свій художній світ митець творить на опозиціях, на діалектичному взаємозв'язку протилежних явищ, процесів, часів і просторів – вічного й скороминучого, свідомого й підсвідомого, матеріального й духовного, що й визначатиме основні параметри його творчості. В побудові збірки митець використав принцип циклізації – «Зриви й крила», «Бронзові м'язи», «Вітражі й пейзажі», що стане основою komponування наступних збірок.

Антонич виторив оригінальну концепцію художнього світу, характерною ознакою якої є пошук утраченої гармонії, єдності людини й космосу, особи й природи. Він відкрив незвідані до нього українськими письменниками сфери поезії, нові образи й мотиви. Передусім, митець органічно поєднав казку, міф і реальність, теперішній і давноминулий часи, подитячому наївне обоження природи з циклотворчими образами космосу. З цією метою він використовував українські містичні, фольклорні багатства, які синтезували нові образні сплави. Невичерпне Антоничеве тяжіння до всеобіймаючої й універсальної інтерпретації світу й буття вело його на шлях мандрівок у час і простір («Пісня про дочасне світло»).

Якщо Волт Вітмен все життя писав «Листя трави», то Богдан Ігор Антонич оспівував свою Лемківщину: вона постає у його художньому світі багатогранною і прекрасною країною: «Моя країно верховинна, – ні, не забудь твоїх черемх, / коли над нами місяць лине – вівсьяним калачем!» («Черемхи»). Образи незайманої, дикої краси гірської природи чергуються тут із дивовижним язичницьким світом мешканців цього краю, їхніми піснями, повір'ями, чарами, ворожіннями, обрядами освячення. На тлі цього поетичного світу в «Елегії про співучі двері» ще рязючішими постають картини знедоленої Лемківщини: «Під синім небом розстелилась / земля вієса та ялівцю. / Скорбота мохом оповила / задуману країну цю. / Як символ злиднів виростає / голодне зілля – лобода. / Відвічне небо і безкрає, / відвічна лемківська нужда». Поет проголошував: «Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну приналежність не тільки в змісті, а й у формі. Роблю це з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов».

Б.-І. Антонич розширював тематичний діапазон української лірики. Він звертається до *мариністичної поезії*, зокрема теми моря, «популярної тоді у творчості молодих як радянських, так і західноукраїнських поетів». На думку Миколи Ільницького, вона поширювалася «під впливом екзотичних мотивів західноєвропейської літератури, передусім творчості Р.-Д. Кіплінга та Д. Конрада» [5, с. 25]. Неоромантичним образом моря захоплювалися Юрій Яновський, автор збірки «Прекрасна Ут» (Україна трудова – М.Т.), Олекса Влизько, Євген Плужник, Михайло Драй-Хмара (цикл «Море»), Валер'ян Поліщук «цикл «Чорне море» та інші. «Балада про тінь капітана» Антонича наповнена романтикою, екзотикою морських

походів, колоритним описом морського порту. Автор застосовує рольову лірику, тобто оповідь веде ліричний персонаж, бувалий капітан, прагнучи до нових мандрів і морських пригод: «Послухай: в одному містечку на морському березі / уже похилився над пристанню літеплий березень. / Тут порт закосичений, неначе квітками, фрегетами. / Дах неба над ним є сивистими хмарами латаний. / Завішений в порті двигар – величезне коромисло / над містом, над садом розквітлим торгівлею й промислом». Образ безстрашного капітана із люлькою змальовано на тлі бурхливого моря: в нього обсмалене вітром обличчя, «волосся вже сивіє, наче прикрашене в борошні», він не боїться буревіїв, долає всякі труднощі у морських походах. Образ капітана індивідуалізовано, відтворено масштабно. Образ романтичного мандрівника в «Пісні мандрівника» Антонича, яка є переспівом однойменного вірша англійського поета Джона Мейсфілда, трансформований, адже, як і в українських романтиків, його героя проймає туга, «в край землі жене». Антоничів персонаж постає відважним і замріяним, у серці якого шумить вітер, «кров огонь бурлить»; його приваблюють океан, морська стихія, моряцькі пісні, «шум морських грив». Відтак поезія наповнена життєутверджуючим пафосом, морською романтикою, що імпонувало читачам. Доповнює картину сонет «Романтика». Образи Байрона, Вертера маркують романтику, близьку серцю ліричного героя. Так само море, хмари, чорна галич, дикі скелі, синя далечінь несуть велике смислове навантаження. З майстерною гнучкістю використовує поет звукопис (алітерацію): «Над морем в хмарах марить чорна галич»; образне багатство і народність лексики виявляється у палітрі майстерних відтінків, у різкій різноманітності синоніміки, яскравих епітетів: чорна галич, дикі скелі, синя далечінь. Поезія будується на звукових та опозиційних семантичних парах. У художній наратив вклинюється голос Вертера: «О ти, покрово хворих серць, о смерте! / Є два світи: один круг нас, а другий це ми; між нами вічна боротьба / лягає на життя клейном напруги. / Чи ж не сильніші в грудях буревії, / як порожнечі дійсності клятьба? – Не знали, що гарніший світ від мрії» [1, с. 58].

У кожної людини приходить пора, коли потрібно залишати домівку і вирушати у світ. Такий час настав і для ліричного героя поезії «**Дороги**», перед яким розгорнулася земля, наче книжка (дороги, дороги, дороги). / Зашуміла трава і принишкла, / простелилася вам юність під ноги». Метафори і розгорнуте порівняння моделюють незвичайне сприйняття світу ліричним героєм, в образі якого вгадуються риси автора. Отже, ліричний герой – автодієгетичний оповідач, який є протагоністом Антонича.

Вірш має *лінійно-поступальну композицію*: художній наратив ведеться як динамічна серія рефлексій та образів, у кожній строфі другий рядок – це вставлена композиційна одиниця, за допомогою якої акцентуються ключові фрази чи слова: (*над нами, за нами, під нами*), (*дороги, дороги, дороги*). Перед зором героя відкриваються тільки небо і тільки пшениця – символи національних кольорів України, просторова далечінь, яка іскриться, а також невідомість, яка вітає його вітрами. Бентежить кольорова палітра, що символізує життєрадісне світосприймання героя. У його уяві постає неповторна картина світу, прийнята вітаїстичною ідеєю: «*Голубінь, золотавість і зелень / (яруги, галявини, кручі)*». «*Розспівалась таємно: дзінь-дзелень, / цвіркуни в конюшині пахучій*». Сповнений надії і нових вражень, пізнань, змагань, утверджень, ліричний герой, в якому вгадуються риси автора, зображується як модерна людина ХХ століття з вірою у світле прийдешнє. Він уподібнюється античному Антею, який духовну силу черпає з рідної землі, криниці та з космосу, звертаючись до дивного *мідяного місяця* (неологізм Антонича), аби він відкрив юнакові таємниці буття і смисл життя. Підсумовує рефлексії ліричного «Я» остання строфа, яка є своєрідною кульмінацією у висвітленні головної ідеї вірша: «*Бо в дорогах зваблива врода / (о, зелень! о, юність, о, мріє!)*». / *Наша молодість наче природа / колосистим ще літом доспіє*».

До кожної людини приходить пора, коли потрібно залишати рідну домівку і вирушати у світ. Такий час настав і для ліричного героя поезії «**Дороги**», перед яким «розгорнулася земля, наче книжка (дороги, дороги, дороги). Зашуміла трава і принишкла, / простелилася вам юність під ноги» [1, с. 135]. Метафори і розгорнуте порівняння моделюють незвичайне сприйняття світу героєм, перед невідомістю якого навіть принишкла трава. Вірш складається з п'яти строф, автор застосував *лінійно-поступальну композицію*: оповідь ведеться

як динамічна серія рефлексій та образів, у кожній строфі другий рядок – це вставлена композиційно одиниця, за допомогою якої акцентуються ключові фрази чи слова: («над нами, за нами, під нами») («дороги, дороги, дороги») [1, с. 135]. Перед зором героя відкриваються «тільки небо і тільки пшениця» – символи національних кольорів України, просторова далечінь, яка іскриться, а також невідомість, яка вітає його вітрами. Бентежить кольорова палітра, що символізує життєрадісне світосприймання героя. У його візії постає неповторна картина світу, пройнята вітаїстичною ідеєю: «Голубінь, золотавість і зелень / (яруги, галявини, кручі)». / Розспівались таємно: дзінь-дзелень, / цвіркуни в конюшині багатій» [1, с. 136]. Сповнений надії і нових вражень, пізнань, змагань, утверджень, ліричний герой зображується як модерна людина ХХ століття з вірою у світле прийдешнє. Він уподібнюється античному Антею, який духовну силу черпає з рідної землі, криниці та з космосу, звертаючись до дивного «мідяного місяця» [1, с. 136] (епітет і неологізм Антонича), аби він відкрив юнакові і молодому поколінню таємниці буття і смисл життя. Підсумовує рефлексії ліричного «Я» остання строфа, яка є своєрідною кульмінацією у висвітленні головної ідеї вірша: «Бо в дорогах зваблива врода / (о, зелень! о, юність, о, мрії!). / Наша молодість, наче природа / колосистим ще літом доспіє» [1, с. 136]. Увиразнюють естетичну картину світу художні тропи (виразні епітети, метафори, повтори, порівняння, риторичні оклики, алітерації та асонанси), а також трьохстопний анапест з перехресним римуванням.

У творчій індивідуальності Антонича вражають сполучення ліризму з філософським осмисленням проблем буття людини, новизна поглядів на український світ та його історію, що сягає пракоренів слов'янства. Уже перша збірка «Привітання життя» засвідчила, що молодий митець подолав консерватизм поетичної традиції, сміливо експериментуючи в системі віршування, строфіки й поетики: «Є світ над нами високо такий: / без бур, без туч, без хуг, без роз, без граду, / що в літній день житам приносить зраду, / що в літній день житам приносить зраду, що в очі б'є квіток, неначе кий / І не пече полуди жар палкий, / лиш тиша має там безмежну владу, / й не дасть хижому торнаду, / й мовчанням шепотить німі казки. Однак не можна жити там нікому, бо лютий холод палить гірш від грому / і найсильніші крила вмить полонить» [1 с. 47 – 48].

Його слово пружне, колоритне й звучне, як у Павла Тичини. Однак спостерігається спорідненість із тогочасними польськими (Юліан Тувім) та французькими (Поль Елюар, Жак Прев'єр, Луї Арагон) поетами, зокрема захоплення сюрреалізмом з його настановами ускладненості, сполучення уяви й реальності, сильних і несподіваних зближень. Свій художній світ митець творить на опозиціях, на діалектичному взаємозв'язку протилежних явищ, процесів, часів і просторів: вічного і скороминучого, свідомого й підсвідомого, матеріального і духовного, що визначатиме основні параметри його творчості. В побудові збірки митець використав принцип циклізації – «Зриви й крила», «Бронзові м'язи», «Вітражі й пейзажі», що стане основою компонування наступних збірок.

Антонич витворив оригінальну естетичну концепцію світу, характерною ознакою якої є пошук втраченої гармонії, єдності людини й космосу, особи й природи. Він відкрив незвідані до нього українськими письменниками сфери поезії, нові образи й мотиви. Передусім митець органічно поєднав казку, міф і реальність, теперішній і давноминулий часи, подитячому наївне обоження природи з циклотвірним образом космосу. З цієї метою митець використав українські міфічні, фольклорні багатства, які синтезував у нові образні сплави. Невичерпне Антоничеве тяжіння до всеобіймаючої й універсальної інтерпретації світу й буття вело його на шлях мандрівок у час і простір («Пісня про дочасне світло»).

З великою любов'ю і поетичним натхненням Антонич оспівав свою рідну Лемківщину. «Моя країно верховинна, – / ні, не забудь твоїх черемх, / коли над ними місяць лине – вівсяним калачем!» («Черемхи») [1, с. 184]. Образи незайманої, дикої краси гірської природи чергуються тут із дивовижним язичницьким світом мешканців цього краю, їхніми піснями, повір'ями, чарами, ворожіннями, обрядами освячення. На тлі цього поетичного світу в «Елегії про співаючі двері» ще разючішими постають картини знедоленої Лемківщини: «Під сивим небом розстелилась / земля вієса та ялівцю. / Скорбота мохом оповила / задуману країну цю. / Як символ злиднів виростає / голодне зілля – лобода. / Відвічне небо і без-



*крає, / відвічна лемківська нужда»* [1, с. 120]. Поет наголошував: «Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну приналежність не тільки в змісті, а й у формі. Роблю це з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов».

Особливо це помітно в його пейзажній ліриці, яка виходить за вузькі тематичні межі й набуває філософського звучання. Антонич уміло поєднав місцевий, лемківський колорит із загальнонаціональними образами й символами. Таким є образ тополі у вірші «Село», як і образ явора та інші атрибути хронотопу: «Корови моляться до сонця, / що полум'яним сходить маком. / Струнка тополя тонша й тонша, / мов дерево ставало б птахом. / З гір яворове листя лине, / купіль, і півень, і колиска. / Вливається день до долини, / мов свіже молоко до миски» [1, с. 137 – 138]. Природа Лемківщини виступає в поезіях Антонича природним складником національного життя, яку ліричний герой немовби бачить із середини.

У справжньому шедевр лірики – поезії «Різдво» – Антонич християнську містерію проектує на Лемківщину, з її язичницькими повір'ями й поклоніннями. В українському середовищі розігрується біблійне дійство, бо лемки уподібнюються до волхвів: «*Прийшли лемки у крисанях / і принесли місяць круглий*» [1, с. 138], тобто подарували хліб. Справді, на Різдво українці з хлібом і свяченою водою обходять обійстя й освячують його. Поганський місячний знак – «золотий горіх» – опиняється у долоні Марії, яка тільки здогадується, які випробування доведеться витримати її Синові.

Національним колоритом зігріта поезія «Коляда», в якій знову постає чарівна Лемківщина: «Тешуть теслі з срібла сани, / стелиться сніжиста путь. / На тих саях в синь незнану / Дитя Боже повезуть» [1, с. 138]. Справжнім гуманізмом проинятий цей твір: Ясна Пані, тобто Божа Мати, вже знає трагічне майбутнє свого Сина, але не може змінити його долю, покладаючись на Всевишнього: «*Ходить сонце у крисані, / спить слов'янське дитя. / Ідуть сани, плаче Пані, / снігом стелиться життя*» [1, с. 139].

Уже в першій збірці, сповненій життєлюбства, повнокровним героєм зажила природа то ласкава, то сувора, то барвиста – докільля, добре знане поетові з дитинства. У його поезіях поле пахне «музицьким потом», «осінь переїхала по полі возом золотим». Пейзажний живопис поєднується із суто ліричним переживанням природи. У дискурсі наступних збірок зближення об'єктивного й суб'єктивного начал зростає і зливається, бо в «Зеленій Євангелії» ліричне «Я» входить у речі та явища, переважно завдяки прийому метаморфози уподібнюється з кущем, травою, хрущем тощо. Тому пейзаж вибудовується не стільки як конкретний опис, скільки як неповторне бачення, оцінка того, що характеризує світ ліричного героя і що не можна охопити миттєвим сприйняттям, сповненого захоплень і вражень: «*Весна, неначе карусель, / на каруселі білі коні. / Гірське село в садах морель, і місяць, мов тюльпан, червоний*» [1, с. 139]. Поет змодельював свою світобудову, свій Космос, свій міф, тяжіючи до філософської інтерпретації світу та буття. У поетичній мініатюрі «Зелена Євангелія» він змальовує таку неповторну поетичну картину: «*Стіл ясенювий, на столі / слов'янський дзбан, у дзбані сонце / Ти поклоняйся лиш землі, / землі стобарвній, наче сон цей!*» [1, с. 139].

Міфопоетичне відчуття світу, що так бентежить дослідників творчості Антонича, сягає рідних первнів, української міфології, в якій перетворення людини на рослину – річ звичайна:

Лисиці, леви, ластівки і люди,  
зеленої зорі черва і листя  
матерії законам піддані незмінним,  
як небо понад нами синє і сріблесте!  
Я розумію вас, звірята і рослини,  
я чую, як шумлять комети і зростають трави.  
Антонич теж звіря сумне і кучеряве

(«До істот з зеленої зорі») [1, с. 198].

У цій поезії за допомогою епітета *зеленої* Антоничеві «черва і листя» набувають пантеїстичних рис, що веде до синкретичного сприйняття. Олександр Потебня називав синк-

ретичними епітетами ті, які відповідають злиттю почуттєвих сприймань, що їх первісна людина виражала нерідко одними і тими ж поняттями. У старофранцузькому епосі зустрічаємо «зелені щити», а в українських піснях – «зелені шляхи широкі». Мірилом таких художніх означень ставали побутові чи етнографічні перекази, які дійшли до нашого часу, своєрідно втілюючись у поезіях Антонича: «Зелений бог буяння й зросту / зітре на попіл мої кості, / щоб виростало, щоб кипіло / п'янкх рослин зелене тіло» («Зелена віра») [1, с. 310].

Поезії «Автобіографія» та «Автопортрет» за жанром – медитації. Митець міркує над своїм походженням, пракореннями. Захоплюючись звичаями й обрядами лемків, поет помічав у їхньому світосприйманні синтез двох світів – поганства і християнства. В автобіографічній «Елегії про співучі двері» лемкам-юнакам ворожить «давня Лада», вони ж «моління шлють Христу і Духу». Цей дуалістичний, неповторно-яскравий світ увібрав у себе й поет. Його «християнство» охоплює і поганство, і притаманне йому тілесне, радісне сприйняття світу, конкретно-чуттєве ставлення до природи. Таке життєствердне світосприймання відобразила Антоничева лірика.

В автопортреті центральним образом є сонце, якому поклонялися наші древні предки як Дажбогу. Прекрасний образ сонця, вперше побачений над рідним селом, пробудив у душі Антонича митця: «Тепер – де б я не був і коли-небудь, / я все – п'яний дитвак із сонцем у кишені». Поет від рідної землі взяв наснагу і спрагу творчості, прокладаючи своєю поезією «місток» між часами й поколіннями: «Мої пісні – над рікою часу калиновий міст, / я – закоханий в життя поганин» («Автобіографія») [1, с. 80]. Така самохарактеристика мала для нього принципове значення. Вдивляючись у свою душу, ліричний герой «Автопортрета» намагається збагнути сенс свого захоплення красою і «сонцепоклонництвом»: «Я, сонцеві життя продавши / за сто червінців божевілля, захоплений поганин завжди, поет весняного похмілля» [1, с. 117].

Язичництво поета не тільки зумовлене суб'єктивними уподобаннями митця, а й прагненням висвітлити свій ідеал, свій духовний вимір, намалювати ситуацію, схожу на первісну, справжню, освітивши її своїми думками й почуттями. Таким було його естетичне бачення й розуміння світу та людини. В основі Антоничевого світовідчуття лежить та картина світобудови, в якій є місце й еллінському відчуттю буття як гармонії, і первісне, язичницьке бачення світу, і духовно-активне його освоєння, космічне світосприймання, невіддільне від розумного проникнення в його таємниці. Водночас цей світ добуває й «космізм» Павла Тичини, космічне світосприймання, притаманне вже нашим сучасникам:

Свої образи Антонич будує на полісемантичних принципах, коли зовнішня ознака переходить у внутрішню, що сягає психологічного паралелізму народної поезії:

Росте Антонич, і росте трава,  
і зеленіють кучеряві вільхи.  
Ой, нахилися, нахилися тільки,  
почуєш найтайніші з всіх слова.  
З усіх найдивніш мова гайова:  
в рушницю ночі вклав хтось зорі-кулі,  
на вільхах місяць розкляють зозулі,  
росте Антонич, і росте трава» («Весна»)  
[1, 218].

Природа одухотворюється й поглинається по-молодечому зачарованою і життєрадісною душею ліричного героя, що розкривається через весну, «квітневий дощ», персонафіковані «зорі-кулі». Автор звертається до весни, ніби до ровесниці. Герой відчуває душевне сум'яття від розбитого блакитного неба, яке порівнює зі скляним дзбаном. Взагалі, душа поета відкрита всьому прекрасному, що є у природі. Місяць у нього уподібнюється чабанові («Над лугом хмари кучеряві, як вівці, що пасе їх місяць»), а «воли рогами сонце колють», коли воно заходить («Захід») [1, 218]. Але так чи інакше Антоничево розуміння природи сягає давнини, першооснов світу, міфу, перед якими він схиляє голову.

Поетичне мислення Антонича – міфологічне, занурене в універсальні істини. У давні часи, вважав поет, людство було зрілим у розумінні краси, різноманітності життя. Занурення модерного митця в міф, у його мотиви зумовлене тугою за красою та гармонією. Тому в його поезії постійними є уподібнення, перетворення ліричного «Я», метаморфози, пошук первісних джерел і символів. Це засвідчує поезія *«Пісня про незнищенність матерії»*, в якій поет заглиблюється в основи буття, у першоджерела світу. Ліричний герой переноситься у давноминулий час, який ніби триває тепер: юнак забрів у хащі, він «закутаний у вітер, накритий небом», зливається з природною стихією і перевтілюється в «мудрого лиса» (це один з улюблених образів Антонича).

Митець іде слідами міфів, у яких багато уваги надається оновленню життя, буянню природи. Тоді людина відчувала себе нерозривною її частиною, поєдналася з Космосом. Перша строфа й будується як багатопланова метафора. Використовуючи прийом градації, ліричний герой Антонича відтворює дивний світ міфу, його символи й метаморфози: *«обмотаний піснями» «квіт папороті», «лежу... і стигну, і холоду, й твердну в білий камінь»*. Це – символи першосвіту, коли цвіла папороть, квітка якої, за українською міфологією, дарує людині гармонію й щастя. Антонич відроджує засади національного світобачення, наші символи, коди й архетипи (первісні образи, ідеї), які відбивають уявлення про геологічну історію творення Землі, її надр та незнищенність матерії. Грандіозні картини творення, природні метаморфози смерті й народження комет, дерев, перетворення рослин на вугілля (*«і тіло стане вуглем»*), плин часу (*«прокотяться, як лава, тисячні століття»*) збудують уяву ліричного героя, викликають роздуми про вічність матеріального і духовного світу. Духовне й матеріальне становлять взаємозалежні величини. Порушення їхньої гармонії глибоко впливає на цілісність всесвіту й людської душі.

Свідомість автора поезії *«Вишні»* сягає глибин часових шарів, доходить до коренів вірувань і появи міфів, знаходячи своє словесне вираження первнів, архетипних образів. Естетично митець орієнтується на психологічне перевтілення, уособлення, уподібнення ліричного героя явищам природи. Тоді світ людини і світ природи зливаються, міф пояснює сьогодення. Невипадково ліричний герой проголосив, що для нього давнє, первісне існує тепер, визначає його світосприймання, адже *«горять, як ватра, забобони віків минулих»*. Він бачить, як язичницька богиня Лада варить у глиняному дзбані черлене зілля поезії, коли поет писав вірш про сонце як «прабога всіх релігій». Головна ідея твору – ідея безсмертя людської душі, що може мандрувати в часі та просторі. Така семантика образу близька ідеям давньоіндійської філософії, за якою, після смерті людина може перевтілюватись у душу народженої дитини, в явища природи, поселитися в інші життя: *«Антонич був хрущем і жив колись на вишнях»*.

Поезія *«Вишні»* Антонича дивувала сучасників незвичним поглядом на світ. У вірші митець творить естетичну реальність за своїми законами світобачення, уподібнивши себе хрущеві. За допомогою прийому метаморфози поет підкреслив спадкоємність традицій Тараса Шевченка, який слово поставив на сторожі народу. Скромний Антонич високо цінує цей монолітний художній світ, відчуваючи себе малим поряд із генієм, «хрущем», якого оспівав Кобзар у знаменитих рядках: *«Садок вишневий коло хати, / Хрущі над вишнями гудуть»*. Україну автор *«Вишень»* називає «пишною й біблійною», тобто країною з давньою історією й культурою, *«квітчастою батьківщиною вишні і соловейка»*. В тогочасній ліриці, зокрема авангардистській, традиційні символи національного буття вважались архаїчними, такими, що не відповідають вимогам індустріалізованої епохи. Натомість Антонич вважав, що ці архетипні образи не втрачають своєї свіжості й надихають на поетичну творчість, допомагають пізнати буття і людину, вагомість поетичного слова: *«Де вечори з Євангелії, де світанки, / де небо сонцем привалило білі села, / цвітуть натхненні вишні кучеряво й п'яно, / як за Шевченка, знову поять пісню хмелем»*. Міф, архетипні образи потрібні Антоничу для того, щоб глибше пізнати буття і людину, вагомість поетичного слова (*«Хліб насущний»*).

У вірші *«Змія»* ліричний герой, перетворений на рослину, переноситься у міфічний час: *«Мов папороть, перед очима / стає прапервісність твоя. / Ти ще рослина, ти ще камінь, / тебе обкручує змія»* [1, с. 141]. Таке уподібнення виконує в ліриці Антонича дуже

важливу роль, бо з дистанції віддалених часів допомагає споглядати «будівельні» принципи Космосу, виступає основним способом його сприймання у всій безпосередності й чистоті. Міфічне, фольклорне відтінює світ сьогодення, підкреслює особливе, безпосередньо-чуттєве бачення природи, Космосу, притаманне людям античності. Антоничу була близькою думка Вергілія, висловлена у поемі «Георгіки» про те, що людина поряд з Богом створює Космос як упорядковане, гармонійне ціле. В «Зеленій Євангелії» він запевняв: «Знаю тепер, що в кожного серця є окремий всесвіт» [1, с. 139].

Щедрою образністю позначено вірш «Три перстені», де відображено пошуки героєм краси й гармонії, що виникають у процесі творення. Загадковий світ символізують «крилата скрипка на стіні, червоний дзбан, квітчаста скриня». Саме у скрині опинилися «три зорі, трьох перстенів ясне каміння». Образи таємничих перстенів багатозначні. Перстень – це символ вічності часу, образ замкнутого кола краси й гармонії, безперервності руху, що здійснюється у Всесвіті. Разом з тим він символізує творчу сферу буття й знаходження свого «я». Ліричний герой живе у трьох світах – молодості, пісні й ночі, які складають сенс його життя, перебуваючи водночас в опозиції. Поезії «Ротації» з однойменної збірки були нав'язані сюрреалістичним малярством українських художників Павла Ковжуна, Володимира Гаврилюка і західноєвропейською поезією тієї доби. Зауважимо, що сюрреалізм, тобто надреалізм – це авангардистська течія в мистецтві ХХ століття, яка позначена щедрою образністю, зливою метафор і перевтілень ліричного героя.

Твір Антонича відбиває пошуки героєм краси й гармонії, що виникають у процесі творення. Поет малює загадковий світ, який символізують «крилата скрипка на стіні, червоний дзбан, квітчаста скриня». Саме у скрині опиняються «три зорі, трьох перстенів ясне каміння». Образи таємничих перстенів багатозначні. Їхнє лексичне наповнення уточнюється у поезіях «Елегія про перстень пісні», «Елегія про перстень молодості», «Елегія про перстень ночі». Перстень – це символ вічності часу, образ замкнутого кола краси й гармонії, безперервності руху, що здійснюється у всесвіті. Разом з тим він символізує творчу сферу буття й знаходження свого «я». Ліричний герой живе в цих трьох світах – молодості, пісні й ночі, які творять сенс його життя, перебуваючи водночас в опозиції. «Перстень пісні» й «перстень ночі» символізують творення натхненного й п'яного мистецтва, яке приходиться до екзальтованого митця: «В червоному дзбані м'ятний трунок, / зелені краплі яворові. / Дзвони, окрилена струно, / весні шаленій і любові!» [1, с.117]. В «Елегії про перстень пісні» змальовується майже біблійний образ юнака-поета, котрий зриває слова з дерев («Виходжу в сад, слова зриваю, / дерев натхненних щедрі дань» [1, с.126]). Їм протиставляється бурхлива молодість, що не бажає осідлості, спокою, зосередженості. Невипадково в «Елегії про перстень молодості» поет заявляє, що не хоче жити в холодному сьайві мистецтва. Однак і жити по-старому митець не може, бо скуштував гіркий плід творчості й краси та знаходить щастя у натхненній праці: «Підноситься угору дах, / кружляє дзбан, співає скриня. / І сонце, мов горючий птах, / і ранок, спертий на вориння» [1, с.118]. Так метафоричне письмо Антонича вибудовує особливий світ, в якому перебуває духовно багата особистість.

Поезії «Ротації» з однойменної збірки Антонича були нав'язані сюрреалістичним малярством українських художників Павла Ковжуна, Володимира Гаврилюка і західноєвропейською поезією тієї доби.

Художній дискурс Б.-І. Антонича розгортався в річищі поетики сюрреалізму, тобто надреалізму, авангардистської течії в мистецтві ХХ століття, яка жила філософськими ідеями інтуїтивізму Анрі Бергсона (про свідоме й несвідоме) і теорією психоаналізу Зигмунда Фрейда [12, с. 107-121]. Виникла у Франції, маніфест сюрреалістів (1924) написав поет і лікар-психіатр Андре Бретон. Назва виникла у передмові Гійома Апполінера до п'єси «Груди Тіресія» (1917), яку він назвав «сюрреалістичною». Митці цієї течії розширювали тематику мистецтва за рахунок світу інстинктів, снів та марення, прагнули проникнути у приховані сфери психіки й відтворити їх. Сюрреалісти вважали, що за допомогою вільної гри уяви, польоту думки, химерних зіг'язів асоціацій, несподіваних образів можна проникнути в сутність життя, створити справжні перлини мистецтва. Такі ідеї поширювались у світовому мистецтві, не обминувши й українського, зокрема поетів Нью-Йоркської групи.

Але їх попередником був Богдан-Ігор Антонич, якого вони популяризували, зокрема перекладали англійською мовою.

У «Ротаціях» поєднуються образи й картини, звукова милозвучність і дисонанси урбанізованого світу. Поетичні візії виникають у результаті гри химерної уяви ліричного героя, інтуїтивних і реальних вражень від дійсності, що немовби в підсвідомості, у снах, мареннях постають перед ним. Сюрреалістична примхливість стереоскопічного образотворення зміщує і поєднує рухливі «алеї звуків, саджених у гами», «греблі жовтих мурів, денних вулиць гамір від берега по берег, тінь вінків дубових», похід «людей жовтих міст», відлуння звуків («акорд на акорд»), що падають «поверх на поверх». Тут, як уві сні, все дивовижно переплелось, творячи багатопланову картину, в якій є свої коди й символи, свої асоціації й відчуття, камерність і широта урбанізованого простору: «Церкви, цукерні, біржі – духові і тілу. / Для зір і для монет. Ждучи рідких окрушин / крихкого щастя, прочуваєм інші цілі. // Мов зонд у рану, розпач грузне в наші душі. / Але за мурами джаз і танці лампіонів, / балет балончиків, хор барв, мов хор гобоїв, / і жовті груди велетенських стадіонів / зітхають глухо під бурхливою юрбою» [1, с. 231].

Духовне та утилітарне, краса й потворне співіснують, живуть поруч у цьому алогічному світі, де гинуть «мистці рослин – тюльпани» й «вирують бормашини», «вирують дні й міста», нещирий, наганий відчай і непідробний біль людини за потворний наступ урбанізації. Нудне нагромадження предметів, відчуження людей, душевний холод, немов «сни дантисток над вирвами нудних мелодій бормашини», все-таки не переможуть теплих почуттів, людської надії і віри в життя, яке не є ілюзорним, бо в ньому є інші цінності: «Теплий білий листик, зоря в конверті, кілька слів і квітка шипшини» [1, с. 231].

Урбаністична лірика збірки «Ротації» розширила тематичні обрії української поезії. Антонич створив приголомшливі образи міста і його мешканців, яких немов розчавлюють камінні будівлі («Міста й музи», «Балада про блакитну смерть», «Мертві авта»).

Урбаністична лірика Богдана Ігоря Антонича перегукується зі збіркою «Міст-спрут» Емілія Верхарна, який осмислював суперечності індустріалізованого міста. Антонич у поезії «Мертві авта», написаної верлібром, змалював вражаючу картину зруйнованих автомобілів на «цвинтарі машин». Як і Верхарн, поет показує дегуманізуючий вплив на людину технічного процесу. Водночас митці бачать в образі міста спресованість людської енергії, дивовижний витвір людського розуму й рук.

Предметно-міфічний світ Антонича творять невмирущі образи, які бентежать уяву і збуджують думку. Його глибинне проникнення в семантичне багатство слова відбиває площини свідомого і підсвідомого людини. Митець відштовхувався від модерної поезії доби, спирався на досвід Павла Тичини, Максима Рильського, Миколи Бажана, Євгена Плужника, Михайля Семенка, але по-мистецьки талановито творив власний художній світ, у якому гармонії відводиться важливе місце. Багатство образів, звуків, фарб, краса природи й світу символізують красу, духовне багатство ліричного героя. За Антоничем, над Україною пройшли нещодавні грізні катаклізми, викликані Першою світовою війною, революцією і братовбивчими змаганнями, внаслідок чого гармонія відступила від людини. І поет став на захист гармонії. Митець великого гармонійного таланту, він тяжів до досконалості й перемоги добра над злом, до краси й гуманістичного ідеалу. В естетиці Антонича гармонія пов'язана з філософією життєствердження: «Щоб жити краще, ширше, вище! / О, більше світла! Більше сонця! / бо суть тобі дана й відкрита: / цвісти й горіти, в пустку світу / з красою йти, щоб краще жити» («Дві глави з літургії кохання») [1, с. 222]. Композитор Леся Дичко на слова Антонича написала симфонію «Привітання життя». Лариса Кузьменко – музику до поезій «Молитва», «Різдво», «Коляда»; Юрій Ланюк – «Скарга терену».

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б.І. Повне збір. творів / Передмова М. Ільницького. – Львів: Літопис, 2009. – 968 с.
2. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972 – 470 с.
3. Зеров М. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – 853 с.

4. Ільницький М. Знаки доби і грані таланту. – К.: ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2014. – 432 с.
5. Ільницький М. На перехрестях віку: У трьох книгах: – Кн. II. – К.: Вид.дім «Києво-Могилянська академія». – 703 с.
6. Ільницький М. На перехрестях віку: У трьох книгах: Кн. I. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 838 с.
7. Неврлий М. Минуле й сучасне. Збірник слов'янознавчих праць. – К.: Смолоскип, 2009. – 956 с.
8. Павличко Д. Літературознавство. Критика. Українська література. – Т. 1. – К.: Основи, 2007. – 566 с.
9. Руссова С. Автор и лирический текст. – М.: Знак, 2005. – 312 с.
10. Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейнберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978. – С.175.
11. Шеллинг Ф. В. И. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – Мысль, 1987. – 637 с.
12. Элени Ап. Стеръепулу. Введение в сюрреализм. / Перевод Левона Акопяна. – Львов: БаК, 2008. – 144 с.
13. Anne-Yvonne et Joël Dubosclard. Du surréalisme a la résistance. – Paris, 1984 – 79 p.

## ЖАНРОТВІРНІ ІНТЕНЦІЇ БІОГРАФІЇ

Марія Моклиця

Доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 43021, м. Луцьк, вул. Винниченка 30-а (УКРАЇНА),  
e-mail: moklytsja@mail.ru  
UDC: 809.1

### ABSTRACT

Moklitsya Marija. Genre *intention of biography*

In this paper we prove the thesis that the biography has always been a genre element in the literature. Hero is formed around the most ancient literary form - the heroic epic. In the Middle Ages there was a knight's heroic epic, in the depths of which is produced by the beginning of the novel form of the future. Biography is entirely legendary hero becomes the core of the narrative genres. Cervantes, Defoe, educators XVIII century created many works based on the biographies of fictional characters, romance, continuing discoveries predecessors, moved the novel genre among the most massive. They founded a huge amount of novel varieties did biography idealized hero mainly aesthetic object references. Further progress biographical and psychological schools help understand the important role of the real biography of the author in literary creativity, psychoanalysis finally secured the artist's biography including substantive elements of the product.

**Keywords:** genre, biography, genre intention, novel, author, hero.

Марія Моклиця. Жанротворные интенции биографии.

В статье доказывается тезис о том, что биография всегда была жанротворным элементом в литературе. Вокруг биографии героя формируется наиболее древняя литературная форма – героический эпос. В Средние века возник рыцарский героический эпос, в недрах которого начала вырабатывается форма будущего романа. Биография уже целиком легендарного героя становится стержнем повествовательных жанров. Сервантес, Дефо, просветители XVIII в. создали много произведений на основании жизнеописаний вымышленных персонажей, романтики, продолжая находки предшественников, подвинули романский жанр в число наиболее массовых. Они основали большое количество романских разновидностей, сделали биографию идеализированного героя главным эстетическим объектом литературы. Дальнейшие успехи биографической и психологической школ помогли осознать важную роль реальной биографии автора в литературном творчестве, психоанализ окончательно закрепил биографию художника в числе содержательных элементов произведения.

**Ключевые слова:** жанр, биография, жанровая интенция, роман, автор, герой.

У статті доводиться теза, що біографія завжди була жанротвірним елементом у літературі. Навколо біографії героя формується найбільш давня літературна форма – героїчний епос. У Середньовіччі виник лицарсько-куртуазний епос, в надрах якого почала вироблятися форма майбутнього роману. Біографія вже цілком легендарного героя стає усвідомленим стержнем оповідних жанрів. Сервантес, Дефо, просвітники XVIII ст. створюють багато творів на основі життєписів вигаданих персонажів, романтики, продовжуючи знахідки попередників, висувають романний жанр у число найбільш масових. Вони започаткували велику кількість романних різновидів, зробили біографію ідеалізованого героя основним естетичним об'єктом літератури. Подальші успіхи біографічної та психологічної шкіл допомогли усвідомити важливу роль реальної біографії автора у літературній творчості, психоаналіз остаточно закріпив біографію митця у змістових чинниках його творчості.

**Ключові слова:** жанр, біографія, жанрова інтенція, роман, автор, герой.

## ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Незважаючи на майже столітню історію критики жанрових концепцій, ситуація з часів Бенедетто Кроче суттєво не змінилася: хтось і сьогодні заперечує існування жанрів, хтось продовжує їх досліджувати у традиційному руслі. В українському літературознавстві останнього десятиліття з'явилися ґрунтовні генологічні праці Н. Копистянської, Т. Бовсунівської, Н. Бернадської. Про успіхи жанрового підходу свідчить і посібник «Проблеми родо-жанрової динаміки української літератури» за редакцією Н. Малютіної. Разом з тим в жанрових концепціях, які стосуються конкретних творів літератури, спостерігається багато суперечливих тез і ситуативних підходів. Найбільш важливі складники форми і змісту літературного твору не ставляться в жанрову диспозицію, не визначається жанротвір-на функція елементів, нема чіткого розмежування жанрових констант та модифікаторів. Такий важливий елемент змісту і форми літературного твору, як біографія (героя чи автора) майже не розглядається в генології.

Одного з найяскравіших апологетів безжанровості Моріса Бланшо згадує Цветан Тодоров у есеї «Походження жанрів», але при цьому наголошує: «зникли не жанри, а жанри-минулого, і їх замінили інші. Говорять вже більше не про поезію та прозу, свідчення і вимисел, а про роман і оповідання, наративне і дискурсивне, діалог і щоденник» ... «те, що твір «не кориться» своєму жанрові, не означає, що він не існує» [8, с. 24]. Цю думку обстоює й Р. Сендика. Окреслюючи чимале поле постмодерної (переважно деконструктивістської) тенденції до відмови від жанрового поділу, він мусить зазначити: «Отже, жанрова термінологія продовжує функціонувати у критичній мові, як елемент орієнтації й ідентифікації вона має свою долю в діяльності багатьох інституцій...» [7, с. 485]. Ришард Нич так само наголошує слушність критики жанрових концепцій («Зважаючи на архетекстуальну (прототипну) будову жанрових понять, пересвідчуємося у їх неточності та невизначеності»). Але мусить опосередковано визнати не уникну необхідність жанрових визначень: «Як немає позажанрових текстів, так немає й текстів, які відповідають нормам лише одного жанру. Текст можна зарахувати до різних жанрових класів (форм) за різними його ознаками, адже частина правил кожного жанру спільна з іншими жанрами» [4, с. 83]. Тобто слабкість чи непослідовність жанрових визначень і класифікацій не скасовує самого факту жанрової ідентифікації. Якщо нема позажанрових текстів, то це означає, що жанр кожного тексту мусить бути в полі зору дослідника. Жанровий підхід залишається, як і сто років тому, як і в часи романтиків, плідним, він дозволяє науковцю бути одночасно в історичному, дискурсивному, міжтекстовому чи комунікативному полі. Як зауважував Р. Т. Гром'як, «Жанрово-родові окреслення ставлять одиничний твір у контекст типологічних явищ, виводять за межі замкнутого тексту» [2, с. 274]. Крім того, головне джерело генологічних явищ – це сама література, яка протягом останніх століть вперто тримається за авторські жанрові визначення. Це не накинутий науковцями умоглядний класифікаційний апарат, а внутрішня потреба митця в такий спосіб позиціонувати кожен твір стосовно традиції і водночас полемізувати з нею. Лише жанр здатен так очевидно зіштовхувати в межах одного тексту типологію і авторську суб'єктивність.

Супротивники чіткої жанрової систематизації мають рацію у тому, що кожен твір, якщо він не епігонський, – це окремий жанр. Але прийняття цієї тези не означає, що жанри хтось може скасувати. Кажучи словами Тодорова, жанр є «кодифікацією дискурсивних властивостей» [8, с. 27]. Форма твору – це щораз інша пропорція усталених і модифікованих елементів. Якщо не визнавати жанри, не класифікувати їх, зруйнується системність бачення літератури, дискурсивність мислення. Літературні твори стануть хаотичною сукупністю, яку неможливо вивчати (але можна скільки завгодно інтерпретувати, без жодних зобов'язань щодо наукової істини). Панівну роль починає грати механічний хронологізм. Жанр – це не лише «місце зустрічі загальної поетики та історії літератури» [8, с. 30], **а й те місце, де життя стає літературою**, мистецтвом слова. Найбільш важливе для розуміння жанрів узагальнення, яке своєю очевидністю тяжіє до аксіоми, це знаменита теза Аристотеля про мімізис. Література, як і всі інші види мистецтва, – мімізис, тобто на-



слідування життя. Життя очевидно впливає на зміст мистецтва і воно ж з не меншою очевидністю породжує численні мистецькі форми. Попри усю віртуозність підробок, ми не плутаємо мистецтво з життям. Там, де життя перетворюється на щось інше (іноді справді – невловимо інше), народжується жанр. «Мистецький твір живе більше із своєї форми, ніж з матеріалу, – писав Ортега-і-Гасет, – своїм чаром він зобов'язаний структурі, внутрішній будові» [5, с. 285]. Але безліч формальних елементів, виділених і досліджених науковцями, не вирішують головного питання форми – цілісності. Саме жанр проводить лінію між життям і мистецтвом, з'єднує (якщо з'єднує) часом дуже різнорідні чи навіть непоєднані елементи у щось нове і завершене.

Жанрологія йшла потужним річищем у європейському літературознавстві, починаючи від апологетичного засвоєння у добу Ренесансу праці Аристотеля «Поетика». Найбільший внесок у справу канонізації жанрів зробили класицисти. Вони ж спричинили романтичний бунт проти жанрових меж. Наслідок – бурхливе жанротворення XIX-XX століть. Період модернізму став апогеєм у стиранні жанрових меж, тож поява концепції Кроче щодо неіснування жанрів саме у цей період логічна й закономірна. І все ж жанр продовжує притягувати численні погляди дослідників, бо це таки епіцентр або ж передова лінія дослідницьких пошуків. Якщо головний об'єкт науки – це твір, то його феноменологія окреслюється категорією жанру.

## ОСНОВНА ЧАСТИНА

Зовнішнє щодо людини життя стає об'єктом епосу, будь-який його фрагмент – жанровітвірним елементом епосу. Внутрішнє життя суб'єкта породжує лірику, відповідно будь-який його фрагмент може стати жанровітвірним. Але людина часто опиняється на лінії зіткнення об'єктивного і суб'єктивного життя, і в цьому її трагедія чи комедія. У кожному разі життя – це не абстракція, допустима у теоретичних міркуваннях. Це завжди **чиєсь** життя. Чиєсь конкретне життя можна назвати й іншим словом – біографія, бо воно завжди має притаманну людському життю хронологію подій, десь і якимось починається, якимось завершується.

У літературі, з найдавнішої починаючи, є всього лише два суттєво різні типи біографій: біографія героя і біографія письменника. Чим ближче до нашого часу, тим складніше їх розмежувати, чим глибше в минуле, тим чіткіше проходить межа. Але завжди існував взаємовплив біографій прожитих і вигаданих, одні жили з одних і створювали неперервну традицію у писемній літературі всіх народів.

Як правило, об'єктом епосу стає подія. Якщо йдеться про героїчний епос, перший етап становлення епосу, то мається на увазі історична подія. Подія для епосу жанровітвірна, оскільки від її масштабу і якості залежить та жанрова форма, в яку подія намагається поміститись. Класичний приклад – «Іліада», історія падіння Трої. Але у Гомера є ще один твір ніби того самого жанру – «Одіссея». Яка історична подія утворила цей епос? Жодна. Структурує цей твір, тобто робить сюжетним і цілісним, біографія головного героя.

Важко ствердити, що для літератури важить більше – вигадана чи реальна біографія. Давнина першої ніби очевидна, адже у міфах ми маємо вигаданих героїв з вигаданими і досить схематизованими біографіями. Втім, сучасні міфознавці стверджують, що у багатьох міфічних героїв були також реальні прототипи. Те ж саме стосується головних персонажів героїчного епосу. У часи, коли людина ще не мала ваги сучасного індивіда, коли вона була розчинена у колективній свідомості, реальна біографія легко набувала героїчного узагальнення. Засновники великих світових релігій – це ніби так само міфізовані реальні біографії, але тут є і помітна відмінність: узагальнення вже не затирає індивіда. Біографія Будди і біографія Христа – різні, кожна по-своєму унікальна. Разом із заснуванням християнства у європейській літературній традиції міцніє значення індивідуального у всіх загальних процесах. Особливу роль тут зіграли такі видатні твори, як «Сповідь» Св. Августина, «Історія моїх страждань» П. Абеляра, «Нове життя» Данте і «Канцоньєре» Петрарки. Це лінія входження в літературу реальних біографій авторів. Названі твори мають очевидний і навіть документальний, як у перших двох, біографізм. Але це водночас високохудожня література, в якій епічний об'єкт (реальна біографія) відчутно ліризується. Власне, харак-

тер ліризації об'єкта визначає у кожному разі жанрову специфіку твору. Від Августина починається неперервна лінія жанру сповіді і її численних модифікацій, від Абельяра – жанр епістолярного роману, від Данте і Петрарки – збірок поезій, або ліричної історії кохання.

Ще один важливий етап у процесі закріплення жанротвірної ролі за біографією утворив роман Сервантеса «Дон Кіхот». Дон Кіхот – унікальний герой з унікальною біографією, чия винятковість не затінюється численними наслідуваннями і переходом у статус вічного персонажа літератури. Це етапний твір для жанру європейського роману. Стрижнем твору став життєпис не ідеального лицаря без індивідуальності, а ні на кого не схожого дивака. Біографія Дон Кіхота саме тому вийшла далеко на межі пародії на лицарство, що у підтексті проглядає біографія Сервантеса. Опосередковуючи власні проблеми й поразки в образі невдахи-лицаря, Сервантес швидко міняє тон висміювання й викриття на тон співчуття й поваги до нього. Так образ ускладнюється, психологізується і набуває іншого узагальнення. Це, звісно, не реалістичний персонаж, як часом стверджують, а авторський самовираз, коли неповторна біографія стає прикладом і повчанням для численних читачів.

У XVII-XVIII ст. література шукає персонажів серед простих людей, унікальний й водночас узагальнений приклад людського життя визначає характер головного героя. Біографія персонажа обростає щільним кільцем достовірного в деталях життєвого матеріалу, створюючи ефект достовірності і щораз підтверджуючи тезу про унікальність кожної людини.

Остаточної жанрової легітимізації роман набуває у XIX столітті, породивши два різновиди роману: пригодницького, коли персонажі маніфестують опозицію героя й антигероя, і соціально-побутового, з його соціально детермінованим персонажем. Водночас зросла інтенсивність наукових рефлексій над біографічними матеріалами в літературі, внаслідок чого у літературознавстві сформувалась біографічна школа, згодом підкріплена психологічною та культурно-історичною школами. Біографія автора стає важливим методологічним інструментом при дослідженні його творчості.

Створення в апогеї реалізму велетенських творів («Сага про Форсайтів» Дж. Голсуорсі, «Буденброки» Т. Манна, «Війна і мир» Л. Толстого та ін.), гіпер-романів чи романів-епопей, як їх пізніше визначали у радянському літературознавстві, поповнило літературу родинними біографіями. Біографія вкотре виявила свою жанротвірну спроможність. Водночас на рубежі століть з'явилися нібито подібні за жанром твори, які все ж змусили говорити про занепад романного жанру (див. статтю Х. Ортеги-і-Гасета). Найбільшого розголосу набув твір М. Пруста «У пошуках втраченого часу». Ця безкінечна історія ніби теж розгортається навколо біографії героя, як і раніше, але при цьому: забагато описів, замало дії, сповільнений сюжет, повна відсутність захопливих чи гострих подій, яскравих персонажів, письмо, яке спонукає до повільного читання, а з огляду на обсяг при такому читанні фінал відсувається в неозначене майбутнє і зовсім втрачає актуальність. Рецепція і рефлексія відкривають глибинну основу цього явища: в якості об'єкта постає у такому творі не епос, не подія, а її ліричне проживання. Подія втрачає епічну значимість. Поступово окреслюється контрверсія зовнішньої біографії спочатку героя, а згодом і автора, до її внутрішнього аналога.

Бачення біографії зовні лежить в основі позитивістського розуміння життя автора як матеріалу, який використовується більш чи менш опосередковано, але є свого роду відправною точкою (мірилом істинності) для шкали критеріїв оцінювання. Показовим для модернізму є тотальний похід на документальну біографію. Іронія стосується ілюзійності образу митця, який постає із біографічних документів, а також постаті біографа з його наївним сподіванням проникнути у внутрішній світ митця через зовнішні чинники.

Модерністи В. Вулф, Дж. Джойс, Р. Роллан, Ф. Кафка, І. Бунін, В. Набоков, А. Кримський, В. Підмогильний, Домонтович та багато інших авторів створюють зразки романного жанру нового типу, показують біографію зсередини. Виникає поняття «внутрішньої» біографії, яка, на відміну від зовнішнього життєвого фактажу, на відміну від біографії, яка жорстко розгортається між двома датами, пропонує варіативну і безкінечну історію духовного життя особистості.

Звісно, класичний біографічний і автобіографічний романи, які сформувалися у XIX столітті, теж намагалися «зазирнути» у внутрішній світ героя і показати характер його духовного зростання, і декому це вдавалося дуже добре. Але у період модернізму, разом з деактуалізацією сюжетності і домінуванням опису над дією, формується свого роду антибіографізм, коли письменник свідомо дискредитує біографічну основу, пародіює життєвий фактаж, вводить в оману читача стосовно своєї реальної біографії тощо. Посилюючи значення рефлексії у процесі творчості, модерністи увиразнюють суперечність зовнішнього і внутрішнього життя. Аби посилити значення внутрішнього шляху, мусять заперечувати нібито аксіоматичну вагомість зовнішньої біографії. Психоаналіз, який витіснив біографічний метод, теж посприяв усвідомленню більшої важливості для творчого процесу прихованих мотивів, а не тільки й не стільки зовнішніх обставин життя. Те, що не має жодного значення для біографа-позитивіста, може розростатись у внутрішньому світі митця до обсягів катастрофи чи етапної події.

У першому творі циклу романів Марселя Пруста хлопчик з напруженням чекає материнського поцілунку на ніч. Коли одного разу мама забуває прийти, це стає прикрим спогадом на все життя. Водночас нібито важливі події біографії, які охоче фіксують біографи, можуть пройти не поміченими і швидко стертися з пам'яті.

При всьому ліризмі творчості Лесі Українки, коли біографічна основа чітко проглядає у кожному творі, вона активно виступає проти біографізму у творчості і критиці, заперечує прямий зв'язок біографічного факту з конкретним твором і саме в біографічному плані максимально відсторонюється від своїх персонажів. У відомому листуванні з Агатангелом Кримським вона критично оцінює роман «Лаговський» через очевидний біографізм твору. Головний герой погано замаскований, недостатньо опосередкований, внаслідок чого твір втрачає на художності. Усуваючи очевидний біографізм, автор повинен знайти свій власний спосіб самовтілення і самореалізації через образ головного героя або героїв.

Те, що для романного жанру важлива біографія, дослідники час від часу зауважують. Скажімо, Н. Бернадська пише: «Отже, зображення людини як приватної особи у вимірах її буття – фізичному й метафізичному, соціальному й психологічному, культурному й етичному – є жанроутворювальною ознакою роману, незалежно від епохи чи літературного напрямку». Але одразу ж уточнює: «Однак ця риса не є самодостатньою... Відтак суто романними характеристиками вважаємо здатність до численних ретардацій та виокремлення певних завершених фрагментів як самостійних цілісних частин, а також множинність точок зору на основну подію, змальовану в романі» [1, с. 343]. Це означає відкинути самоочевидний критерій, важливий для змісту і форми, натомість в якості жанрової ознаки використати композиційні прийоми, напевне різні у кожному конкретну епоху.

## ВИСНОВКИ

Зображення людини – основна мета мистецтва. Біографія – це зміст і форма індивідуального життя. Усереднена біографія властива для ідеальних героїв, унікальна біографія вирізняє кожен конкретну людину. Але завжди саме біографія надає творові цілісності. Повнота розгортання біографії, співвідношення внутрішнього і зовнішнього завжди безпосередньо пов'язані з обсягом тексту, з наратором і способом нарації, з композицією, стилем і всіма іншими елементами форми.

У період модернізму навколо біографії автора формується найбільше зіткнень традиційного і новаторського, автор з його рефлексією над власним життям стає Деміургом творчого процесу. Модерніст пише один твір протягом усього життя – роман про самого себе. Це метароман, який відрізняється від епічних саг характером жанровісної біографії: вона внутрішня. Позірна дискредитація зовнішнього біографізму збіглася у часі з поширенням психоаналізу, який переконливо довів активну роль біографічних фактів для творчості. Біографія автора, особливо свідомо міфізована чи легендарна, стає текстом у культурі, гіпертекстом, з якого виростають усі інші жанрові форми.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
2. Гром'як Р. Т. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007 / Роман Гром'як. – Тернопіль : Джура, 2007. – 368 с.
3. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
4. Нич Р. Світ тексту : постструктуралізм і літературознавство / Ришард Нич ; пер. з польськ. О. Галети. – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.
5. Ортега-і-Гасет Х. Думки про роман / Х. Ортега-і-Гасет / Вибрані твори ; пер. з ісп. В. Сахна. – К. : Основи, 1994. – С. 273-305.
6. Проблеми родо-жанрової динаміки української літератури : навч. посібн. / За заг. Ред. Н. Малютіної. – К. : Освіта України, 2011. – 296 с.
7. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру / Р. Сендика / Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 467-491.
8. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Ц. Тодоров ; пер. з фр. Є. Марічев. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162.

## РОЗВИТОК ЖАНРУ ЛІТЕРАТУРНОГО НОКТЮРНУ В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ

**Мар'яна Лановик**

доктор філологічних наук, професор,

**Зоряна Лановик**

доктор філологічних наук, професор,

кафедра теорії і методики української та світової літератури,  
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка  
(УКРАЇНА), 46027 вул. М. Кривоноса, 2, м.Тернопіль, m-z@ukr.net  
**UDC:** 811.161.2-1/-9

### ABSTRACT

Maryana Lanovyk, Zoryana Lanovyk, Literary Nocturne Genre Development in the Epoch of Romanticism

The article deals with the problems of the literary genre of nocturne foundation in European musical tradition (W. A. Mozart, Haydn, J. Field, F. Chopin) in the background of romantic worldview of the first decades of the 19th century. The main attention is drawn to the development of the literary nocturne in Ukrainian (T. Shevchenko) and Polish (J. Slowacki) literatures; as well as to the Eastern Slavic differentiations of the genre from the Western European patterns. Different thematic clusters of the nocturne lyrics in their connection to cultural, historical and social contexts are analysed. Musical parameters of the analyzed poetry (rhythm, tempo, instrumental arrangement) and the alike examples of the painting art (from T. Shevchenko's legacy particularly) are outlined in analysis.

**Key words:** lyrics, nocturne, genre, musicality, theme, motif, romanticism.

У статті окреслено проблеми становлення літературного жанру ноктюрну в контексті європейської музичної традиції (В.А.Моцарт, М.Гайдн, Дж.Фільд, Ф.Шопен) на тлі романтичного світогляду першої половини XIX століття. Основна увага зосереджена на розвитку літературного ноктюрну в українській (Т.Шевченко) та польській (Ю.Словацький) літературах; на східнослов'янських відмінностях цього жанру від його західноєвропейських зразків. Аналізуються різні тематичні пласти ноктюрнової лірики у їхньому зв'язку з культурно-історичними та суспільними контекстами. При аналізі окреслюються музичні параметри аналізованих поезій (ритм, темп, інструментовка), а також суголосні зразки малярського мистецтва (зокрема із художньої спадщини Т.Шевченка).

**Ключові слова:** лірика, ноктюрн, жанр, музичність, тема, мотив, романтизм.

Ноктюрн (франц. nocturne від лат. nocturnus / італ. notturno буквально «нічний» [3]) у процесі власного становлення і модифікацій зафіксував дух кожної епохи, яка ставала новим етапом у розвитку жанру. Вважається, що поняття ноктюрну, яке в західній традиції пов'язане зі східними впливами, існувало уже в XVII ст. як означення живописного нічного пейзажу [2, с.666], утім асоціюється здебільшого зі сферою музики. Викристалізувавшись у XVIII ст. із вишуканої серенадної музики В.А.Моцарта та Міхаеля Гайдна (брата Йозефа Гайдна), уже на початку XIX ст. ноктюрн постав окремим жанром у творчості Джона Фільда, «нічні» фортеп'янні п'єси якого у 1814 р. вперше видані під авторською назвою «Ноктюрнів». Однак цей жанр недовго зберігав риси салонної невимушеності, ліризму, мрійли-

вої споглядальності, умиротворення, рефлексій, навіяних нічною тишею, нічними образами (цю традицію частково ще підтримували химерні й вишукані романтичні твори Р.Шумана), в яких картини нічної природи стають мов би продовженням емоційної настроєвості. Уже у Фридеріка Шопена, на долю якого випало пройти численні випробування – від серйозних проблем зі здоров'ям до вимушеного вигнання, важкої ностальгії та психологічних криз, коли, перебуваючи за кордоном, польський митець отримував повідомлення із батьківщини про те, що національно-визвольне повстання 1830-1831 р., з учасниками якого він був тісно пов'язаний, потоплено в крові, що його місто спустошене, передмістя зруйновані, його вітчизна поглинута жалобою і мороком – змінилися жанрові параметри ноктюрну. Шопенові ноктюрни (1827–1846 рр.) – це вже не роздуми серед нічної тиші, а глибока драма людського існування, помножена на трагедію митця й розпач патріота, крах ілюзій, неможливість повернення на батьківщину і глибока туга за нею (до безпрецедентного заповіту після його смерті повернути серце у Польщу). У подальшому розвитку тематизм ноктюрнів був пов'язаний із втіленням багатства емоцій, мов би розлитих у широкому просторі, однак зберігав цю «Шопенівську печать», фіксуючи «тіньові» сторони душі, тяжіння до романтичного світочуття з його закоріненістю у пласти містицизму й трансценденталізму.

Під впливом музики ноктюрн у різних іпостасях поставав у живописі й літературі, де він нашаровував багатство палітри сенсів теперішнього і минулого. Загальним знаменником ноктюрну у різних мистецтвах стало те, що цей жанр остаточно узаконив перевагу чуття над мисленням; у ньому по-новому утвердилося кредо романтиків – відчутти душею, а не зрозуміти розумом. Утім зрозуміло, що саме польським письменникам-романтикам – сучасникам і побратимам Шопена по недолі – належить першість у розробці ноктюрну як літературного жанру. Оскільки Ф.Шопен, подорожуючи по Європі, сягав неабиякої популярності, значного поширення набув також ноктюрн.

Упродовж перших десятиліть XIX століття був сформований відносно усталений канон різновидів ноктюрну, кожен з яких різнився передусім тематикою, мотивами, ключовою тональністю. У сукупності ж вони вибудовували досить широкий спектр, який ускладнювався новими нюансами й по-різному виявлявся у контексті різних національних літератур, створюючи власну ієрархію тем, мотивів, образів у різних національних традиціях. На зміну тональностей, на настроєвість ноктюрнових творів впливали як авторські долі окремих митців, так й історичні обставини, в яких вони перебували, у яких викристалізовувалися національні зразки ноктюрнів. Розгляд основних параметрів цієї ноктюрнової тематично-образної шкали у її зіставленні з окремими творчими виявами та загальнонаціональними жанровими матрицями дає змогу прийти до певних висновків щодо жанрових виявів та модифікацій ноктюрнової еволюції.

В українській культурній традиції цей жанр пройшов складні етапи становлення та розвитку, підсилюючи національні самобутні риси суголосними темами, мотивами, тонами закордонних митців. Закорінений в усну пісенну творчість ліричної серенадної пісні (інколи авторської, як-от «Ніч яка місячна, зоряна, ясна», «Місяць на небі, зіроньки сяють»), або пісень нічних галерників чи гондольєрів, європейської традиції баркароли («Човен хитається серед води») найдавніший тематичний різновид ноктюрну часто містить ідилічні картини, подекуди з любовно-еротичними вкрапленнями (яскравим зразком тут може бути твір М.Маркевича «Украинские ночи»). Цей різновид – ще не цілком можна вважати ноктюрном у повному жанровому сенсі. Він радше становить початковий етап визрівання нового жанру, що зберігає тісний зв'язок із східними впливами і середньовічною традицією трубадурів і менестрелів, культом прекрасної дами, сердечних поривань і тривоги, для яких ніч постає лише тлом. У польській літературі таким є цикл «Сонети» Ю.Словацького, написаний у Вільно 1827 року. Попри сонетну форму, тематично усі твори, що входять до нього, є ноктюрновими – від перших же рядків:

Вже північ. Хмура тень півсвіту накриває,  
Та серце ще думкам спочинку не дало... [5, с.36-37].

Ноктюрновими тут є не лише пейзажні зарисовки, а й мотиви туги серця, схованого у «криваву кліть грудей», «що плаче ночами, хоч прагне відпочити, / а вдень приховує свої тяжкі страждання». Це – страждання через нерозділене кохання до своєї Лаури – «божественної дівичі», через розуміння швидкоплинності людського життя, через оману розквітлого щастя, що гине і стає видивом, яке зникає у безвість, через те, що «проміне мій час, як птаха легкокрила», що «відійде душа за вічності далінь». Вони доповнюються образами сльози, дороги, встеленої сухим осіннім листям, покинутого гнізда, ластівки, хворого мандрівника. Тема страждання через покинуту любов є центральною у вірші «Сумління», де ліричний герой через втечу від небезпеки повинен був залишити свою любов. На тлі нічної картини шаленого бігу коня серед п'яних, розгортається трагедія в душі ліричного «я» («і рвала думи лихоманка люта», що він ніколи не зможе забути своє покинуте кохання, бо тьмянний блиск зірок і місяця завжди нагадуватимуть про нього):

Забув би, може... Тільки спостеріг  
Усе те місяць; крок за кроком біг  
За мною – крізь корчі, галяви, луки –  
І кидав світла стовп серед дороги,  
Немов та жінка падала у ноги  
Й, німа од плачу, простягала руки [5, с.59].

Згодом ноктюрн розширює художньо-образний спектр і набуває цілком нового звучання. Увага переноситься з культу кохання й оспівування любовних переживань на образ ночі як особливої і неповторної пори зі своїми чарами, містиком, таємницями. Услід за європейськими романтиками, які проголосили культ ночі, марення, сновидінь, місячного сяйва, створюючи класичні ноктюрнові картини в музиці, живописі, літературі, українські романтики перейняли ці естетико-філософські настанови, увиразнивши їх елементами національного колориту.

Значна частина поетичних ноктюрнів періоду раннього романтизму – класичні ліричні пейзажні замальовки елегійної настроєвості, де меланхолійні мотиви проминання юності, спогади про колишні роки натхнені почуттям зачарування красою української ночі. Такими є однойменні російськомовні поезії Миколи Маркевича та Амвросія Метлинського «Украинские ночи», «Весенняя ночь» Афанасьєва-Чужбинського, а також низка україномовних поезій (М.Шашкевича «Сумрак вечерній», А.Метлинського «Ніч», «Що діється на небесах» та ін. [6]). Цей різновид чітко прописаний і у польській традиції (зокрема у пейзажних зарисовках А.Міцкевича і Ю.Словацького). У поемі Ю.Словацького «Змій» є блискучі приклади змалювання східної ночі, у дусі кращих традицій європейського романтичного мариністичного живопису:

Як тихо у бухті Сінопа блакитній!  
Вздвож берега тягнеться вал кріпосний;  
Ледь плюскають хвилі в підмурки гранітні  
Портової вежі, що в морок нічний  
Проміння яскраве в морській шле далі, –  
Єдиний маяк, що тут гасло подасть.  
І суден багато стоїть на причалі,  
На кожному сітчаста виблискує снасть;  
Біліють вітрила, з бійниць визирають  
Гармати, готові метати громи,  
На щоглах стяги різноколірні мають,  
Мов птахи пістряві тріпочуть крильми.  
Як небо із морем не з'єднане млою,  
На башту зійди і зірни мимохідь:  
Галери високо пливуть над водою,  
Здається, прямують у неба блакить [5, с.125].

Далі мотиви східної лірики перегукуються із мотивами казок про східних красунь:

Ніч темна, ледь сходить блідий молодик.  
Із залу крізь шиби барвисті і ґрати  
Сіяє проміння у темінь нічну  
Над квітом чарівним розквітлі гранати,  
Що віття схиляють густе на стіну.  
У небо хмурне подивилася дівка  
І думка її подалася у лет.  
Чи сон це? Он там, між дерев, як на диво,  
У місячнім світлі зрина мінарет [5, с.126].

Іншим тематичним різновидом є ноктюрни, де на тлі нічної природи розгортається драма людського життя. Тональне наповнення таких поезій різноманітне – від меланхолійної настроєвості, спокою, умиротворення, філософських розмислів – до сердечних терзань, душевного неспокою, страждання. Особистісними переживаннями наповнена поезія Ю.Словацького «Якщо колись у тій моїй країні», де серед глибокої ночі приспаного земного світу і туги нічного сну поет-вигнанець лине думками у рідну Польщу, пробує уявити, чи там ще ніч, чи вже світає; і, «вглядаючись угору, / на зорями засіяну блакить», вдивляється услід «швидкому метеору / що ангелом у польський край летить» [5, с.87] – думками переноситься на рідну землю, і стан печалі переходить у щиру молитву. Ностальгія настровеість наповнює ще одну ноктюрнову зарисовку польського вигнанця з поеми «У Швейцарії»:

Як блиснуть перші зорі в небесах,  
Піду туди, за темні верховини;  
Побачу ключ у небі журавлиний –  
І сам за ними полечу, мов птах [5, с.200].

Поет бачить все своїм печальним зором і розуміє, що «світлої не буде вже хвилини», і мріє про одне: «Найти десь місце до страждань ласкаве», де би знайшлося забуття для зболеного кривавого серця, щоби огорнена місячним сяйвом душа покинула цей світ. Оскільки Ю.Словацький однаково тужив і за Польщею, і за рідним Кременцем, його спогади часто малюють картини українського села. У «Пісні над Нілом» він мовби пробуджується від сну, нав'язаного водою забуття із Лети, і прагне повернутися у свій знедолений край, щоби розділити горе свого народу:

Мій човне бистрий, здійми крило,  
туди, де видно мені село.  
Де голубині літають зграї,  
Село в долині цвіте в розмаї...  
...І хата з глини ген за горбами,  
З вінком терновим і з голубами...

Неси, мій човне, – там жить мені,  
Там буду вити в самотині  
І надриватиму серце хворе,  
Де сплять голубки, де стогне горе [5, с.60-61].

Вершинним проявом ностальгічної туги за рідним Кременцем є твір Ю.Словацького «Година думки», в якій поєднані авторський образ себе-колишнього, переживання теперішнього і нічний ескіз подільського краю:

Там є гора крута, котра зоветься Бона,  
Над містом тінь її панує мов корона;  
Похмурий замок там, зблизька руїна зрима,  
Приймає безліч форм, залежно від погоди;  
Вдень дивиться стрільниць блакитними очима,  
Вночі нагадує корону та клейноди,  
Поцербини старі, що сунуться поволі  
По сріблі місяця, котрий з-за гір ятріє.  
В долині, де стоять колонами тополі,



Хай почувань дитя про будущину мріє,  
Хай мислями летить із пахощами цвіту,  
Шукає мріями зачиненого світу;  
А як життя його піде печальним трибом,  
Із палахтливих мрій залишаться огарки.  
Він мріями кормивсь, немов щоденним хлібом.  
Та згіркнув отой хліб – полин на денці чарки.  
До кістяка він здер засохле мислі тіло,  
І серце думати вже більше не хотіло [5, с.150].

Суголосним із ностальгійним звучанням польського автора є початок поеми Т.Шевченка «Княжна»:

Зоре моя вечірняя,  
Зійди над горою,  
Поговорим тихесенько  
В неволі з тобою.  
Розкажи, як за горою  
Сонечко сідає,  
Як у Дніпра веселочка  
Воду позичає  
Як широка сокорина  
Віти розпустила...  
А над самою водою  
Верба похилилась... [7, с.142].

В українського поета ця медитація також поступово переходить у молитву, у потребу спілкування з Богом:

... Зоре моя!  
Мій друже єдиний!  
І хто знає, що діється  
В нас на Україні?  
А я знаю, і розкажу  
Тобі; й спать не ляжу.  
А ти завтра тихесенько  
Богові розкажеш [7, с.142-143].

Продовженням ностальгійної теми із мотивами втраченого кохання у Т.Шевченка є лірична поезія «N.N.» (Сонце заходить, гори чорніють):

Сонце заходить, гори чорніють,  
Пташечка тихне, поле німіє.  
Радіють люде, що одпочинуть,  
А я дивлюся... і серцем лину  
В темний садочок на Україну... [7, с.147].

Поет звертається до зорі, яка зійшла на синьому небі: «Ой зоре! зоре! – і сльози ка-  
нуть. / Чи ти зійшла вже і на Україні?».

Поєднанням нічного пейзажу із душевними переживаннями є поезія Кобзаря «Мина-  
ють дні, минають ночі», а також фрагменти поем «Сон» (Гори мої високі!) – від слів «Поп-  
рощалося ясне сонце з чорною землею» [7, с.149] та «Невольник» – від слів «Спасибі, зі-  
ронько! Минає. Неясний день мій; вже смеркає...» [7, с.231]. Попри важкі переживання, які  
сповнюють душу ліричного героя таких тужливих творів, змальовані в них картини збері-  
гають спокійну меланхолійну настроєвість. Елегійними інтонаціями сповнені також маляр-  
ські ноктюрни Т.Шевченка, зокрема «Місячна ніч серед гір» (1851-1857), Місячна ніч на  
Кос-Аралі (1848-1849), «Мис Тюк-Карагай на півострові Мангишлак» (1856-1857).

Зовсім іншого звучання набувають романтичні пейзажі бурхливих стихій, нічної него-  
ди, яка викликає бурю у душі ліричного «я». Вершинним зразком цього жанрового різно-

виду можна вважати пролог до поеми Т.Шевченка «Причинна» – «Реве та стогне Дніпр широкий» [7, с.9], найбільш суголосний із європейською традицією романтичного нічного пейзажу з мотивами бурі, містики місячної ночі, до яких долучаються думки про самотність (порівняння – місяць – мов самотній загублений човен у розбурханому морі), демонічні алюзії («Ще треті півні не співали»).

Часто, як і в ноктюрнах Шопена, картини місячної ночі переходять у шалений темп душевного горя через гірку долю, трагедію нації:

Місяцю мій ясний! З високого неба  
Сховайся за гору, бо світу не треба;  
Страшно тобі буде, хоч ти й бачив Рось,  
І Альту, і Сену, і там розлилось.  
Не знать за що, крові широкее море.  
А тепер що буде! Сховайся ж за гору;  
Сховайся, мій друже, щоб не довелось  
На старість заплакати... («Свято в Чигирині», [7, с.43]).

Наступний різновид ноктюрної палітри романтиків умовно становлять поезії, в яких переважають цвинтарні мотиви, філософські роздуми про життя і смерть, про сенс людського існування. Засновником цвинтарної лірики в літературі вважається письменник періоду сентименталізму Едуард Янг, який через особисту трагедію створив самотній твір у 9-ти книгах «Плач, або Нічні думи про життя, смерть і безсмертя» (1742-1745). Так він започаткував дві потужні традиції, що набули значного розгортання у поетів-романтиків – традицію оплакування близької людини (з мотивами скороминущості людського життя, таємниці смерті, розлуки, уповання на зустріч у потойбіччі); а також традицію нічних дум – тривоги і роздумів безсонної ночі, невідомості майбутнього, самотності, звертання до Бога про допомогу й утішення.

Обидва ці тематичні струмені мали своє продовження у європейських літературах. Показовим прикладом тут постає їхній синтез у «Гімнах до ночі» Новалиса, де туга за коханою, яка померла у дуже молодому віці, поєдналася із філософією страждання, віри, суперечностей долі, протистояння Дня – Ночі, добра і зла. Яскравим зразком нічних дум є поезія ще одного польського вигнанця Ципріяна Норвіда. Такою зокрема є його поезія «Ніч» («На небеснім склепінні розходяться хмари»), ліричний герой якої постає «Як людина, що нею лиш сум володіє, / Що, позначена тільки недоли клеймом, / Знає сльози та спомини й, може, надії» [4, с.30]. Особливим виявом «нічної метафізики» є поезії плеяди французьких романтиків, зокрема А.де Мюссе (цикл «Ночі»), В.Гюго (особливо «Осеано пох») та ін. Вдаючись до музикознавчої термінології, ці та подібні їм твори об'єднані спільною «інтонаційною атмосферою».

Однак щодо подальшого розгортання вказаних тенденцій цвинтарної лірики треба брати до уваги особливості розвитку та існування того чи іншого типу національної літератури. У літературознавстві уже багато сказано і чітко окреслено відмінності між двома типами романтичних культур – державних (які творилися у сприятливих умовах) та бездержавних (саме в добу романтизму загострилася національно-визвольна боротьба поневолених імперіями європейських націй), а, разом із тим, – боротьба за національне визволення, історичну правду, суспільно-культурне самовизначення. У цьому сенсі надзвичайно показовою є цвинтарна поезія авторів-романтиків, які належали до поневолених народів, та й загалом розуміння ночі не тільки як особистої важкої пори роздумів чи горя, а як уособлення трагедії нації.

В українському письменстві, звичайно, першість тут належить Амвросію Метлинському, який псевдонімом Амвросій Могила акцентував власну ідейно-тематичну доміную, створюючи пейзажні замальовки козацьких могил і занедбаних чи знищених кладовищ. Його твори «Кладовище», «Козацька могила», а також суголосні з ними поезії М.Костомарова «Полтавська могила», «Могила», Афанасьєва-Чужбинського «Могила», Т.Шевченка «Розрита могила» та ін. є промовистими прикладами такої поезії.

Ноктюрною зарисовкою постає у Т.Шевченка фрагмент із поеми «Сліпий» – «Спасибі, зіронько! минає / Неясний день мій, вже смеркає», де авторське «я» поета збігається

з ліричним «я». Він передчуває близьку смерть і перед ним постає видіння власної могили. Він звертається до зорі, яка єднає день і ніч – життя і смерть: «Зоре моя, / на мою могилу / Світи, зоре. А я буду / З-за світа літати / І про тебе, моє серце, / На небі співати» [7, с.99].

Бажання знайти спочинок у могилі висловлює ліричний герой поезії Ю.Словацького «Розмова з пірамідами», написаної під час поїздки до Єгипту. Твір побудований у формі діалогу, в якому ліричний герой, бачачи велич древніх єгипетських поховань, які перетривали століття, запитує в них, чи достатньо великі у них гроби, щоби туди заховати на день розплати двосічні месницькі мечі; щоби заховати на роки закутих у закови мучеників, і ті змогли повернутись додому; чи достатньо глибокі гробниці, щоби туди, як в море, можна було злити усі сльози і гіркоту; чи достатньо таємні підземелля, «Щоб народи під'яремні, / Закатовані немовби, / Скласти в них і заховати / Аж до Божої відплати?» [5, с.63]. Піраміди ствердно відповідають на ці запитання – вони готові забальзамувати і мечі на означений час, і незаплямованих людей – усіх мучеників і розп'ятих. Тільки з останнім проханням поета піраміди не можуть змиритися:

– Піраміди мої думні,  
Захуйте серце чесне,  
Доки Польща не воскресне –  
Хай мій дух лежить у трумні.  
– Ні, терпи, будь духом дужчий.  
Бо народ твій невмирущий!  
Ми померлих тільки знаєм,  
Трун для духу ми не маєм! [5, с.63].

У зразках такого типу художньо-поетичного мислення звична мелодійність ліризму мажорного чи спокійного елегійного звучання поступається місцем мінорній тональності, наснаженої глибоким драматизмом, мотивами смерті, відчаю, забуття, містичними вкрапленнями.

У поетів-романтиків – представників бездержавних літератур – цвинтарні мотиви часто поєднані із темою національної трагедії, де могили у степу чи зруйновані забуті цвинтарі – це останнє нагадування нащадкам про колись славне минуле їхніх дідів і прадідів, про геройський дух тих, які віддали своє життя у боротьбі за Вітчизну. Найвищого звучання ця тема сягає у поезії Т.Шевченка «За байраком байрак» із циклу «В казематі»:

За байраком байрак,  
А там степ та могила.  
Із могили козак  
Встає сивий похилий.  
Встає сам уночі,  
Іде в степ, а йдучи  
Співа, сумно співає:  
– Наносили землі  
Та й додому пішли,  
І ніхто не згадає.  
Тут нас триста як скло!  
товариства лягло!  
І земля не приймає [7, с.138].

Мотив виходу померлих із могил, які встають, щоби збудити свій народ, є виявом найвищого розпачу через глибоку ніч, в яку поринула нація. Він є втіленням думки, що те мрява, яка огортає людські душі, настільки безпросвітна, що змушує навіть мертвого ридати:

Та й замовк, зажурились  
І на спис похилились.  
Став на самій могилі,  
На Дніпро позирав,  
Тяжко плакав, ридав,

Сині хвилі голосили.  
З-за Дніпра із села  
Руна гаєм гула,  
Треті півні співали.  
Провалився козак,  
Стрепенувся байрак,  
А могила застогнала [7, с.138].

Показово, що твір Ю.Словацького «Змій» (1831) – як визначає сам автор – «віршована повість у шести піснях, написана за українськими переказами» охоплює не лише велику кількість ноктюрнових фрагментів – від найдавнішої традиції східної любовної нічної лірики та нічних пісень човнярів, картин ночі у бухті, східної ночі, ночі у гаремі, нічної сторожі, тихої ночі, нічної заграви, жаху нічної пожежі (суголосною є малярська картина Т.Шевченка «Пожежа в степу», 1848), а й значну кількість описів могил і цвинтарів. Є серед них і ті елементи, які І.Дзюба називає «протошевченківськими» – «поетичні картини Дніпра з його порогами та виправ козацьких чайок у Чорне море; пожежі турецьких замків на Босфорі; козацькі бенкети в Цареградї; містерія Січі; трагічний чар козацьких могил; магія співу гусяра на могилі над гробами козацьких героїв і його «діалог» з небіжчиками; сум за проминулим і гіркотне замирення з безпам'ятством нащадків» [1, с.548]. Таким, зокрема постає образ старого кобзаря на могилі:

Ось на козацьку могилу високу  
Вийшов кобзар, сів і пісню завів;  
Тих, що не сплять у могилі глибоко,  
Може, розбудить схвильований спів?  
Спіть-бо, минулася ваша пора!  
О, ви жили колись тут, на Україні.  
Поки земля не взяла вас сира!  
Ви жили вчора, а ми живем нині!  
Марно б розверзлась могила стара:  
Люди оплакувать предків не в силі... [5, с.109].

Є тут й нічна картина веслярів, що у місячному сяйві із сумною піснею пливуть у похід, минаючи цвинтар (натяк, що не всім судилося повернутися з походу живими – [5, с.124]); турецького цвинтаря з чорними гранітними надгробками, які в тіні нічних кипарисів зринають страшним видом пільми [5, с.129]; а також – картина занедбаного цвинтаря на Січі, де на тлі сутінкової імлі і золочених церков проступають зчорнілі краї трун, які колись були поховані край Дніпра у піщаних могилах, що давно поросли травом. І тепер навіть «Духи, що в срібну імлю відлетіли / Власних могил не здолають знайти» [5, с.120]. «Протошевченківською» можна вважати й моторошну нічну картину забутого цвинтаря біля зруйнованої церкви, яку наповнює пільма і тривога, «Чути пугикання й скигіт сови / Наче хтось стогне, наче десь плачуть; Ніби в кутку лопотять корогви. / З чого б то? Ніби ж і вітру немає» [5, с.121]. В церкві чується подих могили, а підземне поховання – це страшний «склеповий лабіринт» минулого, що покоїться у мертвому сні:

Звалені вкupu лежали безсило  
В турків одбиті колись кораблі;  
Трун струхлявілих було тут багато –  
Гетьмани спали, одягнені в лати.  
Кожен за звичаєм мав у руках  
Образ святий; таємничості повний  
Вираз в обличчях застиг молитовний,  
Сявав турецький піастр на вустах [5, с. 121-122].

У цих творах присутні риси, які згодом розвинули неоромантики і символісти у змаюванні містичних, фантазмагоричних нічних картин, де елементи забутої історії постають у формі марення-сновидіння чи пророчого видіння, зціплені уста – зловіщого мовчання, а мотив «розтривожених» могил межує із темою мертвого безпробудного сну нащадків українських козаків.

Такі поезії за тональністю і чуттєво-емоційною настановою суголосні із ще одним видом «нічної» тематики, яку становлять ноктюрни-фантазмагорії, що втілюють ідеї ночі як пори панування зла, демонічних сил, перемоги темряви над світлом, сатанинську владу. В європейській традиції ці мотиви пов'язані із містицизмом готики, традиціями вакханалій і народної демонології, язичницькими релігійними віруваннями. У літературі – це поетичні картини жахів, страшних нічних видінь на межі між маренням і дійсністю. Яскравими зразками тут є «Смарра» Ш. Нодьє, «Нічний Гаспар» А. Бертрана, «нічні» поезії майстра віршованої мелодики Е.А.По. Прикметно, що і в цьому вияві «нічного» світочуття, «нічної» сторони людської душі і людського існування митці поневолених літератур розставили свої акценти, згідно з якими імперії – тюрми народів і є уособленням усього демонічного зла, сатанинської влади, що несе смерть і жахіття, стає втіленням вселенської темряви. Невипадково найважчі періоди національної історії, зокрема у Польщі, набули назв «паскевичівська ніч», «апухтінська ніч» (за іменем служителів сатани, які у той час встановлювали закони темряви і правила бал на чужій землі). В «Оді вольності», розуміючи, що «ночі не бува над вільною землею», польський поет визнає:

А там уже на нас чигає в тьмі віків  
Неволі дух – він гордо топче трони;  
Гнучись під тягарем кривавої корони,  
Він мовить щось, але не зрозуміти слів! [5, с.39].

Дух неволі стає загрозою для багатьох народів, покоління яких поринають у безпробудний сон: одні – у сон забуття, інші – вмираючи за свободу:

У мріях про щасливі дні  
Гуртом лягали спати люди,  
Гуртом вмирили уві сні,  
І смертю сон їх сплачувавсь, бо долі,  
Бо волі вольної наснився їм прихід.  
Але зросло там дерево неволі,  
Зросло над трупами, – могилою був світ [5, с. 40-41].

Поет свідомий того, що, коли люди не прокинуться, то зло і темрява остаточно западуть над світом. Він змальовує моторошну картину похорону «останнього в селі, хто бачив вільну Батьківщину!» [5, с. 41].

Нічні мотиви імперського зла переплітаються з героїко-патріотичними у творі «Гімн» Ю.Словацького:

Ніч була... Двоголовий орел  
Дрімив на вершині будови,  
У кігтях тримав окупи.  
Слухайте! На всю широчінь  
Мідь заgrimіла... птах налякався,  
Полетів над хрестами святинь.  
Очима не зміг побороти  
Світла від сонця свободи,  
Дивитись на вільні народи  
Сили не мав... заховався в темноті. [5, с. 43].

Поет закликає литвина не дати спочити закривавленому птахові: «Не дайте притулку орлові, / Бо впаде на ваш край руїна / Із корон, поржавілих од крові» [5, с. 43]. Тільки так можна здобути перемогу над злом і жити вільними, або ж померти у боротьбі:

Вам хилитись, нам – на бій!  
Нам – стоять на власних силах,  
Жити на землі своїй,  
Спати у своїх могилах [5, с. 43].

На час написання твору у Польщі було значне патріотичне піднесення, тому вірші цього періоду звучать подекуди оптимістично. Зовсім іншої – мінорно-песимістичної тональності набувають нічні фантазмагоричні картини пізнішого періоду – в часи розчарувань:

Сплетено вінчик зі слів презрених,  
Згашено мноство світил священних,  
Топір над людством не зна пощади,  
Кожен годинник – на часі зради.  
Труди священні гинуть увіч:  
О, ніч велика! Велика ніч!  
Слухаймо! Півні вже піють треті,  
Темряви вічної янгол вже в леті... [5, с. 94].

Суголосно звучать рядки нічних фантазмагорій у Т.Шевченка, як-от у поемі «Княжна»:

Як у полі на могилі  
Вовкулак ночує,  
А сич в лісі та на стрісі  
Недолю віщує,  
Як сон-трава при долині  
Вночі розцвітає...  
А про людей... Та нехай їм.  
Я їх, добрих, знаю... [7, с. 142].

Тема панування сил темряви і зла на українській землі сягає найвищого апогею у поемі «Великий льох», яка є цілісною картиною влади демонічних сил на Україні (диявольською моделлю історії), де тільки лірники як голос народу зберігають пам'ять про героїчне минуле і віру у можливе пробудження; однак, коли й лірники поснули, то прислужники Москви починають розкопувати великий льох в намаганні розікрасти уже окрадених, вбитих і похованих. Тема кладовища підсумовується страшним образом України-церкви-домовини.

Часто фантазмагоричні картини безпросвітної ночі доповнюються мотивами примарного сну, або ж прийомом сну, який авторам дає можливість переноситися у просторі та часі. До цього прийому неодноразово вдається і Т.Шевченко, змальовуючи у нічних кошмарах побачені страждання свого народу – від України до сибірської неволі. Подібні прийоми є ключовими у Ю.Словацького – зокрема у драмі «Кордіана» (тут демонічні сили провіщають всілякі біди, які мають випасти на долю Польщі упродовж десятиліть), а також у поемі в прозі «Ангеллі», де майже усі події розгортаються в нічний час, у Сибіру, на каторзі. Він дає змогу передати відчуття не просто довгої ночі, а полярної ночі, яка триває не години, а місяці, залишаючи небагатьом надію дожити до світлого дня.

Свого апогею цей фантазмагоричний мотив демонічної влади темряви сягає у нічних апокаліптичних картинах, як-от у творі Ю.Словацького «Заспокоєння»:

Кінь смерті! Ось він, тут! Зривається з вудила.  
Об катедральний мур отре гримучі крила.  
А місто що? Чипить у неспокої:  
«Се ангели п'ятьми зійшлися у двобої...»  
Із пекла сатана свої прикликав сили,  
На бронзовім коні шматує небосхили...  
Неначе Макковей з-під слона, так роздерті  
Розчавлені конем, шевці благають смерті.  
Лиш місяць, що стоїть над містом, кров'ю вмитим,  
Покаже пусто площ із людом перебитим,  
погаслий грім боїв та плями пурпурові,  
І вулички тісні, повиті димом крові.  
А коли місто геть з перестрашу оглухне,  
То вуличка сліпа єдиним вітром бухне,  
Єдиним криком..... [5, с. 103].

Такими рядками талант Ю.Словацького сягає водночас і сили голосу Ф.Шопена, і промовистого вислову Данте. Прикметно, що відомий французький художник Е.Делакруа малював портрет Шопена в образі Данте, і навпаки – Данте в образі Шопена. Цим він, звісно, підкреслював не лише візуальну подібність двох геніїв людства, а й прагнув показати

ідею внутрішньої суголосності митців, які пройшли усі кола пекла, й намагаються остерегти від їхнього жаху своїх сучасників й прийдешні покоління. Романтики «темних часів» усвідомлювали, які історичні обставини творять на їхніх землях ці кола пекла – за визначенням І.Дзюби: «російські царі, Петро I, Катерина II і Микола I, царські сатрапи, Сибір і сибірські копальні, декабристи, жандарми й чиновники, татари, москалі, жида, ксьондзи, єзуїти, конфедерати, гайдамаки, Дантове пекло (в польському й українському «варіантах»)» [1, с.553]. Це вже вимір не історії, а якоїсь містичної метаісторії націй, над якими тяжіє непроминальне, безпросвітне прокляття. Ю.Словацький і Т.Шевченко належали до когорти митців-страдників, які розуміли, що Господь дав їм талант, щоби вони стали пророчим голосом народу, «обличителями» і будителями; водночас – заступниками нації перед Богом. З усвідомленням того, що тільки з допомогою небес посильна така важка ноша, і тільки у смиренній молитві й праці можливе таке покликання, Словацький міг визнати: «Зведусь – мій голос буде гласом Бога, / А крик мій буде – Батьківщини крик» [5, с. 74].

Страх безконечної ночі змушував поетів-романтиків звертатися до мотиву молитви до Бога з проханням побачити світло, сонце, прихід нового дня, щоби вірити, що «сонце стане / І осквернену землю спалить» [7. с. 255]. У Ю.Словацького – це ще й молитва про те, щоби сонце правди освітло спустошений знедолений край, щоби герої, які гинуть за свободу, могли утішитись перед смертю променем надії, і щоби вільний світ, який не може кризь морок розгледіти усієї трагедії поневолених народів, зміг побачити правду:

Ти, Боже, шлеш убивчі стріли  
На оборонців краю з висоти!  
Тебе цим прахом молимо щосили,  
Хоч нашу смерть ти сонцем освіти!  
Хай з брам небесних зійде день над краєм,  
Хай бачить світ, як ми отут конаєм! [5, с.71].

Т.Шевченко у своїх звертаннях до Бога часто настільки спустошений долею і жахом побаченого і пережитого, що впадає у докори. Цим він суголосний із Шопеном, який у листах з чужини теж вдавався до нарікань на Бога, чим навіть згодом набув слави предтечі Ф.Ніцше. Однак, ця трагедія, народжена із духу музики, і постає, як свідчення бездонної світової скорботи, туги за втраченим, прагнення віри, страхом через можливий прихід цілковитої влади зла, що віщує близький крах людства. У творах багатьох романтиків трагедія особиста чи трагедія нації настільки глибока, що її неможливо передати словами, її можна виразити хіба у музиці – народній (лірників і кобзарів) чи авторській (як це зробив Шопен). У Ю.Словацького є розуміння того, що «гімн світу нашого – це та похмура пісня», яка «йде вічно в небеса, печальна, лиховісна», в яку вплетено і крики мучеників, і нещирий людський сміх; вона падає перед Богом, а звучання її таке – немов «музики рвуть струни». Поет визнає: «Проклята земля, що так співає» [5, с.150].

Задля справедливості варто акцентувати увагу на тому, що вільні нації були не цілком сліпими до недолі поневолених народів. І у лоні великих імперій були співці – небайдужі до чужого горя. Так, В.Гюго, Ф.Ліст та інші оспівали трагедію Мазепи. Серед них був і Дж.Г.Байрон, якому була небайдужа доля народів Європи, і який загинув за визволення поневоленої на той час Греції. Були ті, хто розумів вирок історичної несправедливості й у межах Російської імперії. І коли Ю.Словацький проголошував: «Хай лунають пеани свободи, / Хай здригнуться вежі Москви; / Піснею волі я зрушу / Студені граніти Неви, / Бо ж і там є люди, і там мають душу» [5, с. 43], то він був недалекий від правди. Але доля тих, хто в царській імперії наважувався висловлювати співчуття поневоленим, була теж трагічною: на час написання «Гімну», з якого взяті ці слова, повстання декабристів було потоплене в крові, а життя тих, хто піднімав голос за зруйнування тюрми народів, було недовгим. Такою була доля К.Рилєєва, який наважився стати на бік істини і писати правду про українську історію. Такою виявилася доля М.Лермонтова – одного з небагатьох у російській літературі співців ночі і страждання, який, будучи на Кавказькій війні, і розуміючи усю її страшну несправедливість, відкрито вболівав за долю поневолених і винищуваних Російською імперією народів Кавказу.

Кожен з окреслених вище різновидів ноктюрну закорінений у Шопенівську традицію, однак має свою специфіку стосовно ритму, темпу, градації сенсів. Вагомою рисою їх усіх є модус тиші, специфічно осмислений великим польським митцем, музика якого мов би проростає із цієї тиші від *pianissimo* і *piano* до *forte* та *fortissimo*. Це – промовиста тиша, яку так тонко відчував Ц.Норвід, описавши її як «речницю житла німого», як «повість про людину», як тишину, якою «мовлять речі», кожна з яких «своїх шукає слів»; тишину, яка «лунати почина», – «Так в безлюдному соборі / Над пущею свічок, над лісом колонад / Лунає тишина, співаючи: «Свят! Свят!» [4, с.37]. Це – також тиша, коли слова зайві, або ж коли слова марні. Психологічна амплітуда цієї тиші, як і її тематика у ноктюрністів також надзвичайно широка – від умиротворення нічним спокоєм і меланхолійно-елегійної настроєвості, поступового переходу до нічних мрій та забуття і до градації зловіщого мовчання, тиші через заціплення і жах страшними видіннями; тиші як духовного сну на межі зі смертю нації.

Такою ж тематичною шкалою характеризується поезія романтиків – співців ночі, твори яких увібрали в себе перепади тонів, настроїв, сили голосу і потужності звучання. Наприклад у частині «Треті півні» поеми Т.Шевченка «Гайдамаки» у невеликому фрагменті тиша «мов вимерли люди» поступово переходить і завивання вовків, у спів третього півня, у передчуття «пекельного свята», яке «по всій Україні сю ніч зареве», у шум Дніпра, який «Реве, стогне, завиває, / Лози нагинає; / Грім гогоче, а блискавка / Хмару роздирає» [7, с. 43-44]. Подібна градація звучання від *pianissimo* до *fortissimo* спостерігається у поемі «І мертвим, і живим, і ненарожденним», де тематико-психологічне крещендо супроводжується не лише неодноразовою зміною тональності та інтонаційного звучання, а й зламами ритму. Подібного ефекту музичного оформлення – від повної тиші до несподіваного акорду жаху – досягає Ю.Словацький у поемі «Змій», де спершу змальована похмура беззоряна ніч, що золотить верхи старих мінаретів, люд після молитви повернувся додому, усі поснули. Ця картина нічного спокою переривається несподіваним зламом: «Проснуться вони від пожежі і грому!» [5, с. 125]. Музикознавці часто звертають увагу на те, що психологічна напруга в музиці Шопена часто досягається пришвидшенням темпу і хвилиною наростання сили звуку, дисонуючими акцентами. Мов із Шопенівської партитури запозичені елементи крещендо, як-от у Словацького:

Слухай – чи то грім Славути?  
Людський гомін звідкись чути,  
Диких коней тупотіння...  
Впав туман як морок суцый,  
Місяць – у кривавій піні.  
Слухай, слухай, по долині  
Брязкіт зброї – ближчий, дужчий! [5, с.31].

Музикознавці звертають увагу на те, що Шопенівська тиша часто межує із відтворенням інтонації зітхання чи прихованого внутрішнього ридання. У Ю.Словацького – «Зітхання знов і знов з глибин грудей зринає» [5, с.36]; у Т.Шевченка – «А могила застогнала» («За байраком байрак», [7, с. 138]).

Також Т.Шевченко доволі часто послуговується ще одним Шопенівським прийомом, коли бурхлива стихія ночі, душевної драми, що упродовж усього твору витримана в мінорі, на завершення переходить у заспокійливий мажор. Таким є несподівано оптимістичний кінець фантазмагоричної поеми-містерії «Великий льох»:

Не смійтеся, чужі люде!  
Церков-домовина  
Розвалиться... і з-під неї  
Встане Україна.  
І розвіє тьму неволі,  
Світ правди засвітить,  
І помоляться на волі  
Невольничі діти!.. [7, с. 113].



Митці-романтики – ноктюрнисти – набули слави співців ночі. Однак, чим би не була навіяна в їхньому житті ця пісня ночі – особистою трагедією чи переживаннями за долю народу, людство, вони вірили у прихід нового дня і світла: одні – у Царстві Божому, де, як написано в Об'явленні Івана Богослова, не буде вже ночі (Об'явлення 22:5); інші – що цей день наступить ще на землі, і його побачать, якщо не вони, то їхні нащадки, наступні покоління, до яких вони зверталися власними творами. Своїм мистецтвом в часи страшної ночі і неволі вони створили сни про кращу долю, щоби залишити наступним поколінням промінь надії.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Дзюба І. Шевченко і Словацький // Словацький Ю. Зібрання творів : У 2 т. / Юліуш Словацький ; Т. 2. – упор., вступ. ст., заг. ред. Р.Лубківського. – Львів: Світ, 2012. – С.547-560.
2. Ноктюрн // Литературная энцикорпедия терминов и понятий / Глав. ред. и состав. А.Н.Николюкин. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1597 с.
3. Ноктюрн //Музыкальный энциклопедический словарь / глав.ред. Г.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С.384-385.
4. Норвід Ц. Поезії. / Ципріян Норвід. – Пер. з польської. Ред. та вступ. ст. М.Бажана. – К.: Дніпро, 1971. – 192 с.
5. Словацький Ю. Зібрання творів : У 2 т. / Юліуш Словацький ; Т. 1. – упор., вступ. ст., заг. ред. Р.Лубківського. – Львів: Світ, 2011. – 480 с.
6. Українські поети-романтики: Поет.твори / Упоряд. і приміт. М.Л.Гончарука; Вступ. ст.М.Т.Яценка. – К.: Наук.думка, 1987. – 592 с.
7. Шевченко Т. Усі твори в одному томі. – К.; Ірпінь: ВТФ «Перун», 2009. – 824 с.

## «АПОФАТИЧНІ» ПРИЙОМИ АБСУРДИЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЗИ ДАНИІЛА ХАРМСА)

Флорій Бацевич

Доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри загального мовознавства Львівського національного універси-  
тету імені Івана Франка (УКРАЇНА),  
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1, кімната 343,  
e-mail: florij@in.lviv.ua  
UDC: 811.161.2 (Д.Хармс)

### ABSTRACT

Florij Batsevich. «Apophatic» Devices of Making a Belles-lettres Text Absurd (on the material of Daniil Harms' prose).

The article contains the analysis of mechanisms of complete and partial negation of dynamic and static, qualitative and quantitative features of «things» spoken about in the belles-lettres narrative by Daniil Harms, a Russian absurdist-writer of the beginning of the XX<sup>th</sup> century. These devices remind of apophatics of religious texts by mystic theologians of the II-IV<sup>th</sup> centuries, in particular Dionysius the Areopagite's «Holy Names».

**Key words:** apophatism, «belles-lettres apophatics», absurdism, absurd text, devices of making absurd.

Флорій Бацевич. «Апофатические» приемы абсурдизации художественного текста (на материале прозы Даниила Хармса).

В статье проанализированы механизмы полного или частичного отрицания динамических и статических, качественных и количественных признаков «вещей», о которых идет речь в художественном нарративе русского писателя-абсурдиста начала XX века Даниила Хармса. Эти приемы напоминают апофатику религиозных текстов theologов-мистиков II-IV столетий н.э., в частности произведение Дионисия Ареопагита «Божественные имена».

**Ключевые слова:** апофатизм, «художественная апофатика», абсурдизм, абсурдный текст, приемы абсурдизации.

У статті проаналізовані механізми повного та часткового заперечення динамічних і статичних, якісних і кількісних ознак «речей», про які йдеться в художньому нарративі російського письменника-абсурдиста початку XX ст. Даниїла Хармса. Ці прийоми нагадують апофатику релігійних текстів теологів-містиків II-IV століть н.е., зокрема твір Діонісія Ареопагіта «Божественні імена».

**Ключові слова:** апофатизм, «художня апофатика», абсурдизм, абсурдний текст, прийоми абсурдизації.

Як відомо, переважна більшість дискурсивних практик (і, відповідно, створених за їхньою допомогою текстів), які обслуговують різноманітні культури в різні епохи їх існування, – референційно визначені, такі, що співвідносять їх творців і користувачів з певним світом: дійсним чи «можливим», фікційним. Досить умовно такі дискурси (і тексти) можна назвати фреймінговими. Саме вони поєднують систему сприйняття і осмислення світу людиною з існуючими знаковими системами в єдину фреймову (гештальтну, сценарну) структуру, яка має характер неповторної ідіотнічної картини світу, в межах якої розгортається свідоме життя людини.

У деяких культурах, поряд з фреймінговими текстами, «вписаними» в звичну існуючу картину світу, наявні тексти (і відповідні їм дискурсивні практики), які можна назвати рефреймінговими. Під рефреймінгом розуміємо створення такого тексту (дискурсу),

під впливом якого у людини змінюються сформовані пізнавальні норми, руйнуються звичні картини світу, деструктується абстрактно-логічне мислення, втрачається автоматизований контроль раціональних чинників, набутих у досвіді. Результат цього – активізація «підпорогового», вихід на перший план складників підсвідомого [6, 124; 7, 96-97].

На наш погляд в християнстві згадану функцію виконують тексти апофатичного (негативного) богослів'я (див. також схожу думку: [18; 19]). Апофатика — глибинна складова містичного напрямку Східної Церкви, сформована її «батьками» – кападокійцями ще в перші століття християнства і поглиблена в XIV ст. у працях візантійських теологів (перш за все Григорія Палами). Тексти апофатичного богослів'я мали значний вплив на доктрини православ'я, були популярні на теренах України в XV-XУП ст.

Розглядаючи схожі дискурсивні практики в ширшій перспективі, можемо говорити про те, що їхнім підґрунтям є «східні» (в широкому сенсі слова) філософські й теоантропологічні вчення, у центрі яких перебуває образ Великого слова, сутністю котрого виступає тиша, внутрішня німотність, ісихія. Як зазначає західний дослідник апофатизму Д.Кленденін, східне богослів'я усвідомлює абсолютну обмеженість людського пізнання і мови та насолоджується таїною, яка просякає християнське вчення [9, 65]. В усіх «східних» ученнях (буддизм, даосизм та ін.) абсолютним Началом виступає Мовчання, Образ, Звук, але не Слово, не Смысл (Логос). Це культура мовчання: «Слова Будди безсловесні», «мова атмана — мовчання», істина не може бути виражена в слові й передається «від серця до серця» [8, 146-147]. Як писав видатний містик Східної Церкви Діонісій Ареопатит «...повне незнання – це і є пізнанням Того, Хто переважає все пізнаване» [1, 11]. Інакше кажучи, у подібних культурах сформувалось розуміння повної неадекватності звичних мовних понять, визначень, оцінок для виявлення сутності Бога. Як зазначав Кришнамурті, «розуміння... приходить поміж слів, поміж думок, у німоті» [16, 113]. Це шлях до тієї глибинної зміни стану свідомості, коли вона отримує «якусь іншу суттєву безперервність, яка не може бути редюкована до дискретності мови» [15, 254].

Мета апофатичних дискурсивних практик — очищення розуму від звичних понять і оцінок, підготовка людини до безпосереднього спілкування з непізнаваним у своїй сутності, але доступним у своїх енергіях, Богом. Як писав Е.Гринстоун, «щоб сприймати світ таким, яким він є насправді, нам потрібно зупинити всепроникну діяльність розуму, спустошити розум, послабити те, що ми вважаємо своєю словесною владою над світом» (цит. за: [10, 82]). Інакше кажучи, апофатизм — це «шлях до містичного злиття з Богом, природа Котрого залишається для нас непізнаваною» [13, 24].

Засобом досягнення змінених станів свідомості виступають спеціальні тексти, які відрізняються від звичних канонів катафатичного (позитивного) богослів'я. Саме вони своєю незвичною формою і змістом повинні «заглушити» звичний «побутовий» раціоналізм і дискретність мислення віруючого, вихованого на катафатичних богослівських текстах.

Результатом впливу апофатичних текстів на читачів повинен стати рефреймінг (повний або частковий), «когнітивний ступор», «зупинка внутрішнього діалогу» (термін К.Кастанеди), «етичне зачудування і потрясіння» [13], а в кінцевому підсумку — досягнення внутрішнього просвітлення, злиття з Божественними енергіями, обожнення [13, 31].

Одна з найважливіших особливостей апофатичного дискурсу полягає в тому, що його «механізми» скеровані на повну трансформацію звичних у катафатичних богословських текстах етичних оцінок і надпозитивних визначень атрибутів Бога. Автор апофатичного дискурсу — особистість, яка має містичний досвід, тобто побувала там, де діють не фізичні, а інші, непідвладні розуму, закони. Тому суб'єкт апофатичних висловлювань перебуває поза звичною типологією суб'єктів відомих дискурсивних практик («Я» як підмет речення, «Я» як суб'єкт мовлення, «Я» як внутрішнє «Его», яке контролює самого суб'єкта) і його можна визначити як «містичне Супер-Я», що заперечує досвід внутрішнього «Его» суб'єкта-носія звичної загальнолюдської раціональності. Адресат апофатичних текстів — типовий глибоко віруючий християнин, вихований на катафатичному богослів'ї, який не має досвіду спілкування з Трансцендентним. Тому завданням автора тексту є формування в останньому надчуттєвої сфери, тобто, фактично, створення нового «Его» адресата. Саме цим пояснюється «тотальна перформативність» апофатичного дискурсу.

Одним із комунікативних прийомів рефреймінгу, введення адресата в стан ісихії – руйнування звичних для ортодоксального християнина етичних концептів і визначень атрибутів Творця. Зокрема, визначення проявів енергії Бога як *блага, добра, любові, милости, співчуття* тощо піддаються негації:

«... Бог — це не душа і не розум .., ні число, ні міра .., ні могутність .., ні буття і ні сутність, ... ні вічність, ні час, ні премудрість, ні благо, ... ні добро, ні милість .., ні темрява, ні світло .., ні хибність, ні істина.., ні царство, ні премудрість, ні єдине і не єдність, не божество, ... ні синівство, ні батьківство, ні взагалі будь-що з того, що нами або іншими (розумними) істотами може бути пізнаним... Він ні темрява, ні світло, ні хибність, ні істина... стосовно Нього абсолютно неможливі ні позитивні, ні негативні судження... перевершення всього сутнього Тим, Хто поза всім сутнім, – безмежне» [1, 9-10].

У таких текстах, як зауважив Г.В.Флоровський, «апофатичне «НЕ» рівнозначне 'понад' (або 'поза', 'крім'), — означає не обмеження або виключення, але возвеличення і перевершення, — «НЕ» перебуває не в системі звичних («тварних») імен, але в протиставленні до цієї системи..., навіть до категорій космічного пізнання. Це зовсім своєрідне «НЕ», символічне «НЕ», — «НЕ» незіставності, а не обмеження» [20, 102]. Як зауважує видатний російський філософ і поет Владімір Солов'єв, «... необхідне заперечення у нього [Бога] усяких визначень виражає не відсутність у Нього всього, а лише перевагу Його над усім» [17, 5].

Таким чином, апофатичний дискурс (текст) можна визначити як логіко-семантичний рефреймінг, що має за мету руйнування як звичної аристотелівської ієрархії понять, співвідношення їхнього обсягу і змісту, так і найважливішого – звичного, «автоматизованого» сприйняття й інтерпретації семантики слів-визначень атрибутів всього тощо, що оточує людину, передовсім, слів, які стосуються етичної концептосфери. Зрозуміло, що це потенційно може стосуватись також предметного, «реїстичного» складника матеріального світу.

У реальному, «нормальному», звичному світі, в якому живе людина і який відображається в невідлених текстах, речі як осмислені сутності мають власні якісні й кількісні характеристики, представлені певними визначеними «катафатичними» предикатами, і, втрачаючи ці характеристики, переходять в небуття або трансформуються в інші речі, або ж стають відчуженими від людини «предметами», «об'єктами». Речі взаємодіють з іншими речами, перебуваючи з ними в стабільних або змінних зв'язках, які формують їх якості й відношення, тобто характеризуються постійною динамікою структур. Усе це формує у речей нові якості і, одночасно, характеризує їх самостійність. Важлива риса речей як «олюднених» текстових об'єктів – наявність імені, тобто вербалізованість, ословленість. Інакше кажучи, «річ» – одна із важливих змістових категорій будь-якого тексту, спосіб вербального представлення якої в конкретному тексті може стати показником специфіки цього тексту.

Для учасників літературного об'єднання ОБЭРИУ<sup>1</sup>, активним членом якого був Даниїл Хармс, художнє осмислення речей мало чи не найважливіше значення. У відомому «Маніфесте ОБЭРИУ», авторство якого приписується М.Заболоцькому, зазначається:

---

<sup>1</sup> ОБЭРИУ – Объединение реального искусства – літературна група, яка існувала в кінці 20-х – на початку 30-х років ХХ століття і в яку входили Олександр Введенський, Даниїл Хармс, Костянтин Вагінов, Микола Заболоцький, Ігор Бахтерев, Борис Левін. «Чинарі» – так жартівливо називали себе Олександр Введенський, Даниїл Хармс, Яків Друскін, Леонід Ліпавський; ця назва утворена від словосполучення „небесні чини”, тобто Янголи, Архангели, Престоли та інші.

«Мы творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов. ... В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии – столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики» [14].

Д.Хармс, повністю поділяючи теоретичні засади цього літературного об'єднання, поглиблює їх, обґрунтовуючи положення, згідно з якими

«Всякий предмет (неодушевленный и созданный человеком) обладает четырьмя рабочими значениями и пятым сущим значением. Первые четыре суть: 1) Начертательное значение (геометрическое), целевое значение (утилитарное), 3) значение эмоционального воздействия на человека, 4) значение эстетического воздействия на человека. Пятое значение определяется самим фактом существования предмета. Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение – есть свободная воля предмета. <...> Такой предмет [взятый в пятом значении. Ф.Б.] 'РЕЕТ'. <...> Пятое значение шкафа – есть шкаф. <...> Пятое сущее значение предмета в конкретной системе и системе понятий различно. В первом случае оно свободная воля предмета, а во втором – свободная воля слова. <...> Пятое значение – <...> это мысль предметного мира. <...> Переводя этот ряд [предметов. – Ф.Б.] в другую систему, мы получаем словесный ряд, человечески БЕССМЫСЛЕННЫЙ» (с. 307-309)<sup>1</sup>.

Зображення речі в її «п'ятому вимірі» як самого самого<sup>2</sup>, тобто носія чистого смислу – це спроба феноменологічно-поетичного проникнення в сутність того, що в даний момент перебуває в інтенційному полі людини; це спроба побачити «щось» у момент його «виходу із меону» [11; 12], небуття, становлення; це спроба пізнати і ословити чисту сутність, первісний меональний смисл цього «чогось» як «речі».

Вся творчість Д.Хармса – це послідовне художнє наближення до сутності «п'ятого виміру» речей, що оточують людину, шляхом створення безсенсовного словесного ряду, який рухається до світу і його складників у момент їх появи з меону, з великого Нічого<sup>3</sup>. Залишаючись у межах своїх прозових мініатюр переважно на позиціях онтологічного абсурду<sup>4</sup>, Д.Хармс одивлює об'єктний (предметний, речовий) світ, достатньо специфічно «нейтралізуючи» його перші чотири «виміри». Це стосується як власне неживого, так і людей, які представлені в цих мініатюрах як «речі».

Один із активних прийомів абсурдизації змісту зображуваного в прозі Д.Хармса – «художня апофатизація» речей текстового світу, текстової наративної «історії». Наближення до першосутності речі, її «п'ятого виміру» для російського абсурдиста уможливується в результаті феноменологічної поетичної редукції всіх звичних для людського осмислення властивостей і якостей речей. Фактично, річ втрачає якщо не всі, то, принаймні, найважливіші якості, властивості, відношення тощо, притаманні їм у світі щоденного буття.

---

<sup>1</sup> Розрядка та інші шрифтові виділення належать Д.Хармсу. У подальшому приклади наводитимуться за виданням: [21] із зазначенням сторінок у круглих дужках. Орфографія і пунктуація автора зберігаються.

<sup>2</sup> Див. про поняття «самого самого» в працях О.Ф.Лосєва, зокрема: [12, 299-526].

<sup>3</sup> Детальніше див. про це: [4; 5].

<sup>4</sup> У прозових творах Д.Хармса трапляються діалоги, міркування тощо, тобто наявні елементи комунікативного, ментального, поведінкового, перцептивного та інших типів абсурду, однак домінує онтологічний абсурд. Детальніше про типи художнього абсурду див.: [2; 3].

«Предметы зникли» – таким твердженням починається мініатюра «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса» (с. 305). Це зникнення олюднених речей – онтологічний і одночасно гносеологічний парадокс, про який автор пише в мініатюрі «О явлениях и существованиях № 2»:

<...> «за спиной Николая Ивановича нет ничего. Не то чтобы там не стоял шкаф, или комод, или вообще что-нибудь такое, а совсем ничего нет, даже воздуха нет. Хотите верьте, хотите не верьте, но за спиной Николая <Ивановича> нет даже безвоздушного пространства, или, как говорится, мирового эфира. Откровенно говоря, ничего нет. <...>

Николай Иванович выпил спиртуоз и похлопал глазами. Вот ловко! Как это он! <...>

А мы теперь должны сказать вот что: собственно говоря, не только за спиной Николая Ивановича или спереди и вокруг только, а также и внутри Николая Ивановича ничего не было, ничего не существовало. <...>

Но, с другой стороны, обратите внимание на следующее: если мы говорим, что ничего не существует ни изнутри, ни снаружи, то является вопрос: изнутри и снаружи чего? Что-то, видно, все же существует? А может, и не существует. Тогда для чего же мы говорили изнутри и снаружи?

Нет, тут явно тупик. И мы сами не знаем, что сказать.

До свидания» (с. 93-95).

Важливо зазначити, що сутнісна, а часом і фізична ілюзорність, непотрібність, нефункціональність речей усвідомлюється Д.Хармсом як необхідність застосування «апофатичного» їх представлення в тексті. Тут, мабуть, найбільш показово слід уважати його знамениту мініатюру із «Голубой тетради № 10»:

«Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего у него не было. Так что не понятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить» (с. 333-334).

Авторський пошук сутності «самого самого» речей світу стає причиною метафізичного зникнення всіх їх звичних ознак, тобто перших чотирьох антропних «вимірів». Для людини річ ніби «розчиняється», щезає, поглинається тлом, інобуттям. Це зникнення, «розмивання меоном» (О.Лосєв) стає джерелом «метафізичних» (із солідною часткою комізму) роздумів щодо природи речей та їх „поведінки”, як це спостерігаємо в уже цитованому фрагменті з «Явлений и существований № 2».

Важливо зазначити, що в абсурдистських прозаїчних текстах Д.Хармса «без'якісність», «меональна розмитість» сутності речей часто стає причиною неможливості їх іменування в цілому або пошуку для них відповідного імені. Тому хармсівські «речі» часто постають не просто як неословлені, а „доіменні” або такі, що з логічних позицій іменуються семантично і прагматично «порожніми» псевдономінальними, за якими ні в реальному, ні в текстовому світах нічого не стоїть:

«Хотите, я расскажу вам рассказ про эту крЮкицу? То есть, не крЮкицу, а кирЮкицу. Или нет, не кирЮкицу, а курЯкицу. Фу ты! Не курЯкицу, а кукрикицу. Да не кукрикицу, а кирЮкрикицу. Нет, опять не так! КирЮкрЯтицу? Нет, не кирЮкрЯтицу! КирикурЮкицу? Нет, опять не так!

Забыл я, как эта птица называется. А уж если б не забыл, то рассказал бы вам рассказ, про эту кирикуккрекицу («Хотите, я расскажу вам...», с. 137).

С самого утра Окунев бродил по улицам и искал Лобарь.

Это было нелегкое дело, потому что никто не мог дать ему полезных указаний» («Окунев ищет Лобарь», с. 144).

Онтологічна й гносеологічна неузгодженість речі та її імені – фактично, ознака неіснування цієї речі.

Найважливіший мовний прийом подібного представлення речей у прозі Д.Хармса – деформація і деструкція лексичної сполучуваності слів. Йдеться, передовсім, про предикативну сполучуваність лексем, що стосується, так би мовити, онтологічних констант і властивостей світу, згідно з якими людина проживає в фізичному, матеріальному світі, що чуттєво сприймається; об'єкти, що «наповнюють» цей світ, мають звичні якості, виконують певні, наперед задані функції тощо. Глобальні порушення цих якостей, властивостей, зв'язків, відношень, функцій тощо в хармсівських текстах позначаються предикатами, які їм не притаманні; це, наприклад, предикати, які позначають «розсипання» людей («Как рассыпался один старичок»), серійні, нічим не мотивовані падіння стареньких жінок («Падение старушек»), повну відсутність матеріального в приміщенні («О явлениях и существовании № 2») тощо. Важлива риса текстів подібного характеру – вживання предикатів, що позначають небуття, неіснування, повну відсутність, нефункціональність тощо. Одним із найважливіших показників ілюзорності речей у межах такого типу наративної історії – неможливість їх іменування, оскільки вони сприймаються ще на дословесному етапі їх «виходу з меону», початку існування на тлі небуття і безіменності.

Отже, «художня апофатика» – це один із прийомів абсурдизації художнього тексту, сутність якого полягає у «вилученні» всіх або більшості ознак речей, приписуваних їй людьми в «нормальному» світі. Це приведення зображуваних об'єктів під радикал загального текстового одивлення. На противагу прийомам апофатичного богослів'я, в якому заперечення будь яких предикатів, що приписуються Творцеві, засвідчує факт їх «нижчості» стосовно непізнаваної сутності Бога, «художня апофатика» (зокрема, той її різновид, який використовується в текстах Д.Хармса) веде не до пізнавального «морозу», за яким стоїть Непізнаване, а лише до «п'ятого виміру» речей, коли вони стають «рівними самі собі», тобто позбавляються тих рис, які їм традиційно приписуються людьми. Предикати із загальним значенням «небуття», «неіснування», «відсутності» якостей, рис, функцій тощо – це, в кінцевому підсумку, антропні за своєю сутністю спроби «відсікання» в речах ознак, які роблять їх олююдненими, одуховленими речами, а не просто об'єктами зображення. На тлі псевдосерйозної тональності викладу текстових подій подібні прийоми «художньої феноменології» створюють ефекти абсурдності та комізму.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ареопagit Дионисий. Мистическое богословие. Божественные имена // Мистическое богословие. – К.: «Путь к истине», 1991. – С. 13-93.
2. Бацевич Ф. Божественно-людська природа мови в концепції Олександра Потєбні // Записки НТШ. Праці філологічної секції. – Львів, 1997. — Т.234. – С. 297-303.
3. Бацевич Ф.С. Абсурдний художній текст у вимірах лінгвістичної прагматики // Мовознавство. – 2012. – № 1. – С. 18-30.
4. Бацевич Ф.С. Абсурдний художній текст як об'єкт лінгвістики: аспекти ненормативного вживання мовленнєвих актів // Slowo. Text. Czas. XI. Frazeologia slowianska w aspekcie onomazjologicznym, lingwokulturologicznym p frazeograficznym/ Pod red. M.Hordy, W.Mokijenki, H.Waltera. – Szczecin; Greifswald, 2012. – S. 630-638.
5. Бацевич Ф.С. Языки воплощения художественного абсурда: Александр Введенский // Язык а культура. – Rocnik 4. – cislo 14, 2013. – S. 3-14.
6. Бэндлер Р., Гриндер Дж. Рефрейминг: Ориентация личности с помощью речевых стратегий. – Воронеж: «Макрос-М», 1995. – 364 с.
7. Горски А.Н. Вербальная магия // Новый круг. – 1992. – № 1. – С. 21-36.
8. Григорьева Т.П. Дао и Логос (встреча культур).– М.: «Наука», 1992. – 284 с.
9. Кленденин Д. Апофатизм в православном богословии или протестантское понимание православной апофатики // Вестник Моск. ун-та. Серия 7. Философия. – 1995. – № 4. – С. 63-76.
10. Ксендзюк А. Тайна Карлоса Кастанеды. — Одеса: «Астропринт», 1995. – 416 с.
11. Лосев А.Ф. Философия имени // А.Ф.Лосев. Бытие. Имя. Космос. – М.: «Мысль», 1993. – 958 с.

12. Лосев А.Ф. Самое самó // А.Ф.Лосев Миф. Число. Сущность. – М.: «Мысль», 1994. – С. 299-526.
13. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. – М.: «Путь», 1991. – 346 с.
14. Манифест ОБЭРИУ. Режим доступа: <http://klounada.boom.ru/manifest1.htm>.
15. Налимов В.В. Вероятностная модель языка. – М.: «Наука», 1979. – 380 с.
16. Померанц Г.С. Кришнамурти и проблема религиозного нигилизма // Идеологические течения в современной Индии. – М.: «Наука», 1965. – С. 112-146.
17. Соловьев Вл. Плотин // Плотин. Эннеады. I. – К.: «УЦИММ-ПРЕСС», 1995. – С. 5-10.
18. Спивак Д.Л. Лингвистика измененных состояний сознания. – Л.: «Наука», 1986. – 92 с.
19. Спивак Д.Л. Измененные состояния сознания: психология и лингвистика. – СПб.: «Ювента», 2000. – 296 с.
20. Флоровский Т.В. Восточные отцы V-VIII веков. 2-е изд. – М.: «Паломник», 1992. – 260 с.
21. Хармс Даниил. Собрание сочинений в трех томах. Том 2. Новая анатомия. – СПб.: «Азбука»; «Азбука-Аттикус», 2011. – 448 с.



## **CIAŁO W UKRAIŃSKIEJ SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ. PORÓWNANIE Z POLSKĄ SZTUKĄ KRYTYCZNĄ LAT 90-TYCH**

**Marta Zambrzycka**

doktor nauk humanistycznych, adiunkt, katedra ukrainistyki, Uniwersytet Warszawski,  
02-678, Warszawa, ul. Szturmowa 4, (POLSKA)  
e-mail: m.e.zambrzycka@uw.edu.pl

### **ABSTRACT**

The body of the Ukrainian contemporary art. Comparison of Polish critical art of 90s

The theme of the text is a way of representing body in the Ukrainian art of the 90 / 2000. I will discuss the works of the following artists: Boris Mychajłow, Arsen Sawadow, Serhij Braktow. The works of Ukrainian artists I will compare to the selected works of artists belonging to the "Polish critical art" (Artur Zmijewski, Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera). Those artists shows the problems of disease, disability, social and cultural exclusion.

Тело в украинском современном искусстве. Сравнение с польском критическом искусством 90 годов

Тема текста, это способ представления тела в украинском искусстве 90/2000-х годов. Я буду обсуждать работы следующих художников: Борис Михайлов, Арсен Савадов, Сергей Братков. Работы украинских художников сравню с выбранными произведениями художников, принадлежащих к „польскому критическому искусству” (Артур Жмиевский, Катажина Козыра, Збигнев Либера). Работы этих художников касаются проблем болезней, инвалидности, социального и культурного отчуждения.

Тіло в українському сучасному мистецтві. Порівняння з польським критичним мистецтвом 90 років

Темою тексту є спосіб представлення тіла в українському мистецтві 90/2000 років. В тексті обговорю роботи наступних художників: Борис Михайлов, Арсен Савадов, Сергій Братков. Роботи українських художників порівняю з вибраними творами художників, які належать до напрямку „польського критичного мистецтва” (Артур Жмієвський, Катажина Козира, Збігнєв Лібера). Творчість цих художників порушує проблеми хвороб, інвалідності, соціального та культурного відчуження.

Tematem tekstu jest cielesność w ukraińskiej sztuce lat 90-tych i początku 2000. Obszar badań zawężam do fotografii następujących artystów: Borys Mychajłow, Arsen Sawadow, Serhij Braktow. Wszyscy oni poza fotografią zajmowali się również sztuką video, performancem, Arsen Sawadow jest również malarzem. Sposoby przedstawiania cielesności oraz pytania, jakie artyści stawiają wykorzystując ciało porównam z wybranymi pracami twórców zaliczanych do nurtu tzw. polskiej sztuki krytycznej (Artur Zmijewski, Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera)

Ukraińska sztuka przełomu lat 80-90 była ściśle związana z panującą wówczas sytuacją polityczną, społeczną i kulturową. To, oraz kluczowa rola, jaką w tej sztuce odgrywała tematyka cielesności pozwala porównać ją do polskiej sztuki krytycznej lat 90-tych. [23,19-23]Związane z rozpadem ZSRR przełamanie obowiązującej socrealistycznej konwencji, dojście do głosu artystów pozostających dotychczas poza oficjalnym dyskursem (tzw. nonkonformistów), stopniowe otwarcie na wpływy sztuki zachodniej oraz wzrastająca rola środków masowego przekazu wraz z lansowanymi przez nie wzorami wyglądu i zachowania, to wszystkotworzy kontekst ukraińskiej sztuki lat 90-tych i w pewnym stopniu pozostaje analogiczne do warunków, w jakich powstawała polska sztuka krytyczna. Warto jednak pamiętać o zasadniczej różnicy wynikającej z diametralnie odmiennej sytuacji kulturowej Ukrainy, która po 91 roku musiała określić się jako nowe, niepodległe państwo, zdefiniować swoją tożsamość, uporać się z dziesięcioleciem totalitarnego dziedzictwa, warunkującego zupełną niemal izolację

kulturalną. Sztuka ukraińska była więc bardzo silnie uwikłana w dyskurs posttotalitarny, postzależnościowy i postkolonialny, a ukazywana w niej cielesność odzwierciedlała ową sytuację opresji.[2,137-167].WartykuleСучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури. Українська версіяHalynaSkljarenko stwierdza, że ukraińska sztuka współczesna od roku 91 mierzy się z dziedzictwem postkolonialnym, co odzwierciedla się zarówno w jej formalnym jak i instytucjonalnym wymiarze.Artyści poszukują własnej „ukraińskiej formy” i „ukraińskiej przestrzeni artystycznej”, dążąc jednocześnie do otwarcia jej na tendencje od dawna obecne w sztuce zachodniej. [26,189]

Polska sztuka krytyczna skupiała się w latach 90 na „cielesności i płciowości podmiotu, mechanizmach podporządkowania go władzy, problematyce wykluczenia i dyskryminacji, a także wskazywała na uwikłanie człowieka w systemy symboliczne.”[13,1] Jak zauważa Jacek Zygorowicz w sztuce krytycznej „społeczne, kulturowe i psychiczne formacje gęsto wypełniają ciało sensem i znaczeniem.”[23,139]W pracach Katarzyny Kozyry, Artura Żmijewskiego czy Zbigniewa Libery widzimy ciała kalekie, zniszczone chorobą, poddane kulturowej „tresurze”. Również w ukraińskiej fotografii lat 90-tych kluczową rolę odgrywa cielesność „wykluczona” i będąca znakiem politycznego i społecznego uwikłania. Tematem staje się choroba, kalectwo, nałogi i związane z nimi wyniszczenie ciała. Jest to szczególnie widoczne w pracach tzw. „charkowskiej szkoły fotografii społecznej”, zwłaszcza zaś w cyklu fotografii Borysa Mychajłowa*Historia choroby*. Również tożsamość płciowa i związane z nią role społeczne stają się obiektem krytycznej analizy. Biologiczne kategorie męskości i kobiecości zostają poddane swoistej dekonstrukcji przez ArsenaSawadowa w cyklu fotografii *Donbas-szokoład*, w którym artysta ukazał donbaskich górników w strojach i pozach baletnic. Usunięty poza oficjalny dyskurs kultury popularnej temat śmierci, uśmiercania i martwego ciała zajmuje ważne miejsce w cyklu Arsena Sawadowa *Knyhamertwychoraz Kolektywne czerwone*. Kwestia władzy, kulturowego „tresowania” i podporządkowania ciała odgrywa ważną rolę w serii fotograficznej *Dzieciaki* Serhija Bratkowa. Ta tematyka oraz sposób ekspozycji ciała zbliża ukraińską fotografię lat 90-tych do prac przedstawicieli polskiej sztuki krytycznej, o których Hanna Jaxa-Rożen pisze w następujący sposób:

Artyści skupieni wokół tego nurtu obrali sobie za cel zwrócenie uwagi społeczeństwa, często w bardzo kontrowersyjny sposób na tematy pozostające poza zasięgiem dyskursu –w szczególności zainteresowali się istnieniem ciała innego, wykluczonego poza granice kultury popularnej. Stąd też częstym motywem są ciała kalekie, wyniszczone przez chorobę nowotworową, starzejące się czy wręcz umierające. Sztuka ta demaskuje mechanizmy wykluczenia i odrzucenia ludzkiego ciała oraz bezwzględną politykę cielesności. [ 11,117]

Zgodnie z twierdzeniem Izabeli Kowalczyk, autorki książki *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90-tych*:

Sztukę krytyczną można zdefiniować jako twórczość odwołującą się nieustannie do współczesnej rzeczywistości oraz ujawniającą strategię i stosunki władzy obecne w naszym społeczeństwie, w działaniach politycznych, w szeroko pojętej kulturze, a także w nas samych. [12,9]

Ukraińska sztuka lat 90-tych, podobnie jak polska sztuka krytyczna, stanowiła żywy komentarz społeczny i polityczny, w którym problematyka opresyjnej władzy i odważnie ukazanej cielesności spletały się w nierozzerwalną całość. Aby lepiej zrozumieć wydźwięk prac Sawadowa, Mychajłowa czy Bratkowa warto przyrzeć się, choćby pobieżnie sytuacji z jakiej wyrosła twórczość lat 90-tych.

Ukraińska sztuka przez większą część XX wieku pozostawała w sytuacji politycznej opresji. Poza krótkim okresem pierwszych dziesięcioleci XX wieku, gdy do głosu doszły nowatorskie tendencje, zduszone w latach 30, reszta stulecia, aż do lat 90-tych przebiegała w warunkach dominacji socrealizmu i dławienia wszelkich przejawów artystycznej niezależności.

Sytuacja zmienia się wraz z upadkiem ZSRR i przemianami społecznymi z nim związanymi. Szczególnie burzliwe i wielokierunkowe poszukiwania przypadają na przełom lat 80-90. Pierwsze lata niepodległości były okresem niezwykle barwnym, trafnie podsumowanym przez Katerynę Botanową jako „wizualna rebelia” [4] wobec dominującego w kraju systemu estetycznego. O rozwijających się wówczas kierunkach artystycznych i o specyficznym klimacie twórczym w następujący sposób pisze Iryna Marczenko:

„Poczynając od lat 80-tych artyści zderzyli się z doświadczeniami wcześniej hamowanymi za pomocą siły, [...]. Tak więc całe dziesięciolecie doświadczeń europejskiej sztuki Ukraina przyswoiła w niezwykle krótkim okresie, w ciągu kilku lat. Stąd bardzo różnorodne kierunki sztuki rozwijały się jednocześnie i w sposób nieregularny.[...] Ukraina przerabiała wszystkie lekcje na raz: kierunków niefiguratywnych, abstrakcji, sztuki sakralnej, trendów postmodernistycznych, podlegając konieczności przyswajania nowych form. Był to bardzo dynamiczny, ciekawy, i jednocześnie niezwykle trudny proces.”[18]

Jednocześnie ten gwałtowny rozwój różnorodnych kierunków sztuki nowoczesnej pozostawał w ścisłym związku z polityką i życiem społecznym. Na początku lat 90-tych, czyli w czasie „ukraińskiego artystycznego boomu”, artyści pracowali we wszystkich dostępnych im mediach (sztuka video, fotografia, happening, performance, instalacja), a ich akcje artystyczne trudno było odróżnić od manifestów politycznych. Wszystkie bez mała inicjatywy twórcze miały aspekt polityczny i były swoistym działaniem na polu obywatelskim. Bohdan Szumylowicz pisze, iż:

Performanse posiadały aspekt polityczny, o ile ich odbiór społeczny miał podłoże polityczne. Zapisów wideo z tych wydarzeń również nie odbierano wyłącznie jako nagrania typu dokumentalnego – było to swoiste działanie na polu obywatelskim, zbliżone sensem do artystycznego akcjonizmu. [21]

Ukraińskiej sztuki lat 90-tych nie można wyabstrahować z kontekstu politycznego, ale nie można również analizować jej w oderwaniu od problematyki ciała. Ogromne znaczenie problemów związanych z cielesnością pozwalają rozpatrywać twórczość ukraińskich artystów w szerokim kontekście kultury współczesnej, w której - jak konstatuje Przemysław Dudziński, ciało/cielesność stanowi podstawowy obiekt analizy i zainteresowania:

„niewiele jest kategorii, które zajmowałyby we współczesnej refleksji humanistycznej miejsce tak poczesne jak ciało. Podobnie jest w sztuce, literaturze i wreszcie w życiu codziennym, gdzie – poczynając od reklamy a na pornografii kończąc – bombardowani jesteśmy komunikatami dotyczącymi ciała.” [6,159]

Cielesność jest kluczowym problemem analizy współczesności, dlatego sztuka epatuje nią we wszystkich odsłonach. Jak podkreśla Hanna Jaxa-Rożen, ciało jest jednym z podstawowych obszarów na którym dochodzi do definicji własnej tożsamości, autorka pisze:

Człowiek współczesny mówi ciałem i poprzez ciało, jego tożsamość sprowadzona zostaje do autoprezentacji, projektując swą cielesność, projektuje siebie. Ciało (...) stało się głównym instrumentem doświadczenia świata i samego siebie, przestrzenią znaczącą, zasadniczym elementem strategii identyfikacji. Egzystencja jednostki ponowoczesnej to egzystencja cielesna. [11,122]

Kultura współczesna czyni cielesność kategorią nadrzędną, centrum zainteresowania i punkt odniesienia w procesie konstruowania tożsamości jednostki. Cytowana autorka zauważa, że w kulturze współczesnej, zwłaszcza zaś popularnej, kształtowanej przez przekazy medialne: „ciało, a ściślej świadomość własnego ciała, stanowi obecnie kategorię nadrzędną w procesie kształtowania tożsamości, zamykając naszą samoświadomość w cielesności.” [11,15] Ten prymat cielesności sprawia, że nie sposób dziś analizować problemów tożsamości

abstrahując od kwestii ciała, włączając w to ciała chore i kalekie. [11, 122] Maria Poprzęcka w tekście *Ciało między prosektorium a warsztatem artysty* następujący sposób podsumowuje tendencje prezentowania cielesności we współczesnej sztuce:

Ciało w dzisiejszej sztuce zdaje się brutalnie wywleczone na światło dzienne z artystycznej otuliny chroniącej je przez stulecia. Można oczywiście powiedzieć, że w tych działaniach wiele jest chęci skandalu, szoku, gwałcenia tych resztek tabu, które jeszcze pozostały nie zgwałcone. Ale jest też dojmujące, bolesne wołanie o prawdę o sobie. Jesteśmy daleko od konwencjonalnego piękna, ale bliżej naszego cielesnego istnienia. [16,96]

We współczesnej sztuce ukraińskiej kluczowe staje się pojęcie władzy, jakiej poddane jest ciało. Cielesność pozostaje w pracach ukraińskich artystów uwikłana w skomplikowaną sieć posttotalitarnych zależności i przedstawiona w kontekście politycznej, kulturowej i społecznej opresji. Również w nurcie polskiej sztuki krytycznej tematem centralnym było „ciało jako obszar dyscyplinowania jednostek” [12,9], oraz „problem relacji podmiotu ze strukturami i mechanizmami władzy” [13,1]. Izabela Kowalczyk definiując pojęcie władzy, używane do analizy polskiej sztuki krytycznej podkreśla, że wywodzi się ono z pism Michaela Foucaulta, który pisał o wielu strategiach ujarzmiania cielesności. [9,27]

Wielu artystów, zarówno polskich jak i ukraińskich skupiło się na cielesności odrzuconej z oficjalnej sfery wizualnej. W ich pracach pojawiają się ciała przeczące ideałom i normom, chore, stare, niepełnosprawne.” [12,19] Najbardziej bodajże jaskrawym tego przykładem jest cykl fotografii *Historia choroby*, Borysa Mychajłowa. Charkowski artysta stworzył serię ponad stu fotografii przedstawiających obnażone ciała bezdomnych, alkoholików, narkomanów. Zdjęcia zostały wykonane w latach 1997-98, były wystawiane w wielu światowych galeriach i przyniosły artyście międzynarodową sławę. Fotografie te, balansujące na granicy sztuki i dokumentu rejestrują życie najbardziej upośledzonych przedstawicieli poradzieckiego społeczeństwa. Ukraiński historyk sztuki Ołeksandr Solowiiw zauważa, iż w pracach Borysa Mychajłowa dokumentalizm łączy się z artystyczną stylizacją. [19,8] Pod względem treści fotografie Borysa Mychajłowa (jak również Serhija Bratkowa, który razem z Mychajłowem tworzył w latach 90-tych tzw. Grupę Szybkiego Reagowania), można określić, za Susan Sontag „obrazem mobilizującym sumienie” [20,21]. Jest to, podobnie, jak polska sztuka krytyczna, działalność skierowana na analizę kulturowych strategii wykluczenia i przemilczania. Jest to również fotografia krytyczna, zaangażowana w aktualne polityczne, społeczne i kulturowe problemy. Artysta nie boi się bolesnych problemów, ukazuje rzeczywistość pomijaną dotychczas w sztuce i całkowicie wykluczoną poza ramy kultury popularnej z jej estetyzacją ciała i coraz bardziej odrealnionym kanonem piękna. Jako przedmiot swoich fotografii artysta wybiera część społeczeństwa, wyrzuconą poza „główny nurt życia”. Interesują go ci, którzy ani w poprzednim, ani w nowym ustroju politycznym nie znajdują dla siebie miejsca, ludzie biedni, chorzy, kalecy i zniszczeni, ukazani są w całym realizmie ich fizycznej i społecznej degradacji. Bohaterowie serii *Historia choroby* obnażają swoje ciała, ukazując całą ich degradację i brzydotę. Ciała ludzi z marginesu, zniszczonych alkoholem, chorobami, nędzą oglądamy z uczuciem wstydu, zażenowania i nieokreślonego poczucia winy. Oglądanie tych zdjęć wywołuje dyskomfort spowodowany naruszeniem granic intymności a także ukazaniem tego, co uznane za wstydlive, brzydkie, „nienadające się” na materiał sztuki. Mychajłow ukazuje ciało wyzwalające się z obowiązującego kulturowego kanonu piękna, ciało brzydkie, ale prawdziwe, starzejące się, chorujące. Artysta nie tylko porusza konkretny problem społeczny, lecz również wymierza ostrze krytyki w strategię ekspozycji cielesności lansowane w kulturze konsumpcyjnej, gdzie:

estetyzacja ciała (...) usuwa z niej wszelkie aspekty ludzkiej cielesności, które mogą zdradzić prawdę o ciele, że jest ono poddane wpływowi czasu i wraz z nim ulega różnym przemianom. Temat tabu stanowi ciało chore, stare, kalekie. (...) Chore ciała są właściwie skreślone z kultury wizualnej, wraz z tym, co w nich budzi strach, odrazę [11,119]

Mike Featherstone w tekście *Ciało w kulturze konsumpcyjnej* zauważa, iż ta ostatnia lansuje „samozachowawczą koncepcję cielesności”, która zmusza jednostkę do bezustannej walki z erozją i rozpadem własnego ciała. Autor stwierdza, iż:

W kulturze konsumpcyjnej ciało jawi się jako wehikuł przyjemności: jest pożądane i pożądające, a im bardziej zbliża się do wyidealizowanych obrazów młodości, zdrowia, sprawności i urody, tym większa jego wartość wymienna. [7,111]

Borys Mychajłow ukazuje więc ciała, uznane za bezwartościowe, dalekie od jakichkolwiek ideałów urody, wzorów młodości i piękna. Paradoks polega na tym, że chociaż współczesna kultura nader intensywnie eksploatuje cielesność, co przejawia się między innymi w „kulcie” wyglądu zewnętrznego, wystawianie ciała na pokaz jest dopuszczalne jedynie wówczas, gdy mieści się ono w granicach oficjalnej wizualności. [23,143] Ciał brzydkich, ułomnych, chorych pokazywać nie należy, traktuje się je jako „odpady kultury”, ukryte wstydliwie „poza kadrem”. Utożsamianie wartości jednostki z „jakością” jej ciała prowadzi do powstania zjawiska „japerformatywnego”, określającego swoją tożsamość na podstawie wyglądu i wrażenia, jakie wywołuje u obserwatora. [7,115] Mychajłow zdaje się sprzeciwiać tej tendencji, artysta podkreśla, że nie interesują go „ładne” fotografie, których celem jest wywołanie krótkotrwałego zachwyty czy wzruszenia. Nie pociągają go również techniczne sztuczki upiększające przedstawiane obiekty, chce pokazywać rzeczywistość ludzkiego ciała w całej prawdzie. [28] Problem choroby, wyniszczenia i degradacji fizycznej łączy prace Mychajłowa z twórczością Katarzyny Kozyry, zwłaszcza z pracą *Olimpia*, stanowiącą dokument choroby artystki a jednocześnie dyskusję z historycznie ukształtowanym przez sztukę ideałem kobiecego piękna. To porównanie dotyczy wyłącznie ekspozycji chorego ciała i jest przeprowadzone z pełną świadomością ogromnej różnicy między twórczością ukraińskiego fotografa i polskiej artystki. Analizując pracę *Olimpia* Jacek Zygorowicz stwierdza:

Ciało chore pojawić może się jako problem w podręcznikach dla studentów medycyny lub ewentualnie za drzwiami szpitalnymi w dodatku zamkniętymi (...) *Olimpia* Kozyry nie daje nam pocieszenia, nie obiecuje lepszej, piękniejszej rzeczywistości. Wręcz przeciwnie, przerywa sen o idealnym ciele. Sugestywność fizyczności chorego ciała sprawia iż mamy do czynienia z przeniesionym stanem zagrożenia. Zmysłowej przyjemności pojawiającej się w obcowaniu z projektami idealnego ciała w kulturze masowej przeciwstawiona została mieszanka lęku, bólu i przerażenia. [23,145]

Te same słowa mogłyby dotyczyć serii Borysa Mychajłowa *Historia choroby*.

Problem zbędnych, usuniętych poza margines ciał porusza również Arsen Sawadow. Artysta ten mierzy się przede wszystkim z tematem śmierci, umierania i martwego ciała. Niezwykle sugestywny jest zrealizowany w 2001 r. cykl fotografii pt. *Księga umarłych*. Jest to seria zdjęć, przedstawiających martwe ciała, z widocznymi śladami po sekcji, szwami, przebarwieniami i krwiakami. Ciała zmarłych zostały wkomponowane w przestrzeń, przypominającą magazyn starych przedmiotów – są tu elementy wystroju mieszkań (lampy, krzesła, stoły, dziecięce zabawki), rozrzucone chaotycznie lub spiętrzone w formy „górnicy”. Ciała przedstawiono jako „mieszkańców” owych przestrzeni. Sprawiają wrażenie zadomowionych, siedząc na fotelach i krzesłach, w oświetleniu starych lamp, niekiedy z książką w ręku. Na wielu fotografiach ciała, podobnie jak otaczające je przedmioty leżą bezładnie, niejako porzucone, zapomniane, ale wciąż obecne. Połączenie martwych ciał z „martwymi” nieużytecznymi przedmiotami powoduje, że odczytujemy kompozycje Sawadowa jako swoisty, makabryczny obraz zaświatów, skomponowanych z elementów minionej codzienności. Ukraińska historyk sztuki Hałyna Skljarenko zauważa, iż przedstawiając fotografie martwych ciał artysta sugeruje wciąż aktualny dla ukraińskiego społeczeństwa problem ekshumacji, „martwych wartości poprzedniej epoki.” [26,90] Z poprzedniej epoki pochodzą niefunkcjonalne, „uśmiercone” na fotografiach przedmioty, będące dekoracjami pośmiertnej egzystencji fotografowanych przez Sawadowa nieboszczyków.

W cyklu *Księga umarłych* artysta przekracza bardzo silne tabu, funkcjonujące we współczesnej kulturze. Wykorzystując ciała zmarłych osób ukazuje śmierć w jej dosłownym, biologicznym wymiarze, i choć jego fotografie zawierają metafory polityczne, stanowią przede

wszystkim radykalną formę operowania cielesnością w sztuce. Artysta zwraca naszą uwagę na to, co znajduje się poza obrębem dyskursu nie tylko kultury popularnej, lecz kultury współczesnej w ogóle. Jak zauważa Zygmunt Bauman w książce *Śmierć i nieśmiertelność*, współczesność śmierć stanowi wymiar ludzkiego doświadczenia, który uznany został za odrażający, przerażający i wręcz wstydlivy i dlatego z rzadka eksponowany w różnych dziedzinach kultury:

Czujemy odrazę do odprysków rzeczywistości, które złożyliśmy w izolowanej piwnicy naszej uporządkowanej i eleganckiej egzystencji. (...) Śmierć jest właśnie jedną z tych rzeczy, które zostały w ten sposób wyeksmitowane; stąd też zakłopotanie, nabyte poczucie wstydu, które nas paraliżują, gdy stoimy twarzą w twarz ze śmiercią. [ 3,155]

Być może to właśnie wspomniana przez Baumana postawa wobec śmierci wywołuje odrazę na widok fotografii Sawadowa. Oburzamy się nie tyle profanacją ciała, co przypominaniem o tych jego aspektach, które na co dzień pozostają w ukryciu. Śmierć w pracach Sawadowa ma wymiar jak najbardziej cielesny, fotografie naruszają granice, w których odbiorca czuje się bezpiecznie, stanowią rodzaj szokującego spektaklu. Gwałtownie negatywne reakcje na te fotografie potwierdzają słuszność diagnoz francuskiego tanatologa, Philippe'a Aries'a, który twierdzi, iż:

Śmierć napawa lękiem nie tylko dlatego, że jest całkowitą negacją, budzi wstręt, jak każdy nieprzyzwoity spektakl. Staje się czymś niestosownym, tak jak wszelkie biologiczne czynności człowieka (...) czynienie jej sprawą publiczną jest niewłaściwe. (...) Zarysowuje się nowy obraz śmierci: jest ona brzydka i ukrywana, bo jest brzydka i brudna." [1, 240]

Artysta potraktował martwe ciała jak przedmioty, co podkreśla „bezlądna zbieranina” elementów, składających się na kompozycję fotografii. Arsen Sawadow podjął w ten sposób dyskusję nad naszym kulturowym stosunkiem do martwego ciała, wahającym się od szacunku i czci do lęku, odrazy i wykluczenia. Takie ujęcie cielesności nasuwa kilka kluczowych pytań: czy zmarły to jeszcze człowiek, czy już „rzecz”, a co za tym idzie, czy można go jak rzecz potraktować. Czy jest odrażający, pozbawiony jakości i właściwości czy godny szacunku? Co decyduje o człowieczeństwie (lub odczłowieczeniu) zmarłego? Patrząc na fotografie Sawadowa nasuwa się sformułowana przez Louisa Vincenta Thomasa formuła, iż: „trup jest tylko zimną i sztywną rzeczą, należącą do dziedziny fizykochemii”[22,307] Bo właśnie określenie „trup”, a nie ciało, czy nieboszczyk pasuje do prac ukraińskiego artysty.[10, 184-185] Trup nie jest już „kims”, staje się „czymś”. I to coś jest przemilczane, zepchnięte na margines codziennej refleksji. Ukraińska historyk sztuki, Wiktoria Burłakaw jednym ze swoich esejów pisze, iż w cyklu *Księga umarłych* Sawadow ukazuje ludzkie ciała jako coś „obcego”, co nie należąc już do porządku człowieczeństwa, staje się odpadkiem, przeznaczonym do utylizacji.[24,23] Można zarzucać Sawadowowi profanację, brak szacunku do martwego ciała, ale czy wykluczając refleksję o śmierci, stygmatyzując umieranie i nieboszczyka jako coś wstydliviego czy obrzydliwego nie pozbawiamy śmierci godności i głębi?

Ciało to również płciowość, seksualność, narzucony przez kulturowe konwencje podział ról społecznych, aprobowanych i potępianych zachowań. Ten aspekt wiąże się z wyobrazeniami o tym co „męskie” i „kobiecy”, a jednocześnie narzuca określoną ekspozycję cielesności oraz ekspresję gestów, postaw, zachowań. W cyklu fotograficznym *Donbas-szokoład* Arsen Sawadow wnika w hermetyczny świat donbaskich górników. Wykonana w podziemnych szachtach wschodnio ukraińskich kopalni seria ukazuje przestrzeń zarezerwowaną dla „twardych mężczyzn”. W tę przestrzeń raptownie wkracza artysta oraz kilku modeli, wyposażonych w typowe atrybuty górników (kilofy, lampki-czołówki, silne, umięśnione, pobrudzone węglem ciała) lecz jednocześnie ubranych w śnieżnobiałe stroje baletnic. Absurd tego połączenia, wywołująca uśmiech groteska nie umniejsza wagi pytań, jakie artysta sugeruje. Przede wszystkim *Donbas-szokoład* przypomina o istnieniu rzeczywistości, której większość z nas nigdy nie mogłaby doświadczyć – rzeczywistości hermetycznej, swoistego getta, jakim są środowiska pracowników

donbaskich kopalń. To robotnicze życie toczy się według własnych praw, kieruje własnymi zasadami i przekonaniem. Jest to świat, w którym ciało (silne, sprawne, męskie) odgrywa kluczową rolę, jako, że u podstaw leży tu etos ciężkiej, pracy fizycznej. A jednak ten rodzaj cielesności znajduje się zdecydowanie poza obrębem dyskursu kultury konsumpcyjnej z lansowanym przez nią wizerunkiem ciała, jako „wehikułu przyjemności”, o sprawność którego należy dbać za pomocą ćwiczeń i zabiegów higienicznych, nie zaś poprzez ciężką pracę. Stąd „zejście do podziemi” odgrywa w fotografiach Sawadowa podwójną rolę.

Wprowadzając w świat donbaskich kopalni wizerunki mężczyzn przebranych za kobiety, Sawadow podejmuje grę pojęciami bardzo mocno ugruntowanymi w ukraińskiej kulturze. Odwołuje się do mitu górnikarobotnika, „donbaskiego żywiciela radzieckiej Ukrainy”, organicznie połączonego z wyobrażeniem archetypicznej wręcz męskości i, co za tym idzie, jednoznacznej heteroseksualności. Donbaskie kopalnie to świat mężczyzn i dla mężczyzn. Wspomina o tym Ołeksandr Sołowiow, pisząc:

Шахта служить (...) як особливий «клуб», екстремальне чоловіче середовище, що вимагає напруженого використання тіла, як маскулізоване місце –«лише для чоловіків».[27,50]

Pojęcia męskości, heteroseksualności, oraz tożsamości płciowej jako takiej zostają postawione pod znakiem zapytania za pomocą przebrania. Mężczyzna przebierający się za kobietę, podważający swoją męską tożsamość wydaje się jak najdalszy od robotniczych środowisk wschodniej Ukrainy. Sam akt przebrania, zmiany tożsamości za pomocą stroju sugeruje umowność tego, co nazywamy płcią kulturową. Płeć kulturowa staje się odgrywaniem roli, bezustanną negocjacją a być może nawet imitacją. Pisze o tym Judith Butler w tekście *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*:

Przebieranie się powołuje do życia strukturę symulacji, dzięki której jakakolwiek płeć kulturowa jest w ogóle możliwa. (...) przebieranie się stanowi powszedni sposób przywłaszczania, teatralizacji, ubierania i wytwarzania płci kulturowych; z czego wynika, że przypisanie płci kulturowej jest zawsze jakiegoś rodzaju odgrywaniem i przybliżeniem. (...) sama płeć kulturowa jest swego rodzaju imitacją, dla której nie istnieje żaden oryginał. [5,177]

Zdaniem cytowanej autorki płeć kulturowa jest nie tylko odgrywaniem, teatralizowaną imitacją, lecz również efektem przymusu, dostosowania się do obowiązującej normy:

Płeć kulturowa (...) jest (...) przymusowym odtwarzaniem, jako, że wychodzenie poza jej granicę heteroseksualnej normy niesie za sobą ostracyzm, karę i przemoc. [5,178-179]

Kwestia opresyjnego wpływu norm kulturowych na kształtowanie tożsamości płciowej i związanych z nią postaw jest szczególnie aktualna w ukraińskim społeczeństwie, w którym wyobrażenia męskości i kobiecości pozostają konserwatywne a przekraczanie tych tradycyjnych ról spotyka się z jednoznacznym potępieniem. W swoich fotografiach Sawadow posłużył się bardzo wyrazistymi, jednoznacznymi symbolami: męskość reprezentuje tu silne ciało górnika, kobiecość to zwiewna, biała paczka baletowa. Te dwa elementy łączą się w jedno jako groteskowa postać górnika-baletnicy.

Kwestię opresyjności norm, kreowania wizerunku i konstruowania tożsamości porusza kolejny z ukraińskich artystów, charkowski fotograf Serhij Bratkov. W serii fotograficznej zatytułowanej *Dzieciaki* Bratkov podejmuje refleksję nad rozpoczętą od najmłodszych lat „tresurą ciała”. Nasuwa to skojarzenia z pracami Zbigniewa Libery, takimi jak: *Body Master dla dzieci od lat dziewięciu czy Jak tresuje się dziewczynki*, w których polski artysta porusza zagadnienie dyscyplinowania dziecięcego ciała i włączania go w role społeczne. Dzieciństwo odgrywa tu kluczową rolę, ponieważ:

to właśnie w dzieciństwie jesteśmy uczeni panowania nad ciałem. Ciało swobodne, nieukształtowane zostaje w trakcie wychowania i socjalizacji poddane mechanizmom

oponowywania, kontroli i kształtowania. Socjalizacja służy utwierdzeniu ról społecznych i identyfikacji z własną płcią. [12,187]

Obaj artyści przedstawiają, zgodnie ze słowami Michaela Foucault'a „ciało, którym się manipuluje, które się urabia, które się szkoli.” [9,132] Dzieciaki Bratkowa, podobnie jak dziewczynka Libery, zostają poddane dyscyplinującej kontroli krytycznego „spojrzenia z zewnątrz”, foucaultowskiego, opresyjnego „spojrzenia bez twarzy”, które stanowi podstawowy społeczny mechanizm władzy.[9,171] Zbigniew Libera ukazuje jak dziecko, dziewczynka szkoli się w „kobiecości”, dostosowując swoje upodobania do kulturowych ram, tę kobiecość definiujących. Dokonując zgodnie z zewnętrznymi oczekiwaniami selekcji podsuwanych jej przedmiotów zaczyna widzieć siebie „poprzez obrazy definiujące ramy (...) kobiecości.”[14,29] Kluczowe znaczenie ma tutaj kategoria nadzorczego spojrzenia, które, oparte na konkretnych normach nagradza lub potępia określone wybory. Dziewczynka Libery: „Uczy się (...) uwewnętrzniania tego dyscyplinującego spojrzenia, poprzez kontrolowanie swojego wizerunku w lustrze, podawanym jej przez *tresujące* ręce.” [12,187]

*Dzieciaki* Bratkowa to również studium „mechaniki władzy”, która wpływając na młode ciała uczy je z góry określonych technik zachowania, postaw, gestów a przede wszystkim dostosowania się do narzuconych z zewnątrz oczekiwań. Również w tych pracach kluczowe jest „upiększanie” dziecięcego ciała za pomocą makijażu, biżuterii „dorosłych strojów”. Stylizowane na dorosłych, dziecięce postaci stanowią uosobienie anty-dzieciństwa, zamkniętego w pozę, w sztuczną, perwersyjną zmysłowość. Strój, makijaż, wyzywające gesty i wyczekujące spojrzenia prosto w obiektyw odbierają dzieciom niewinność, spontaniczność i swobodę. Bratkow ukazuje młode ciała poddane mechanizmom władzy, która „otwiera je na nowe formy wiedzy.” [9,150] Wiedzy o tym, jak modelować zachowanie i wygląd, jak dostosować się i odpowiadać na oczekiwania społeczeństwa, jak „być zmysłowym i pociągającym”, jednym słowem, jak stać się „atrakcyjną dorosłą osobą”.

Problem opresji został podkreślony w fotografiach Bratkowa za pomocą przestrzeni, w których znajdują się dzieci. Ciasne, brudne pomieszczenia, stare, zniszczone meble i odrapane tapety sugerują przestrzeń niejako z poprzedniej epoki, przestrzeń starości, smutku, zamknięcia. Na wielu fotografiach widoczne są rury kanalizacyjne, obłupane wanny lub kaloryfery. Jedna z fotografii przedstawia wyzywająco umalowaną dziewczynkę, która, przykuta kajdankami do kaloryfera, otępiałym wzrokiem patrzy w obiektyw. Na innej dziewczynka w koronkowej sukience pali papierosa, siedząc w brudnej, ciasnej łazience. Dzieciaki Bratkowa zostały zniewolone podwójnie: zamknięte w klaustrofobicznych przestrzeniach i poddane „cielesnej tresurze”. Artysta zdaje się sugerować, iż ciało samo w sobie staje się obszarem opresji, ciasną klatką, w której każdy gest, poza, zachowanie są poddane obserwacji i kontroli.

Refleksja nad cielesnością w sztuce ukraińskiej jest podejmowana przez kolejne pokolenia twórców. Niezwykle aktualne, odważnie podejmujące kwestie władzy kulturowej i politycznej nad ciałem, są prace młodego pokolenia artystów, znanych z ugrupowań takich, jak REP czy SOSka. Definiując swoją działalność jako politycznie i społecznie zaangażowaną artyści nie unikają trudnych tematów, a ciało oraz różnorodne formy opresji wobec niego stanowią ważny motyw ich twórczości. Od samego początku działalność SOSki i REP-u była „błyskawiczną reakcją na problemy społeczne.”[18] Analiza mechanizmów władzy nad ciałem przybiera w pracach tych artystów różnorodną formę. Charakterystyczny jest między innymi projekt Mykyty Kadana, Jewhenii Biłorusec i Ołeksandra Wołodarskiego z 2010 r. zatytułowany *Eksperyment sądowy*. Projekt był akcją protestu przeciw metodom stosowanym przez ukraiński wymiar sprawiedliwości oraz wyrazem solidarności z artystami, przeciwko którym toczono procesy sądowe (należał do nich między innymi Ołeksandr Wołodarski). Jedną z prac, zrealizowanych w ramach projektu był zestaw talerzy, na których Mykyta Kadan odtworzył brutalne praktyki, stosowane przez milicję ukraińską.

Do bezpośredniej dyskusji o „ukraińskim ciele” młodzi artyści zachęcali podczas wystawy, zorganizowanej w 2012 r., w Kijowskim Centrum Kultury Wizualnej przy Uniwersytecie Akademia Kijowsko-Mohylańska i zatytułowanej właśnie *Ukraińskie ciało*. [8] Wystawa funkcjonowała jedynie kilka dni, po czym została zamknięta na mocy jednoosobowej decyzji rektora Akademii Kijowsko-Mohylańskiej, Serhija Kwita, który uznał ją za pornograficzną.



Decyzja rektora wywołała oburzenie w środowisku artystów zarówno w Ukrainie jak i poza jej granicami i potwierdziła, że „nic nie budzi takich kontrowersji na Ukrainie jak cielesność.” [15]

Na wystawie zaprezentowano prace artystów, takich jak wspomniany Mykyta Kadan, a także Lada Nakoneczna, Mykoła Ridnyj, Anatolij Bielow i inni. Razem swoje prace wystawiło 17 twórców. Tematem był – zgodnie ze słowami aktywisty Centrum Kultury Wizualnej Ołeksija Radyńskiego – społeczny wymiar cielesności. Artyści podjęli próbę zbadania cielesnego wymiaru zjawisk społecznych, takich, jak bieda, wykluczenie społeczne, konsumpcjonizm z jego kultem ciała doskonałego, pornografia, a także ciężkie warunki mieszkaniowe, z którymi wszak mieszkańcy ukraińskich miast borykają się na codzień. [17] Miała to być próba spojrzenia na społeczeństwo jako na „środowisko funkcjonowania ciała” [25], analiza cielesnego doświadczenia współczesnych Ukraińców. Okazało się jednak, że pomimo obecnej w sztuce ukraińskiej już od lat 90-tych tradycji krytycznej, odważnie podejmującej kwestie cielesności, problematyka ta nadal wzbudza w ukraińskim społeczeństwie wiele kontrowersji, które często przybierają dość archaiczną, zdawałoby się, formę rozważań nad sztuką jako „domeną piękną i dążeniem do ideału”. Niepokój, obrzydzenie i negację wzbudza nie tylko przedstawienie ciała dalekiego od ideału, lecz również szczerą refleksją nad współczesną cielesnością, uwikłaną w trudną codzienność.

Współczesna sztuka ukraińska, podobnie jak było to w przypadku sztuki krytycznej w Polsce lat 90-tych dąży do odzwierciedlenia i analizy napięć pojawiających się w kulturze i w społeczeństwie, do ukazania człowieka „uwikłanego w mechanizmy władzy”, które czynią go „uległym i poddanym normom.” [12,300] Jest to sztuka żywo reagująca na wszelkie zmiany kulturowe, na konflikty społeczne i polityczne. Jest to również sztuka nie bojąca się cielesności we wszelkich jej odsłonach, również – a może przede wszystkim – tych, które są spychane na margines w dyskursach kultury popularnej.

## LITERATURA

1. Aries Philippe, *Śmierć odwrócona*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i tłumaczenie Stanisław Cichowicz, Jakub M. Godzimski, PWN, Warszawa, 1993.
2. Bakula Bogusław, *Studia postkolonialne w Europie Środkowej oraz Wschodniej 1989-2008. Kwerenda wybranych problemów w ramach projektu badawczego*, w: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy – konteksty, perspektywy badawcze*, red. Ryszard Nycz, wyd. Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych, Kraków, 2011, s. 137-167.
3. Bauman Zygmunt, *Śmierć i nieśmiertelność*, Warszawa, 1998.
4. Botanowa Kateryna, *Biegając w kółko*, <http://kulturaenter.pl/biegajac-w-kolko/2013/03/>, nr 52/2013, dostęp: [10-09-2014].
5. Butler Judith, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe*, w: *Antropologia ciała*, rozdział *Antropologia śmierci*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa, wyd. UW, 2008, s. 175-181.
6. Dudziński Przemysław, *Ciała, wiele ciał – o literackiej i kulturowej konstrukcji ciała na przykładzie powieści Michela Fabera Szkarłatny płatek i biały*, w: *Ciało cielesne*, red. Katarzyna Konarska, Wrocław 2011, s. 159-164.
7. Featherstone Mike, *Ciało w kulturze konsumpcyjnej*, w: *Antropologia ciała*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa, WUW, 2008, s. 109-118.
8. Forostyna Oksana, *Ukraińskie ciało*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/3614-ukraina-2012-ukrainskie-cialo.html>, dostęp: [22-08-2014].
9. Foucault Michael, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant, wyd. Aletheia, Warszawa, 2009.
10. Jasiak Anna, *Tabuizowanie śmierci i realiów z nią związanych w różnych kręgach środowiskowych Opolszczyzny*, w: *Język a kultura tom 21 Tabu w języku i kulturze* Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, red. Anna Dąbrowska, Wrocław, 2009, s. 175-195.
11. Jaxa-Rożen Hanna, *Sztuka krytyczna jako refleksja nad estetyzacją ciała*, w: *Ciało cielesne*, red. Katarzyna Konarska, Wrocław 2011.

12. Kowalczyk Izabela, *Ciało i władza. Polska sztuka krytyczna lat 90-tych*, Sic!, Warszawa, 2002.
13. Kowalczyk Izabela, *Polska sztuka krytyczna – próba podsumowania*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, [http://csw.art.pl/upload/file/1309\\_press\\_britishpolish\\_kowalczyk.pdf](http://csw.art.pl/upload/file/1309_press_britishpolish_kowalczyk.pdf).
14. NeadLynda, *Akt kobiecy. Sztuka, obscena i seksualność*, przeł. E. Franus, Poznań, 1998.
15. Nowicka Aleksandra, *Is this your Ukrainian dream? Kilak słów o sztuce współczesnej na Ukrainie*, w: <http://magazynsztuki.eu/index.php/wydarzenia/103-is-this-your-ukrainian-dream>.
16. Poprzęcka Maria, *Ciało między prosektorium a warsztatem artysty*, w: Somatotes. Cieleśność w ujęciu historycznym, red. Rafał Matuszewski, Warszawa, 2012, s. 85-105.
17. Rozmowa Pawła Pieniążka z Oleksijem Radynskim z CKW, *Nie pozwolimy zamknąć Centrum Kultury Wizualnej*, <http://www.krytykapolityczna.pl/Serwisukrainski/>.
18. *Rozmowa z Iryną Marczenko o historii i drogach rozwoju współczesnej sztuki ukraińskiej*, <http://www.kulturaenter.pl/01sw1.html> sierpień 2008.
19. Solowjow Oleksandr, *15 postaci ukraińskiej sceny artystycznej czasu niepodległości*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski, [http://csw.art.pl/upload/file/1303\\_press\\_ukrainiannews\\_soloviov\\_text.pdf](http://csw.art.pl/upload/file/1303_press_ukrainiannews_soloviov_text.pdf).
20. Sontang Susan, *O fotografii*, tłum. Sławomir Magala, Warszawa, 1986.
21. Szumyłowycz Bohdan, *Sztuka na eksport. Czy marginalne formy i gatunki sztuki mają szansę stać się ważnymi w Ukrainie?*, <http://kulturaenter.pl/sztuka-na-eksport/2013/03>, nr 52/2013, dostęp: [11-09-2014].
22. Thomas Louis Vincent, *Trup, Antropologia ciała*, rozdział *Antropologia śmierci*, red. Małgorzata Szpakowska, Warszawa, wyd. UW, 2008, s. 305-309.
23. Zydorowicz Jacek, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989*, Warszawa, 2005.
24. Бурлака Вікторія, *Перевірка реальності – постмедійний реалізм у творчості сучасних українських митців*, „Сучасне мистецтво. Науковий збірник”, випуск II, вид. ІПСМ АМУ, Київ, 2005, 20-29.
25. Каплюк Катерина *Українське тіло закрили на ключ*, <http://www.dw.de> dostęp: [18-10-2014].
26. Склярєнко Галина, *Сучасне мистецтво в умовах постколоніальної культури. Українська версія*, в: „Сучасне мистецтво. Науковий збірник”, випуск I, вид. ІПСМАМУ, Київ, 2004, с. 83-97.
27. Соловйов Олександр, *Турбулентні шлюзи*, Інститут проблем сучасного мистецтва, Київ, 2008.
28. Терен Тетяна, *Борис Михайлов: Із фотографії вийшло повітря*, <http://www.umoloda.kiev.ua/number/1250/164/44305/>

## ГЛОБАЛІЗАЦІЯ VS РЕГІОНАЛІЗМ У СУЧАСНОМУ ФОЛЬКЛОРІ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ФОЛЬКЛОРНИХ МОТИВІВ

Оксана Лабашук

доктор філологічних наук, доцент кафедри теорії і методики української і світової літератур Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, 46026, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2 (УКРАЇНА),  
e-mail: lagoshnyak@ukr.net

### ABSTRACT

Using created by oral tradition ways to talk about the birth of a child, mothers today can express their deep feelings and attitude in relation to their personal body and emotional experience. Narrative is the form by means of which mythological representations are translated repeatedly reduplicating on the basis of the personal experience.

**Key words:** natal narrative, mythological narrative, mythological representations, oral tradition, personal body experience.

Демонструючи стабільність на рівні мотивів та значну варіативність на рівні аломотивів натальний наратив не виявляє ознак регіональної специфіки матеріалу. Погляд на натальний наратив з точки зору прагматики тексту дозволяє трактувати його як специфічний фольклор жінок-матерів, які за посередництвом натального наративу омовлюють особистий досвід вагітності та пологів.

**Ключові слова:** регіоналізм, натальний наратив, структурно семантичний підхід, прагматичний підхід, особистий досвід.

Роздуми над проблемою етнічності та регіоналізму, а також робота з сучасним фольклорним матеріалом привели мене до міркувань над тим, якою мірою регіональний характер фольклору є універсальною категорією, чи можливо припустити, що регіоналізм є рисою, що іманентно властивий будь-якій фольклорній традиції. Чи зазнає змін фольклорна традиція в умовах глобалізації, коли засобами передачі фольклорної традиції стають не лише усні форми, а на формування «народного знання» впливають такі засоби міжкультурної комунікації як телебачення, преса, інтернет тощо.

Матеріал, який склав основу для цього дослідження — це розповіді жінок про досвід вагітності та пологів. Стосовно цих текстів я використовую термін **натальний наратив**. Розповіді записані переважно серед жительок Західної України і складають близько 500 наративних інтерв'ю. 74,6% усього матеріалу зібрано в Тернополі та Тернопільській області, 83,6% — на Західній Україні (Львівська, Тернопільська, Івано-Франківська обл.). Інтерв'ю, записані в інших регіонах України складають 16,4%, окремі інтерв'ю зафіксовано від жінок, які народжували дітей в Польщі, Росії, Казахстані, Узбекистані. Таким чином наші записи доволі повно охоплюють регіон Західної України, однак інтерв'ю з жительками інших місцевостей дає нам порівняльний матеріал, що дозволяє робити відповідні висновки.

У статті ми намагаємося з'ясувати, якою мірою доцільно говорити про регіоналізм стосовно сучасного фольклорного матеріалу, а саме стосовно розповідей жінок про досвід вагітності та пологів. Даючи відповідь на це питання, ми спробуємо виявити, для яких саме аспектів аналізу фольклорного матеріалу (структурного, семантичного, прагматичного) поняття регіоналізму виявиться релевантним, а також, які зміни у фольклорній системі призводять до змін у характері трактування поняття **регіоналізм**.

Регіоналізм у фольклорі традиційно пов'язують із варіативністю його змістової та формальної складової. Звертають увагу на поширеність того чи іншого мотиву, сюжету, ритмомелодики, елементу обряду тощо. Регіональна специфіка фольклору визначається дослідниками як така, що властива йому іманентно. Цієї точки зору притримується, зокрема, Борис Путілов: «Фольклорна традиційна культура у своєму конкретному наповненні завжди регіональна і локальна» [11, с. 144]. Ця властивість фольклорно-етнографічного матеріалу дослідниками розглядається як універсальна, іманентно притаманна будь-якій фольклорній традиції. В рамках нашого дослідження зупинимось на особливостях регіоналізму неказкової прози (розповіді від першої особи про пережитий досвід з елементами символізації мають жанрові ознаки саме неказкової прози), яка трактується більшістю дослідників як матеріал із вираженою регіональною специфікою [4; 8; 12; 14]. У відомих нам дослідженнях неказкової прози, зокрема фольклорного меморату, ми не знайшли вказівок на варіативність структурно-формальних показників, обумовлених регіональною специфікою. Однак дослідники зосереджують увагу на тому, що жанри неказкової прози засвоюють локальний матеріал, формуючи регіональну традицію. У такому випадку аналізу потребуватиме змістова складова.

Таким чином нам необхідно зупинитися на структурно-семантичному аналізі, за допомогою якого ми зможемо виявити семантичний рівень, який дозволяє говорити про варіативність змістового наповнення натального наративу. Відповідно потрібно вибрати одиницю аналізу, яка б дозволила адекватно вирішити поставлену проблему. Такою універсальною одиницею виступатиме *мотив*, оскільки він відповідає одразу декільком критеріям: становить семантично неподільну єдність, є образною відповіддю на явища дійсності, може слугувати ядром для розгортання в сюжетний текст [13, с. 5—14; 9, 6]. Наукова традиція, яка опирається на дихотомічні ідеї структурної лінгвістики, започаткованої Ф. де Соссюром, дозволяє використовувати мотив одночасно як одиницю інваріантну, та таку, що має фабульні варіанти. На думку багатьох сучасних дослідників, мотив сьогодні є ключовою одиницею для фольклористичних класифікаційних схем [13, с. 5—14; 9; 16; 6].

Алан Дандес пропонує застосувати терміни мотивфема-мотив-аломотив, де мотивфема, подібно до Пропівської функції, служить передусім для дослідницького конструювання синтагматичного ряду фольклорного тексту. Мотив розглядається вченим як узагальнена тематична конфігурація, аломотив є конкретною текстовою реалізацією мотиву. Окрім того мотивфема (функція) та мотив у А. Дандеса протиставлені як терміни, що описують різну позицію дослідника стосовно аналізованого тексту — етичний (погляд зовні) та емічний (погляд з середини традиції). [19, р. 95—105]. Опіраючись на теорію А. Дандеса, С. Ю. Неклюдов робить наступний висновок: «Іншими словами, фонд мотивів — це «словник» традиції, і якщо функція — це категорія наукового аналізу, абстрагований умоглядний конструкт, то мотив — це реальність фольклорного твору, саме та змістова одиниця, якою оперує власне фольклорна традиція» [9, с. 240—241].

На основі нашого матеріалу, який ми порівнюємо з даними польської, російської, а також інших етнічних традицій, нам вдалося виділити ряд мотивфем, які, очевидно, широко використовуються у жіночих розповідях про вагітність та пологи. Це, зокрема такі мотивфемі як: *вагітність жінки визначена вищими силами, вагітній сниться віщий сон, вагітна жінка повинна жити в ідеальному світі, вагітна жінка відрізняється надмірним апетитом, поведінка вагітної формує риси новонародженої дитини, вагітна повинна подолати важку дорогу до пологового будинку, новонароджене немовля відрізняється від усіх інших немовлят, мати доводить свою «справжність».*

Діонізіюш Чубаля, аналізуючи мотиви сучасної міської легенди звертає увагу, що окремі мотиви мають вікову історію й активно використовувались як у традиційному фольклорі, так і в літературній творчості. До таких мотивів належить, зокрема, «вуж у тілі людини», «поховання людини, яка заснула летаргічним сном», «вбивство подорожнього з метою збагачення, який потім виявився власним сином» [18, с. 8—9].

Серед нашого матеріалу нам вдалося відшукати кілька таких мотивів: вагітній жінці сниться сон про майбутнє її дитини (реалізація мотивфемі віщий сон вагітної жінки), новонароджене немовля проявляє риси богатиря (реалізація мотивфемі новонароджене немо-

вля відрізняється від усіх інших немовлят), мати впізнає своє новонароджене немовля (реалізація мотиву «мати доводить свою «справжність»»).

Розглянемо мотив *вагітній жінці сниться сон про майбутнє її дитини*. Ось приклад тексту, записаний у м. Тернополі:

І сниться мені сон. Сниться мені Матір Божа — така постать в платті такому гарному, тільки я знаю, що то — Матінка Божа. І вона мені каже, що ти, каже, ніби вагітна, і ти скоро народиш дитину. І що в тебе буде дівчинка, і та дитина буде дуже гарною, дуже доброю до людей, і ти з нею будеш зустрічати старість, вона для тебе буде найближча [Лабашук. 2012, ЛРЄ, 69 років, двоє дітей].

Подібний сюжет, однак втілений за допомогою інших образно-виражальних засобів, записаний у Криму:

Да, мне приснился сон первый дочери, шла вот перейти, и как-будто дедушка старенький выплыл с воды и подал мне беленькую ленточку — к девочке. К сыну мне приснился сон, что я в святой криничке набирала воду в ладошки, и смотрю, как бы в руках, ну, в ладошках, в водице оказался окунёк, и этот окунёк растёт, растёт, растёт — передо мной высокий парень в красной фуражке и с красными погонами, и кто-то говорит: «Быть ему военным» [Кафтан. 2008, ВЕФ, 62 роки, двоє дітей].

Ці мотиви властиві не лише для нашого матеріалу — реалізації подібних мотивів ми можемо відшукати в інших культурних традиціях. Віщий сон вагітної жінки — знаний у традиційній культурі мотив. Давньогрецькі автори розповідають про сон Гекуби, вагітної Парісом, який наснилося, що вона народила смолоскип, який підпалив Трою. Римська легенда, пов'язана з народженням Вергілія розповідає: «За переказом Светонія, його [Вергілія (О.Л.)] матері під час вагітності приснилося, що вона народила лаврову гілку, яка, доторкнувшись до землі, одразу пустила корені і виросла у гарне дерево з численними плодами і квітами» [2].

Схожий сюжет знаходимо у розповіді про народження Фудзіварі-но Каматарі, засновника роду Фудзіварів, котрі, починаючи з VIII століття були найбільш впливовою аристократичною династією Японії. Вагітній матері Каматарі приснився сон, що «з її черева виросла гліцинія, яка покрила собою всю Японію» [10, с. 10]. Таким чином ще в архаїчних культурах існувало уявлення, підкріплене певними нарративами про те, що вагітна жінка бачить віщі сни, які обов'язково збуваються.

Розглянемо, яким чином експліковані у натальному наративі інші мотиви. Ось приклади реалізації мотиву *новонароджене немовля проявляє риси богатиря*. Судячи з нашого матеріалу — це найбільш експонований мотив, який використовують матері, розповідаючи про свою першу зустріч із власною дитиною.

Але вже Владіка привезли, він, канешно, в мене богатир. В мене в палаті дві жіночки родили дівчаток, вони такі малюсечки були, такі мініатюрні, мама могла її під пашку взяти і лежати. А мені Владіка привезли, він такий... щокі аж тако звисали <показує>. І пам'ятаю, що так лежав посередині, дві дівчинки і він посередині — кавалер. [Муляр: 2011, АТО, 27 років, одна дитина].

На нашу думку, мотив немовляти-богатиря — це приклад безпосереднього впливу богатирського епосу на традицію розповідати про народження власної дитини, яку ми спостерігаємо у сучасних матері. Одним з клішованих виразів, які досі вживаються для характеристики новонародженого хлопчика, є називання його майбутнім «головою колгоспу». Така назва, хоча є відголоском колишньої радянської епохи, однак свідчить про прагнення вирізнити свою дитину з-поміж інших новонароджених, показати його силу, фізичне здоров'я, також прогнозувати високий соціальний статус у майбутньому.

Дитина вийшла, лікар був здивований, бо розраховував на... А дитину зважили, було три вісімсот п'ятдесят. Він каже: «І куди він в тебе вліз? І на яких харчах лікарняних він так поправився за місяць часу? Ну, не знаю. Буде голова колгоспу!» <Сміється> [Водяна: 2011, ЖІІ, 33 роки, одна дитина].

Ну, а про сина <сміється>, то в нас: «Народила голову колгоспу», народився 4 кілограми 200 грам. «Приймай голову колгоспу» — в тому розумінні, що він такий великий. [Страшнюк: 2011, СОО, 43 роки, двоє дітей].

Розповіді про особливих «магічних» дітей — майбутніх богів, героїв, засновників правлячих династій, святих, народження яких супроводжувалося незвичайними явищами, привернула увагу польського етнолога Єви Новіни-Срочинської [21]. «Магічні» діти, на думку дослідниці — це діти особливі, вони народжені за не звичних обставин, поводяться не так, як інші діти. Дослідниця вважає, що перелічені мотиви стосуються не звичайних дітей, а лише «дитини магічної». Ось що пише Ева Новіна-Срочинська: «Чи зацікавлення міфічними дітьми це в реальності зацікавлення дитиною? Думаю інакше. Міфи (також казки і легенди) говорять мовою символу, алегорії, метафори. Свята дитина і святе дитинство це швидше алегорія початку, символічний образ, що вказує на героя в майбутньому... Топос святого дитинства трактує дитину дещо предметно, незвичність народження чи небуденність дитинства це передусім символічний наказ реалізації майбутніх дорослих і героїчних діянь. Найважливішим тут є «час початку», з якого усе виникає і визначає майбутнє. Дорослість святих дітей це метафоричний спосіб на перехід від несвідомості і безпорадності, що характеризує звичайну дитину» [21, с. 59]. Однак аналіз семантики натального наративу, а саме мотивів, пов'язаних із народженням і першими днями життя немовляти, засвідчує наявність не лише традиції розповідати про свою дитину, як про унікальну, але й те, що тексти про «немовлят міфічних» безпосередньо вплинули на кшталтування сучасної усної традиції.

Широко побутує серед сучасних українських жінок мотив *мати впізнає своє новонароджене немовля* (реалізація мотивеми *мати доводить свою «справжність»*).

Поприносила раз медсестра дітей годувати. Дала і мені. Я дивлюся, щось не так: дитина чось не хоче їсти, пхенькає, груди не бере. Я придивляюся — не моє. Кличу медсестру і кажу, що то не моя дитина. А та до мене з таким фуком: «А я ти де другу візьму. Більше нема. Я всі роздала!» І пішла з палати. Я розвиваю дитину, а то хлопчик. Плачу, бо дитину мені вкрали. А сусідка моя, що зразу так біля мене лежала, так тішитися, бо малий нарешті почав їсти добре, а то не хотів груди брати, кусав; медсестри сварилися, що дитина голодна вічно. Я з плачем йду до кожної жінки, прошу би ми показали дітей, бо то не моє. Дивлюся, а тебе дали сусідці мої. А ти що — добре, що годують, а яка різниця — хто? Так що тобі повезло було: випила і в неї молоко, і в мене. (Сміється.) [Когут: 2011, КМІ, 46 років, двоє дітей].

Значить, про діток ще розкажу, на вигляд ніби дитки всі однакові, але коли ти вже один раз потримаєш на ручках, один разочок вже свою дитинку, ти її ні з ким не спутаєш, ні з ким свою дитину ти не спутаєш. І пам'ятаю от якраз в шість годин ранку медсестра привела на такій каталочці діток, і дала сусідчину дитину мені, а їй дала мою, а я дивлюся і кажу: «То не моя дитина!» [Лотоцька: 2011, ЛОА, 37 років, двоє дітей].

Цей мотив страху підміни власної дитини можна розглядати як суголосний до відомого в неказковій прозі мотиву підмінених немовлят. Підміну, за традиційними фольклорними уявленнями, здійснює нечиста сила, забираючи людську дитину, а на її місці залишаючи свою. Таке підмінча має незвичайний вигляд, увесь час кричить, багато їсть, але не росте.

Мотив страху, що твою дитину підмінили, має ще одну цікаву реалізацію: мати повинна впізнати свою дитину з-поміж інших таких самих немовлят керуючись лише власним материнським інстинктом. Мотив загубленої і віднайденої дитини відомий епічній традиції ще з часів античності. Очевидно у цьому випадку ми маємо справу з сучасною реалізацією доволі архаїчного мотиву. Той варіант, втілення якого ми спостерігаємо у натальному наративі, має найближчі відповідники у чарівній казці, маємо на увазі сюжет «Хитра наука» №325 АА, у якому батько повинен впізнати свого сина з-поміж інших подібних до нього істот.

Після виписки з роддому, чоловік перевіз мене до дитячої лікарні. Мене привели в палату, де було четверо ліжечок з дітками. Сказали: «Ану пізнай свою дочку». І моє материнське відчуття не підвело мене. Роздивившись дітей, я впізнала свою донечку. Всі дуже здивувалися [Майданюк: 2011, МОА, 37 років, четверо дітей].

І коли він лежав вже в палаті для новонароджених, я весь час чула його голос, чула, як він кричить, і чула... Тамару я не розрізняла, а його відрізняла. Я туди прихожу: «Це мій кричить?» — «Да, це Ваш кричить» [Лабашук: 2008, ПІМ, 39 років, двоє дітей].

А та кімната якраз була навпроти нас, коридор був... двері повідкривані, коридор, і ми чули, коли діти плачуть. І ми так відчували, котре чие плаче [Федора: 2011, ФММ, 48 років, четверо дітей].

У нашому матеріалі ми можемо відшукати мотиви, властиві лише натальному нарративу. Паралелі до них ми у традиційних епічних текстів нам відшукати не вдалося. До них ми віднесемо наступні приклади: *вагітна жінка милується красою природи* (реалізація мотивфемі вагітна жінка *вагітна жінка повинна жити в ідеальному світі*), *вагітна жінка хоче з'їсти кислого* (реалізація мотивфемі *вагітна жінка відрізняється надмірним апетитом*), *перешкоди на шляху до пологового будинку* (реалізація мотивфемі *пологи — важка дорога*).

Мотив *вагітна жінка милується красою природи* пов'язаний із розповсюдженим уявленням про вагітність як ідеальний, гармонійний стан. Семантику подібних уявлень з'ясувала польський етнолог Єва Новіна-Срочинська, яка вбачає в цьому мотиві реалізацію хронотопу Раю: «Вагітна жінка повинна жити в ситуації, наближеній до райської. Тому не можна їй ні в чому відмовляти, вона повинна дивитися на красиві речі, їсти найкращу їжу, взагалі поводитися гідно і набожно» [21, с. 30].

Очевидно саме реалізацією міфологеми Райського саду можна пояснити включення до натального нарративу численних спогадів про радість від спілкування вагітної жінки з природою.

...і я з своїм чоловіком, чоловік в мене досить добрий, такий врівноважений, серйозний, і ми все ввечері гуляли на повітрі свіжому, ходили парками, дивилися на зорі, на природу... Дуже в Тернополі гарне озеро, ходили кругом озера, багато ходили, і тому дитина розвивалася нормально [Блашків: 2011, БВО, 50 років, двоє дітей].

...і собі це пам'ятаю — роса на трояндах, я цим так милувалась, і чось мені це було дуже... ну дуже приємно [Вовк: 2011, М-СЮБ, 26 років, одна дитина].

Зміна смакових відчуттів жінки завжди пов'язувалася з вагітністю, як у традиційній, так і в сучасній культурі. Г.І. Кабакова зазначає, що схильність їсти щось солоне або кисле у традиційній культурі завжди вважалось ознакою вагітності [5]. Наш матеріал виразно засвідчує продуктивність подібних уявлень у наш час:

Да, вона їла лимони вообщє... Коротше, один раз прислали їй лимони. Дедушка їй прислав лимони в посилці. Вона вагітна була. <...> Коротше, вона їла-їла-їла ті лимони. Тато їй не дозволяв. Вона закрилася в ванній. Коротше, наїлася вона там тих лимонів. Їй потім погано стало. Ну страшно хотіла лимонів [Лабашук: 2009, БОП, 38 років, двоє дітей].

Я не могла їхати в міському транспорті, і що найчастіше, то саме перше мене потягнуло на кисле. То я пройшлася по базарі, я коли побачила ревінь на базарі, то я так його хотіла, що я собі за рубель купила ревеню, я йшла по Тернополі, і їла ті батоги. Додому приїздила, тут тоже рвала яблука де могла: під клубом, всюди, я дуже хотіла зеленини їсти, я дуже хотіла кислого [Кафтан: 2008, ЖСВ, 39 років, четверо дітей].

Звернемо увагу, що перший приклад записано від жінки, мати якої є вірменкою, а батько росіянином, і яка відчуває тісний зв'язок з етнічною культурою матері. Другий текст записано від місцевої жительки у Тернопільській області.

Текстова реалізація конкретного мотиву у формі аломотивів може мати багато варіантів. Для прикладу розглянемо текстову реалізацію мотиву *сон віщує вагітність*.

За найбільш розповсюдженим серед українських жінок уявленням, передвісником чи ранньою ознакою вагітності є сон, у якому жінці сниться жива риба.

... і сниться мені сон, що така річка гарна, чиста і в тій річці риби плавають, я так раз, руки протягнула і зловила велику рибину. Вранці просипаюся та й кажу до свого чоловіка, кажу: «Юра, ти знаєш, я вночі зловила рибину, таку велику, така, ну така вже рибина», - а він каже: «Ясно, всьо понятно». А я собі без вніманія, як то всьо понятно, але дійсно, проходить деякий період, я оброщаюся до лікаря, лікар каже: «Ви знаєте, Ви вагітні» [Вишинська: 2012, ССП, 52 роки, двоє дітей].

Одне єдине, що я знаю, і ще можливо, коли сон мені снівся за Валіком, пам'ятаю, то мені ще зловився капр великий, сєтку і я взяла його на руки, то був карп і так би мовити, що є хлопчик [Вознюк 2009, ОТС, 34 роки, троє дітей].

Пам'ятаю, перед тим, як я дізналась, що вагітна, мені приснився сон. Напевно, то було якесь попередження, знак, чи що? Мені приснилося, що переді мною стоїть відро з водою, а там плаває маленька рибка. Ну, спочатку я не зрозуміла, до чого той сон. Аж потім я взнала, що вагітним часто сняться подібні сні. Цей сон мені дуже сильно запам'ятався [Лошнів: 2012, ШЛВ, 24 роки, одна дитина].

Звертає на себе увагу як універсальність цього уявлення, так і його розповсюдженість: [Гелюта: 2009, СВМ, 22 роки, одна дитина], [Турчак: 2009, ДЮП, 21 рік, одна дитина], [Клипка: 2011, ІАЛ, 31 рік, двоє дітей], [Боденчук: 2008, КНЛ, 56 років, троє дітей], [Вознюк: 2009, ОТС, 34 роки, троє дітей]. Однак *бачити уві сні рибу* є ознакою вагітності лише для українських жінок. Так, у польській традиційній культурі знаходимо наступну символіку сновидінь: *Лелека сниться — принесе дитину* [17, с. 149]. *Місяць сниться жінці — вагітність* [17, с. 158]. *Риба в чистій воді — здоров'я* [17, с. 164]. Однак серед нашого матеріалу ми знаходимо окремі приклади, які свідчать про те, що вагітність українським жінкам віщують інші живі істоти:

«В мене особисто, в моїй вагітності передувало те, що мені приснилося, що я вдома, під такою великою настольною лампою грію четверо, чи п'ятеро лелек маленьких» [Кафтан: 2009, ПОМ, 19 років, одна дитина].

Снилось, що я йду по полю, а поле дуже гарне, такого гарного зеленого яскравого кольору і там якась чи ущелина, чи яма і там маленьке козеня. Я його підняла і ніби якби несу додому. Розказала своєму чоловіку, він з мене посміявся, сказав, що я неадекватна. Мені сняться дивні сні, я не звернула уваги, а потім мені моя свекруха сказала, що в неї будуть скоро внуки. Я не зрозуміла, а вона сказала, що всі сні свідчать про те, що я вагітна [Петраш: 2011, ГМЄ, 23 роки, одна дитина].

Сні, у яких жінка щось збирає або купує також віщують прибуток у родині: «Мені снилося, що я збираю гриби. Як з'ясувалося, і мамі снівся такий сон перед тим, як вона завагітніла. Для мене це був віщий сон» [Кабанова: 2009, ДОА, 42 роки, одна дитина]; «Жінкам в моїй родині снилося, що вони збирають у великий кошик врожай: грушки, гриби, вишні» [Кабанова: 2009, ЛГВ, 49 років, одна дитина]; «Я ще не знала, що я вагітна, але мені приснився сон, я була в великому магазині <...> я пішла в відділ колясок, і от я йду і вибираю червону коляску, і цей, з лялькою» [Бойцун: 2010, БГС, 44 роки, двоє дітей].

Таким чином мотив *сон віщує вагітність* на рівні алломотивів демонструє нам значну різноманітність живих істот, покупок, надбань, які можуть свідчити у символічний спосіб про вагітність жінки.

Як бачимо, натальний нарратив демонструє значну однорідність матеріалу як на рівні традиційних мотивів, які широко побутують у фольклорній та літературній творчості, так і сталих мотивів, притаманних власне натальному нарративові. Певна варіативність прослідковується на рівні аломотивів, однак ця варіативність не має вираженого регіонального характеру. Виникає запитання, чому фольклор, такий чутливий барометр суспільних процесів, ніяк не відображає регіональної специфіки нашого матеріалу? Думаю, що у цьому випадку питання повинно перейти з області структурної семантики в область прагматики.

Загальний погляд на типи відмінностей між окремими текстами інтерв'ю свідчать про обумовленість їх характером пережитого досвіду, віком інформанта, а також психосоціальним портретом особистості: рівнем освіти, професією, ступенем релігійності, конфесійною приналежністю, ступенем орієнтації на традиційну культуру, що частково визначається місцем проживання (місто/село).

Сучасний фольклор, як і раніше, є виявом безпосереднього людського спілкування [20; 22]. Частково можна погодитися із твердженням Б.Н. Путілова про те, що «природне, нормальне життя <фольклорної традиції> пов'язане з життям певного, обмеженого тими чи іншими рамками колективу, включене в його діяльність, необхідна для нього і регулюється характерними для нього соціально-побутовими нормами» [11, с. 144]. Однак



особливості сучасного життя диктують свої умови: сьогодні кожна окрема особистість є включеною не в один, а в багато різних людських колективів. Нормою для сучасного життя є не статична селянська община, а динамічний колектив матерів, який увесь час зазнає змін. Такі колективи можуть утворюватися як за місцем проживання, так і за місцем навчання, роботи, відпочинку молоді матері. Варто звернути увагу ще й на такий феномен, як присутність розповідей про вагітність і пологи у мережі Інтернет. Кожен український сайт для молодих мам містить відповідні сторінки.

Оскільки група, у якій функціонують розглянуті нами тексти, складається з жінок одного покоління (декількох поколінь в межах однієї сім'ї), які мають досвід народження дитини, або ж планують його здобути, варто говорити стосовно даного матеріалу не про його регіональність, а про статево-вікову диференціацію фольклору. Справді, натальний наратив практично не відомий чоловікам не в силу закритості інформації, а, швидше, в силу відсутності в їхньому досвіді подібних переживань, а отже інтересу до таких текстів. Тетяна Щепанська пропонує використовувати щодо розповідей про пологи поняття материнська субкультура [15], яке, на нашу думку, є занадто вузьким для охоплення такого широкого і розповсюдженого явища, як материнство.

Про неможливість формування будь-якої локальної традиції свідчить той факт, що інформацію про вагітність та пологи сучасні жінки запозичують не лише з усних джерел, але й книг, журналів, телепередач, Інтернету. Наголосимо, однак, на важливості саме усного способу трансляції, адже саме таким чином передається фольклорна традиція. Розповіді про вагітність та пологи — це своєрідні знаки, які допомагають жінці стати «свою» у материнській спільноті. Цими розповідями вона ніби протиставляє себе усім іншим — тим, хто не має досвіду дітонародження.

Таким чином проблема регіональної специфіки сучасного фольклору постає перед нами у зовсім іншому світлі. Для структурної семантики сучасних фольклорних наративів властива певна стабільність на рівні мотивів (як традиційних фольклорних, так і для специфічних мотивів властивих натальному наративу). На рівні аломотивів спостерігаємо їх значну варіативність, однак ця варіативність не має вираженої регіональної специфіки, а частково корелює із психо-соціальним портретом оповідачки. З точки зору прагматики тексту натальні наративи є специфічними розповідями жінок, які мають досвід дітонародження, транслюються у жіночих спільнотах під час безпосереднього спілкування у формі товариської бесіди. Головною функцією таких текстів виступатиме функція ідентифікації оповідачки з материнською спільнотою.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Баранов Д. А. Родинный обряд: время, пространство, движение / Д. А. Баранов // Родины, дети, повитухи в традициях народной культуры / сост. Е. Белоусова ; отв. ред. Ю. Неклюдов. — М. : РГГУ, 2001. — С. 9–30.
2. Светоний Г. Т. Вергилий / Гай Светоний Транквилл // Светоний. Жизнь двенадцати Цезарей. — М. : Эксмо, 2007. — С. 374–380.
3. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу / Марко Грушевський. — К. : Либідь, 2006. — 256 с.
4. Давидюк В. Ф. Українська міфологічна легенда / В. Ф. Давидюк. — Львів : Світ, 1992. — 176 с.
5. Кабакова Г. И. О сладких поцелуях и горьких слезах: заметки о гастрономии тела / Г. И. Кабакова // Тело в русской культуре : сб. статей / сост. Г. Кабакова, Ф. Конт. — М. : Новое литературное обозрение, 2005. — С. 67–77.
6. Кузьменко О. Фольклорні особливості народних оповідань про голодомор (на матеріалі власних записів з Вінниччини) // Відлуння геноциду 1932–1933. Етнокультурні наслідки голодомору в Україні / за ред. Р. Кирчіва, О. Романіва. — Львів, 2005. — С. 90–95.
7. Марко Вовчок. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича / упоряд. О. І. Дей. — К. : Наукова думка, 1983. — 527 с.

8. Мишанич С. В. Усні народні оповідання. Питання поетики / С. В. Мишанич. — К. : Наукова думка, 1986. — 328 с.
9. Неклюдов С. Ю. Мотив и текст / С. Ю. Неклюдов // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996) / отв. ред. С. М. Толстая. — М. : Индрик, 2004. — С. 236–247.
10. Окунісі С. Порівняльне дослідження японської культури / Сюнсукі Окунісі // НТЕ. — 2009. — № 1. — С. 8–14.
11. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. — СПб : Наука, 1994. — 246 с.
12. Сокіл В. В. Українські історико-героїчні перекази: структурно-семантичний та поетичний аспекти / Василь Сокіл. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2003. — 320 с.
13. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике : очерк историографии / И. В. Силантьев. — Новосибирск : Издательство ИДМИ, 1999. — 104 с.
14. Чистов К. В. Фольклор. Текст. Традиция : сб. ст. / К. В. Чистов. — М. : ОГИ, 2005. — 272 с.
15. Щепанская Т. Б. Традиции городских субкультур [Электронный ресурс] / Т. Б. Щепанская // Современный городской фольклор. — М. : РГГУ, 2003. — Режим доступа: <http://www.poehalynarod.ru/subcult-f.htm>. 20.03.2009.
16. Ярмоленко Н. Український усний героїчний епос — динаміка традиції / Наталя Ярмоленко. — К. ; Черкаси : КНУ ім. Т. Шевченка ; Видавництво Чибаненко Ю. А., 2010. — 552 с.
17. Bartmiński J. Materiały do sennika ludowego / Jerzy Bartmiński, Grażyna Bączkowska // Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury / pod red. J. Bartmińskiego. — Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1988.— № 1. — S. 147–171.
18. Czubała D. Wokół legendy miejskiej / Dionizjusz Czubała. — Bielsko-Biała : Wydawnictwo ATH, 2005. — 156 s.
19. Dundes A. From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales / Alan Dundes // Journal of American Folklore. — 1962. — № 75. — P. 95–105.
20. Kravchuk-Wasilewska V. W obronie folkloru, czyli dialog między tradycją i współczesnością / Violetta Kravchuk-Wasilewska // Folklorystyka. Dylematy i perspektywy / pod redakcją Doroty Simonides. — Opole : Uniwersytet Opolski, Instytut Filologii Polskiej, 1995. — S. 99–104.
21. Nowina-Sroczyńska E. Przezroczyście ramiona ojca: Studium etnologiczne o magicznych dzieciach / Ewa Nowina-Sroczyńska. — Łódź : Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 1997. — 212 s.
22. Simonides D. Przyszłość folklorystyki. Marzenia czy potrzeba naukowa? / Dorota Simonides // Folklorystyka: dylematy i perspektywy / redaktor naukowy Dorota Simonides. — Opole : Uniwersytet opolski; 1995.— S. 11–27.

## ЧИТАННЯ ЯК ШЛЯХ ДО СЕБЕ

Мар'яна Гірняк

Кандидат філологічних наук, доцент,  
кафедра теорії літератури та порівняльного літературознавства,  
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА)  
79000, м.Львів, вул.Університетська 1, e-mail: maryana\_hirniak@yahoo.com  
**UDC:** 82.0:[028:159.923]

### ABSTRACT

#### *Hirnyak Maryana. Reading as the Way to the Self*

The paper deals with the problem of reading, being revealed as an important condition of person's self-understanding. The attention is paid, on the one hand, to the works by representatives of different literary criticism methodologies (phenomenology, hermeneutics, aesthetics of reception, semiotics, poststructuralism etc.), putting the reception of artistic work into the centre of research interests, and, on the other hand, to literary works where appealing to the addressee (reader) are present or characters are searching for themselves and understanding themselves by reading. The paper reveals that essence of reading is mainly comprehended by means of anthropological perspective: reader's birth and ripening (accompanied with forming and using of «existential identity card»), feeling of catastrophe (connected with reader's identification with characters of literary work and thus with crisis of his identity), dialogue with Other, pleasure (being got by the reader from the game the author and the text are playing with him), love (giving possibility for Other to live in one's existence), self-identification (leading the reader to comprehending of world and himself in the world).

**Key words:** reader, text, work, interpretation, dialogue, author, Other.

У статті порушено проблему читання, яке виявляється важливою умовою самоусвідомлення людини. Зосереджено увагу, з одного боку, на працях представників різних літературознавчих методологій (феноменології, герменевтики, рецептивної естетики, семіотики, постструктуралізму та ін.), у яких рецепція художнього твору перебуває в центрі дослідницьких зацікавлень, а з іншого, на художніх творах, у яких наявні звертання до адресата (читача) або в яких персонажі, читаючи, шукають та усвідомлюють себе. Продемонстровано, що сутність читання здебільшого досягається через антропологічну перспективу: народження читача і його дозрівання (що супроводжується формуванням і застосуванням «екзистенційного посвідчення особи»), відчуття катастрофи (пов'язане з ототожненням читача з персонажами художнього твору, а відтак із кризою власної ідентичності), діалог з Іншим, насолода (яку читач отримує від гри, що провадить із ним автор і текст), любов (яка дає змогу впустити у своє існування Іншого), самоідентифікація (що приводить читача до розуміння світу і себе у світі).

**Ключові слова:** читач, текст, твір, інтерпретація, діалог, автор, Інший.

Про читання та його специфіку говорити дуже складно, адже важко – а то й неможливо – зафіксувати не лише всі можливі рецепції художнього твору, а й навіть власне сприйняття. Читаючи твір, людина заглиблюється в нього, емоційно його переживає і не має змоги ані об'єктивно проаналізувати цей процес, ані відкрити його сторонньому спостерігачеві. Читацькі зацікавлення людей різних епох теж здебільшого залишаються поза межею досяжності: навіть за умови наявності конкретних документів, що засвідчують прочитання тієї чи іншої літератури, достовірність висновків, зроблених на основі їх опрацювання, перебуває під сумнівом, оскільки значна кількість сприйнятів літературного твору є все-таки не задокументованою. Мабуть, саме тому пропозиція одного з найвідоміших представників школи рецептивної естетики Ганса Роберта Яусса створити історію літера-

тури як історію читацьких сприйнятів [25] до цього часу виявляється нездійсненим і, найімовірніше, нездійсненим проектом.

Водночас, ідентифікуючи себе як homo legens, людина не може залишатися байдужою до питань, пов'язаних із сутністю читання. Це підтверджує хоч би той факт, що впродовж останнього століття провідні філософи і теоретики літератури (Р. Інґарден, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер, В. Ізер, Г.Р. Яусс, Р. Барт, С. Фіш, У. Еко та багато інших), кожен зі своїми акцентами, намагалися висловити своє бачення цієї проблеми, усвідомлюючи, що без читача художній твір взагалі немає цінності як такої. Якщо уважно простудіювати найвідоміші теорії читача і читання, напрошується висновок, що досягнути сутність читання можна спробувати через наближення до нього з антропологічної перспективи: народження читача і його дозрівання, відчуття катастрофи, пов'язане з кризою власної ідентичності, діалог з Іншим, насолода, любов, самоідентифікація чи навіть самооновлення. Звичайно, такий підхід не дасть відповіді на питання, якими були читачі конкретних культурно-історичних епох чи як змінювалися читацькі інтереси, але він дозволить побачити філософський вимір читання, збагнути, як, читаючи, людина шукає себе.

Феноменологи часто наголошували, що літературний твір немислимий без читання, саме читач актуалізує його, без читача твір – це набір чорних знаків на білому папері, однак насправді з певністю можна стверджувати, що твір водночас цього читача народжує, дає йому життя. Звісно, в метафоричному значенні слова, – народжує не реальну емпіричну особу, а Читача, вдумливого суб'єкта, здатного мислити і шукати, співтворця значень художнього тексту. Польський дослідник Міхал Павел Марковський проникливо зауважив, що «писати – то переставати існувати, віддаючи себе комусь іншому – читачеві, чиє життя триватиме коштом твого власного» [27, с.9]. Відомі теоретики другої половини ХХ століття (Ролан Барт, Мішель Фуко, Юлія Крістева, Жак Дерріда), проголошуючи «смерть автора», аргументовано наполягали на тому, що «особа» письменника читачеві не потрібна. Замість автора промовляє мова, текст, багатовимірний простір письма, який передбачає множинність значень, відсилає до різних культурних джерел і пропонує особливу гру для свого реципієнта. Автор перетворюється на привид, на гостя власного твору, залишає тільки «сліди» своєї присутності, змушуючи читача віднайти тут і зараз власний центр для інтерпретації художнього твору. Текст складений з множинності різних видів письма, але, як зауважив Р. Барт, «вся ця множинність фокусується у визначеній точці, якою є не автор, а читач.... Народження читача доводиться оплачувати смертю Автора» [2, с.390-391].

Смерть автора і народження читача зазвичай пов'язують із ХХ століттям, коли в літературі особливо відчутними стали міжтекстуальні зв'язки, а відсилання до вже сказаного, баченого і пережитого перетворилося на один із найяскравіших художніх прийомів, що, до речі, представляє автора передусім як читача, що взявся за перо. Однак про «народження читача», того, хто зі звичайної особи стає реципієнтом текстів культури, варто говорити ще у контексті давньої літератури. Ідеться навіть не про численні повчання чи панегірики, які передбачають звернення до другої особи, а про усвідомлення ролі читача для художнього тексту. Українські автори ренесансних і барокових творів дуже часто орієнтуються на активність свого адресата: К. Транквіліон-Старовецький у передмові до читача (в «Зерцалі Богословія» чи в «Перлі многоцінному») просить не забувати в своїх молитвах автора і прийняти його працю з любов'ю, літописець Самійло Величко чекає від читача виправлення можливих помилок і просить пробачення за можливі недогляди, І. Величковський дає конкретні вказівки, як читати його твори, сподіваючись, що «читатель» докладе необхідних зусиль і в глибоких за змістом поезіях зуміє побачити також формальні експерименти. Проте «народження читача» у давній літературі виходить навіть за рамки таких риторичних фігур і топосів. У «Прозьбі чителниковій о час» Даміан Наливайко висуває ідею книжного трибу життя, змальовуючи профіль людини, схиленої над книгою. Книги виростають із книг, тому час, що становить одну з найвищих вартостей життя, ліричний суб'єкт хоче присвятити читанню. Важливо не сказати, а почути. Читання стає улюбленою справою, яка приносить інтелектуальну насолоду.

«Народившись», читач розвивається, дозріває, шукає відповіді на питання, ким я є, і засвідчує власну ідентичність, інтерпретуючи твори в той чи інший спосіб. У процесі чи-

тання розуміння художнього твору неодмінно поєднується з саморозумінням кожного реципієнта, адже останній так відчитує текст, як він спроможний це зробити тут і тепер, відповідно до своїх емоцій, досвіду, ерудованості тощо. Інтерпретація, як зауважив Поль Рікер, «зливається із самоінтерпретацією» [15, с.318]. Якщо «Я» щоразу бачить у творі щось інше, по-новому відкриває текст, то це означає, що змінюється і саме Я. Іншими словами, ми здатні вичитати з художнього твору те, що в нього вкладаємо. Пригадати хоч би симпатії чи антипатії до персонажів, які не завжди збігаються в різних читачів, спроможність читача актуалізувати історичні чи культурні контексти, запропонувати власні відповіді на поставлені у творі запитання. Розшифровуючи значення твору, читач починає по-іншому розуміти себе. Твір лише стимулює особистий світ читача, змушуючи останнього реагувати на цю гру стимулів, застосовуючи, за влучним висловом італійського семіотика Умберто Еко, своє «екзистенційне посвідчення особи» [8, с.83].

Те, що читання й інтерпретація – своєрідний «акт конструювання нашої ідентичності» [26, с.9], спосіб розпізнавання певного «я» в собі самому, засвідчує феномен Віктора Петрова-Домонтовича, відомого автора української інтелектуальної прози ХХ століття, у добробку якого вагому роль відіграють також романізовані біографії «Романи Куліша» та «Аліна й Костомаров». Письменник звертає увагу на те, що підсвідомі переживання Костомарова сублімувалися в його персонажів (зокрема образ Кудеяра), сцени насильства і жорстокості він пов'язує з особистими проблемами свого біографічного героя. Однак у контексті обговорюваної проблеми важливо те, що маємо всі підстави розглядати Костомарова чи Куліша як проєкції внутрішнього стану самого Петрова-Домонтовича, а біографічні твори – як вісь, на яку нанизуються автобіографічні елементи. «Кожна людина, пишучи про інших, пише про самого себе» [13, с.242], – стверджує наратор «Аліни й Костомарова». До цього можна додати, що і як читача Петрова цікавлять автори і твори, співзвучні з його внутрішнім світом. У «Романах Куліша» Петров створює своєрідний «роман у листах», наповнює його самохарактеристиками письменника, висловленими в листах Куліша до коханих жінок, а згодом сам він розпочне «роман у листах» із Софією Зеровою. До того ж, Куліш і Костомаров у романізованих біографіях набувають таких самих рис (відлюдкуватий митець-дивак), як і повністю вигадані персонажі інтелектуальних романів В. Домонтовича (Варецький, Серафікус, Линник). Читацькі зацікавлення виявляються імпульсом для творення власних «можливих світів» з відповідними історіями та персонажами і навіть для перенесення цих історій у своє реальне життя.

Саморозуміння та самоінтерпретація можливі також у процесі читання, яке має метафізичний, трансцендентний характер. Образ такого читання /читача відчутний у поезії Богдана Ігоря Антонича. Ліричний суб'єкт намагається розшифрувати особливе естетичне повідомлення, змістом якого є сам Бог («Про Тебе ліс розказує чудову, дивну, тиху повість... про Тебе сонце сповіщає Полум'яну Новість...»), відчитати книгу природи і книгу світу: «розгорнулась земля, наче книжка», «калина похилилась вниз, мов ягода, росте червоне слово», «Дерев послухай! Їхню сповідь у книгу ночі запиши». Поет читає «землі закрити книжку», спостерігає, як «два самітні клени» читають весни буквар, і ця особлива книга природи-митця починає виконувати роль поштовху до власної творчості. Але найцікавіші здібності, які демонструє ліричний суб'єкт, – у процесі «читання» руйнувати дистанцію між реальним та віртуальним світами й ідентифікувати себе з «персонажами» книги природи: «і букви, наче зорі, світять в розкритій книжці на столі. Стіл обростає буйним листям і разом з кріслом я вже куц. З черемх читаю – з книг столистих – рослину мудрість вічних пущ» [1, с.112, 135, 217, 128, 79, 215]. Звичайна книжка стає імпульсом до відчитування світової книги і – що навіть більше – перетворюється на одну з її сторінок. Читаючи столисту книгу черемхи, поет розчиняється в її стихії, як у Борхесових «Письменах бога» Тсінакан, відчитавши божественне повідомлення, перестає бути собою, а стає цілим світом.

Пошуки себе в процесі читання, щоправда, можуть межувати з переживаннями певної кризи, самозаперечення, навіть своєрідної катастрофи, адже, сприймаючи твір, читач інколи так вживається в художні образи, що опиняється перед загрозою втратити власну ідентичність. Жан-Поль Сартр звернув увагу, що, «читаючи роман, я ототожнюю себе з

його героєм. Особливо часто це відбувається, коли роман написаний від першої особи. Це призводить до такого стану, коли я стаю героєм ірреально, все ще чимось відрізняючись від нього. Я є і я сам, і я інший» [17, с.288]. Ототожнення з персонажами художнього твору властиве насамперед наймолодшим читачам. Поринаючи в світ казок, діти дуже часто проєктують себе на улюблених героїв. Дівчатка уявляють себе принцесами, хлопчики – безстрашними лицарями. Але важливо те, що навіть у дорослому віці читач не може відокремити себе та Іншого, намагається перетворити Іншого в себе, і таке ототожнення починає визначати особистісну структуру реципієнта. Невипадково психоаналітики наприкінці ХХ століття почали цікавитися не лише творцем, а й реципієнтом художнього тексту [див.: 14; 16]. Інтерпретація твору – це своєрідний самоаналіз. Інтерпретуючи, ми не так дешифруємо закодовану фантазію, як активізуємо власну. «Я» персонажа належить не тільки митцеві, а й читачеві. Художній твір висловлює кожного, він «дозволяє читачеві бути «я», бо поет, на переконання Г.-Г. Гадамера, – то «я», яким є кожен з нас», а це означає, що навіть автобіографія митця «має смисл лише тоді, коли вона обумовлює всіх нас, коли вона нас вимовляє» [4, с.110, 147].

Іноді таке ототожнення з персонажами художнього твору приносить психотерапевтичний ефект. Найкраще це можна проілюструвати на прикладі роману Агатангела Кримського «Андрій Лаговський». Лікар радить Лаговському писати роман про самого себе, який мав би стати добрим психотерапевтичним засобом для автора<sup>1</sup>, адже той «прикрашати-ме», «підмальовувати» власний портрет, матиме змогу увійти в чужу суб'єктивність, прожити інший варіант свого життя. До того ж, прагнучи подивитися на себе поглядом Іншого, автор стає суб'єктом, який відбивається у свідомості читача, що залишає частку себе в інтерпретованому образі, переживаючи відтак своєрідну психотерапію. Важливо, що лікар радить Лаговському принаймні читати інших письменників, якщо не вдасться писати своєї повісті. Спілкування із справжнім твором мистецтва змушує людину забути про реальність і перевтілитися в персонажа ірреального світу. Саме це відбувається з Лаговським на пароплаві, коли він слухає пісню про золоту рибку і в її історії вбачає схожість до власної долі.

Водночас, ототожнюючи себе з персонажами вигаданого світу, читач може перейти допустимі межі і втратити чуття реальності, забути і навіть заперечити себе справжнього. У такому руслі можна інтерпретувати історію мадам Боварі, трагедія якої, значною мірою, зумовлена бажанням спроектувати «я» літературних героїнь на свою особистість, або Марти Висоцької з роману «Невеличка драма» В. Підмогильного. Впродовж усього роману Марта демонструє залежність від прочитаних книжок, намагається зробити своє кохання не подібним на жодні «сказані» чи «пережиті» почуття. Таке її бажання продиктоване протестом проти штампів, які запанували у стосунках між людьми. Однак парадокс у тому, що, прагнучи індивідуалізувати свої почуття і взаємини з коханим, Марта, з одного боку, хоче «закохатись безтямно, так, як у романах», тобто спроектувати на своє життя ту ситуацію, яку вже хтось придумав і пережив, а з іншого, страждає, що навіть найбільш неймовірний розвиток любовної історії, який, як їй здавалося, тільки вона придумала, Марта згодом знаходить у «Комедії кохання» Г. Ібсена.

Читання та інтерпретація, на переконання М. П. Марковського, передбачають два різноспрямовані рухи: рух всередину себе і рух назовні, який, на думку дослідника, можна назвати катастрофою, в етимологічному значенні цього слова (переворот, кінець, завер-

---

<sup>1</sup> Подібною аутопсихотерапією для Кримського можна вважати його творчість, зокрема роман «Андрій Лаговський», який дозволяє письменникові вивільнити свої бажання і фантазії, спроектувати їх на Іншого, об'єктивувати себе, а відповідно – спробувати зрозуміти свою сутність. Показово в цьому контексті, що творами Андрія Лаговського часто виявляються поезії Кримського, а самого персонажа автор наділяє рисами власної біографії.

шення), виходом за власні межі [26, с.12]. Читач одночасно повинен бути собою і відкривати себе іншим, які визначають моє існування: іншим текстам, іншим людям, іншим речам. Катастрофічність ситуації в тому, що іншість, зрештою, постає «не як щось, що приходить ззовні, з іншого простору, але як щось, що наповнює мене зсередини і робить мене відмінним і чужинцем щодо самого себе» [26, с.11]. Ідентичність не дається заздалегідь, а формується під тиском іншого, який існує тут, у нас, і не дозволяє нам відокремитися від світу. Відтак щоразу при читанні і писанні з'являється питання: як бути собою, коли мушу піддатися тому, що від мене відмінне? як «прямувати до того, що інше, і водночас залишатися на тому самому місці?» [26, с.20-24]. Іншість виявляється обов'язковою передумовою нашої ідентичності і водночас загрозою для неї, а літературна комунікація – змаганням між внутрішнім і зовнішнім, тим самим та іншим.

Діалог чи навіть змагання між собою та Іншим особливо відчутний у «Книзі снів і пробуджень» Галини Пагутяк. Фрагменти «Книги ночі» часто мають назву «Те, що трапилось з кимось іншим», «Те, що трапилось не зі мною» чи т.п. Оповідачка «Книги снів і пробуджень» згадує, що якась бачила міліцейську машину, через заґратовані вікна якої виглядали жінки і заздрили їй свободі, «але в ту ж мить я ніби опинилася серед них і з такою самою тугою дивилась на сонячну вулицю»; коли читає або чує про вбитих і катованих, їй здається, що то шматують її тіло. Чутливість до світу виявляється такою тонкою, що «робить не-моє моїм», а «те, що трапилось не зі мною», не має кінця [12]. Очевидно, читач, який іде за покликом автора, повинен теж продемонструвати вміння відчувати Іншого як самого себе, «увійти, – як сказав би Микола Євшан, – в нескінченне число чужих існувань» [9, с.24].

Кожний літературний твір – це можливість діалогу з Іншим і для автора, і для читача. Попри всю загрозу, яку цей «інший» може нести для «моєї» ідентичності, він необхідний для саморозуміння й самоідентифікації. Г.-Г. Гадамер слушно наголошував, що зрозуміти себе в цьому світі означає «зрозуміти себе у відношенні до інших» [5, с.171]. Діалог провадить до розкриття кожним із його учасників власних прихованих можливостей, до розширення їх внутрішнього світу, тому завдяки твору автор і читач перебувають у складному зв'язку «розуміння-через-іншого». Очевидно, саме тому письменники часто звертаються до уявних співрозмовників, ніби підтверджуючи тезу М. Бахтіна про те, що кожне слово хоче бути почутим, а отже, автор висловлювання так чи інакше передбачає «наадресата», який намагатиметься зрозуміти іншу свідомість, навіть якщо це розуміння станеться «або у метафізичній даліні, або у далекому історичному часі» [3, с.421]. Тарас Шевченко у своїх поезіях звертається до світу, людей, Бога, народу, мертвих, живих і ненароджених земляків, нарікаючи інколи навіть на відсутність сподіваного відгуку: «Либонь, ужедесяте літо, як людям дав я «Кобзаря», а їм неначе рот зашито...» [22, с.454]. До читацької свідомості постійно апелює Іван Франко у збірці «Semper tūo» [19]. Учасниками діалогу стають реальні постаті (Микола Вороний) і « мешканці» лише фікційного світу («дівчино, моя ти рибчино», «оце, куме, від ляхів п'ю не раз гіркую»), жива природа, що часто символізує внутрішній стан ліричного суб'єкта («ти знов літаєш надо мною, галко») і абстрактні поняття («о раю мій, моя ти муко, Пісне!»), Всевишній Творець («на суд твій, боже, я стаю, земне створення») і Поет, якому ліричний суб'єкт дає ті чи інші настанови («Поете, тям, на шляху життєвому...», «якби ти знав, як багато важить слово»). Такого адресата ліричний герой здебільшого сприймає як рівноправного партнера, який теж повинен шукати відповіді на одвічні запитання. Діалог з віртуальним адресатом інколи можна розглядати як автототкомунікацію. Яскравим підтвердженням цього є присутність у тексті ще однієї дуже важливої моделі співрозмовника – спорідненої істоти («ти чого, брате мій, зажурились?»), інтимно-близького «Ти», що не лише спостерігає, а й співпереживає, а також «мого читача», який, очевидно, повинен бути не просто «моїм другом», не просто «іншою» свідомістю, а й тим «незримо присутнім третім, що стоїть над усіма учасниками діалогу», тією свідомістю, що «не зупиняється на найближчому розумінні, а пробивається все далі і далі... ad infinitum» [3, с.421]. Зрештою, у вже згаданого Антонича також присутня ціла система звернень до уявного реципієнта – до коханої, людини, звірят, рослин, землі, світу, Музи,

Бога, до абстрактних понять, у кожному разі, до Ти – очевидного або прихованого в дієслівних формах.

Щоправда, теоретики не завжди схильні розглядати зв'язок між читачем і автором як повноцінний діалог [див.: 15, с.306]. Автор не може прийти читачеві на допомогу, коли той не вловлює його думок, і зустрічною реплікою скерувати реципієнта у відповідне русло. Діалог відбувається між читачем і художнім твором, між читачем і автором, але через твір. Однак зустріч із великим твором мистецтва – це завжди «плідна розмова», це «запитання й відповіді», це «справжній діалог», під час якого співрозмовники входять у смислове поле один одного [5, с.136]. Автор намагається передбачити, як читач сприйме написане, читач ідентифікує себе з другою особою, до якої звертається розповідач чи ліричний суб'єкт, навіть тоді, коли між автором і читачем – століття. У цьому контексті варто згадати нарративні стратегії XIX століття, коли у творі особливо відчутними є і образ оповідача, і його співрозмовника. Повісті Григорія Квітки-Основ'яненка навіть називають «повістями-тезами», адже історія, яку розповідає наратор, є ніби ілюстрацією до тези-питання, що поставив автор перед читачем: «Чи знаєте ви, люди добрі, що то є суд божий?» («Перекотиполе»), «Що то є любов? Багато про неї і пишуть у книжках, і розказують, та бачиться мені, що усе щось не так... Послухайте мене; я таки пожив на світі, бачив дечого чимало на своєму віку...» («Щира любов») [11, с.365, 315-316].

Письменники усвідомлюють: «головна мета полягає в тому, щоб перебувати в розмові» [5, с.174], незважаючи на можливі непорозуміння чи множинність інтерпретацій. Адже автор як такий народжується із появою першого читача. Саме читач ідентифікує того, хто пише, як автора, витворює собі його образ на основі прочитаного, надає йому відповідне ім'я, яке оприсутнює його у відповідному просторі. Очевидно, цим можна пояснити, що у своїх творах автори іноді представляють образ того, хто пише і переживає з приводу того, як сприйметься написане. «Я» у творах Миколи Хвильового часто замислюється з приводу того, що і як писати, з чого почати («З лабораторії»), безперервно шукає «запах слова», яке могло б адекватно передати музику своєї душі («Арабески»), раз у раз намагається привернути до себе увагу: «Як ви гадаєте, чим закінчиться новела? ... я сам не знаю, чим закінчиться вона» («Редактор Карк»); «Тепер мій читач чекає від мене, мабуть, цікавої зав'язки» («Кіт у чоботях»); «до побачення, золотий мій читачу!» («Іван Іванович») [див.: 21].

З одного боку, такі апелювання до читача засвідчують бажання не зникати з поля зору співрозмовника, інколи запропонувати йому цікаву гру (що особливо актуально для постмодерністської чи навіть модерністської літератури), але, з іншого боку, вони є також спробою провадити власне повноцінний діалог, залучити читача до співтворчості або навіть застерегти його від надто спрощеного тлумачення тих чи інших речей. «Розуміння, – зазначав Г.-Г. Гадамер, – не відбувається, коли реципієнт ще завчасно намагається вловити суть того, що йому збираються сказати, і вважає при цьому, що він цю суть знає» [5, с.13]. У «Дівчині з ведмедиком» В. Домонтовича у виклад, який провадить наратор, вклинюється літературознавчий відступ, де розповідач уже намагається з перспективи «автора» подивитися на історію: «Традиції белетристичного роману XVIII – XX ст. стверджують, що для романіста немає кращого способу закінчувати свій твір, як одруживши «його» та «її». В даному разі є всі відповідні умови: є літературна традиція, є «він» і «вона»... отже, все примушує героїв роману, не гаючи часу, взяти шлюб і не турбувати автора кінчею підшукувати нетрадиційну розв'язку свого твору...» [6, с.130]. Автор попереджає: спроба читача сприйняти інтелектуальний твір просто як розвиток стосунків «його» та «її» приречена на невдачу. Щось подібне бачимо і в Майка Йогансена, який у Післяслові до роману «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» виголошує: «Любий серцю моєму читачу і ще миліша очам моїм читачко... автор смиренно признається, що на протязі всього Прологу і всієї Подорожі нахабно водив вас... за ваші (клясичні) носи. Автор удав, ніби він (як усякий порядний літератор) збирається показати вам справжніх людей і справжні їхні мандри...». Але автор вирішив показати справжні ландшафти, написати книгу Пейзажу, а людські фігури «вирізав із декоративного картону», «грубо розмалював їх умовними фарбами... А, щоб читач,



бува, не подумав, що фігури ті живі, автор у найпатетичніших місцях, розірвавши їм картонні груди, просував крізь них свою патлату голову» [10, с.358-359]. Читач має бути вдумливим, спостережливим, і тільки тоді він зможе отримати, як сказав би Р. Барт, «насолу від тексту».

Насолода – те, до чого прагне кожний читач, незалежно від свого рівня поінформованості, читацького чи життєвого досвіду, однак досягти її може лише той, хто посправжньому любить читати. Ідеться не про збаналізовану фразу «люблю читати» як першу-ліпшу відповідь на питання «що любиш робити?», а про любов, яка здатна долати кризи і катастрофи, яка немислима без Іншого і яка, будучи необхідною передумовою власне людського виміру існування, розкриває сутність людини. Невипадково Марковський говорить про читання як про синтез Еросу й Гермеса, еротики і герменевтики, переконуює в існуванні нерозривного зв'язку бажання та інтерпретації, які окреслюють межі нашого буття у світі і водночас виходять за них, неприсутність хочуть перетворити на присутність, далеке – в близьке, а незрозуміле – в зрозуміле [27, с.77-89]. Ще одна польська дослідниця Анна Бужинська взагалі схильна трактувати літературну комунікацію як любовну гру: кожна гра передбачає певну систему правил, ситуативність ігрових ролей, водіння за носа і збивання з пантелику [24, с.171-174]. Літературна гра немислима без занурення у сферу любові, адже навіть водити за носа можна «любого серцю читача» і «ще милішу читачку». До того ж, зв'язок між автором і читачем через художній твір, як і любовний зв'язок, завжди одноразовий і неповторний, ніхто не може сказати, що і як має бути, у якому напрямку треба розвивати діалог, а в якому – ні. Партнери намагаються порозумітися, але завжди є ризик, що слово буде сприйняте не так чи взагалі не знайдеться адекватного слова для позначення того, що хочеться сказати; немає певності, чи інший відчуває те саме, що і я. Показово, що приклади на підтвердження тези про любовний вимір літературної комунікації можна знайти навіть у художній літературі. Героїня «Спраги музики», яку В. Домонтович написав на основі спогадів Маґди фон Гаттінгберг, більше відомої як кохана Райнера Марії Рільке Бенвенута, шукала книжки, «приємної, як добрий і далекий друг», подарунка, який «прийшов би здалека, але прозгучав би зсередини, як власне звернення до себе» [7, с.359]. Після спілкування з Рільке через його поезію Бенвенута відчула, як змінився її внутрішній стан і навіть обличчя, як виникло бажання знайти Іншого – того, зв'язок із яким став особливо відчутним.

Філософи [див.: 20] часто говорили про любов як про вищу форму пізнання і самопізнання людини, як про таїнство, коли двоє спілкуються одне з одним на найглибшому рівні існування, і в цьому спілкуванні виявляють здатність збагнути себе та Іншого в його унікальності та неповторності. Любов неможлива без спроможності на самопожертву, здатності забути себе задля Іншого, але це якраз те самозабуття, яке приводить до самооновлення, те жертвування часткою свого «я», яке провадить до цілісності. Любов – це здатність розірвати свою оболонку, щоб понести в собі Іншого. Читання і писання – це, за словами Ж.-П. Сартра, потреба «відбитися у свідомості Інших», «витворити в ній своє існування», «стати собою в Іншому» [18, с.330-331]. У праці «Феноменологія читання» Жорж Пуле зазначає: «Коли я читаю, я подумки промовляю «я», і це «я», яке я проговорюю, не є мною... Інше «я» замінило моє власне. Я перебуваю на дорозі до іншого, і цей інший мислить, відчуває, страждає і діє в мені» [28, с.1321-1324]. Під час читання реципієнт відчуває присутність якогось «я», що «постає перед нами в нас», стає другом, який виявляється нашим другим «я». Саме такий читач-друг часто з'являється на сторінках прози Валерія Шевчука, і в цьому контексті заслуговує на увагу фрагмент із повісті «Сповідь»: «Я хочу написати тобі, читальнику, кілька повчань. Не знаю, чи приймеш ти їх, чи відкинеш, у цьому воля твоя. Але мені є потреба їх висловити, бо це повчання не тільки для тебе, але передусім для мене самого.... Істина є. Але вона не в розумі кожного з нас, а в розумі всіх загалом» [23, с.132]. Читач і автор постають не лише як співрозмовники, навіть не тільки як друзі, а як одне ціле, що прагне пізнати істину, прийти до розуміння світу і себе в цьому світі.

Отож осягнення читання з антропологічної перспективи – через народження читача як співтворця тексту, його дозрівання та існування у сфері літератури – дає змогу привідк-

рити глибинну суть самої потреби читання. Попри неминучі кризи і непорозуміння, які виникають під час розмови з Іншим, читання є добрим тестом на визначення того, наскільки людина здатна приймати та визнавати Іншого в його інакшості, поважати і навіть любити його, а відтак воно допомагає відповісти на питання і про власну сутність, стає одним із важливих кроків на шляху до себе.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; [сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–391.
3. Бахтін М. Проблема тексту у лінгвістиці, філології та інших гуманітарних науках / Михайло Бахтін // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 416–422.
4. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова / Ганс Георг Гадамер. – Львів : І, 2002. – 188 с.
5. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 288 с.
6. Домонтович В. Без ґрунту. Повісті / В. Домонтович. – К. : Гелікон, 2000. – 520 с.
7. Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза. Оповідання та нариси. – К.: Критика, 2000. – 416 с.
8. Еко У. Роль читача. Дослідження з семиотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
9. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості //Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан. – К.: Основи, 1998. – С.18–25.
10. Йогансен М. Вибрані твори / Майк Йогансен. – К. : Смолоскип, 2001. – 516 с.
11. Квітка-Основ'яненко Г. Повісті та оповідання. Драматичні твори / Григорій Квітка-Основ'яненко. – К.: Наукова думка, 1982. – 544 с.
12. Пагутяк Г. Книга снів і пробуджень / Галина Пагутяк // Пагутяк Г. Захід сонця в Урожі: Романи, повісті, оповідання та новели. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – С.235 – 298.
13. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров / Віктор Петров //Зайцев П. Перше кохання Шевченка. Петров В. Романи Куліша. Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994. – С. 15–316.
14. Потканський Я. Психоданаліз у літературознавчих дослідженнях / Ян Потканський // Література. Теорія. Методологія [упор. Д.Уліцька]. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С.292 – 311.
15. Рікер П. Що таке текст? Пояснення і розуміння / Поль Рікер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 305–323.
16. Росінська З. Самототожність реципієнта. Психоданалітичні точки зору / Зоф'я Росінська // Література. Теорія. Методологія. – С.312 – 332.
17. Сартр Ж.-П. Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / Жан-Поль Сартр. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – 319с.
18. Сартр Ж.-П. Моя перемога є чисто вербальною... / Жан-Поль Сартр // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – 327-346
19. Франко І. Semper tiro / Іван Франко // Франко І. Зібр. творів : у 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т.3. – С.101–182.
20. Хамитов Н. В., Крылова С. А. Любовь как запредельное бытие мужского и женского: опыт метаантропологии / Н. В. Хамитов, С. А. Крылова // Антропологічні виміри езотеричної філософії. – Слов'янськ : Печатный двор, 2005. – С. 271–287
21. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / Микола Хвильовий. – К. : Дніпро, 1990.
22. Шевченко Т. Кобзар / Тарас Шевченко. – К.: Радянська школа, 1986. – 608 с.

23. Шевчук В. Мор. Фантастичні повісті / Валерій Шевчук. – Львів : Піраміда, 2004. – 320 с.
24. Burzyńska A. Anty-Teoria literatury / Anna Burzyńska. – Kraków: Universitas, 2006. – 540s.
25. Jauss H.R. Historia literatury jako prowokacja / Hans Robert Jauss. – Warszawa: Instytut badań literackich-Wydawnictwo, 1999. – 235s.
26. Markowski M.P. Identity and Interpretation / Michał Paweł Markowski. – Stockholm : Stockholm University, 2003. – 181 p.
27. Markowski M. P. Występek: eseje o pisaniu i czytaniu / Michał Paweł Markowski. – Warszawa : Wydawnictwo Sic!, 2001. – 205 s.
28. Poulet G. Phenomenology of Reading / Georges Poulet // The Norton Anthology of Theory and Criticism / [ed. by V. B. Leitch]. – New York; London : W. W. Norton&Company, 2001. – P. 1320–1333.

## **СИСТЕМА ЦЕННОСТЕЙ И КЛАССИКА МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**Александр ГЛОТОВ**

доктор філологічних наук, професор кафедри індоєвропейських мов, Національний університет «Острозька академія» (УКРАЇНА),  
35800, м. Острог, вул. Семінарська, 2, e-mail: aleksandr\_glotov@ukr.net  
**UDC:** 82 – 991.1

### **ABSTRACT**

The function of literature as a social phenomenon diverse and traditionally mixed. The trend towards reality, which at the same time would be absolutely plausible and at the same time extremely biased and author, individual, leads to the fact that the reader expects the works of art some absolute ethical and aesthetic values that would be for him and the goal and the means to achieve it .

Social psychology has developed a theory of a certain system of human values sought by the human species being and as an individual. Everyone chooses some of his values, but the list of them turned out to be finite. Full, comprehensive catalog for each culture may be his own, from the Ten Commandments of Christianity to six hundred thirteen - Judaism, but most of them are abstracted to categories, it is amenable to formulation. According to the theory of Milton Rokeach values exist "terminal", of course, that is the belief that the achievement of certain specific purposes is the meaning of human life.

These include: a comfortable life; equality and fraternity; interesting and active life; taking care of loved ones; freedom and independence; health; inner world; mature love; security; fun; salvation; self-esteem; sense of achievement; the respect of society; friendship; wisdom; world peace; understanding of beauty.

There is also the value of "tools" - that is, associated with the methods of achieving the objectives of: ambition; open-minded; competence; neatness; hardness; forgiveness; assistance; sincerity; creativity; self-sufficiency; intelligence; sequence; love; loyalty; obedience; politeness; responsibility; restraint.

Fiction since its inception claimed to be to be "lifelike" and "didactic." That is, the literature should reflect real life and demonstrate what is worth to human life, significant values. A perfect masterpieces of literature supposedly embody both communicative and compensatory and educational function of art. There is a tradition to determine the best in the literary process: from ancient playwrights competition to the Nobel Prize. At the beginning of the third millennium was written several "final" list. The most popular list of the hundred best writers, compiled by the Norwegian Book Club in conjunction with the Norwegian Institute named Nobel 2002, the formation of which was attended by a hundred writers from fifty-four countries, as well as list of 100 best books of all time by the magazine «Newsweek». It was found that twenty authors coincide in both lists.

Trying to put together a system of aesthetic and ethical values, traditionally considered in the science of literature, with a set of social values, which are the object of study of psychology and sociology, can be quite productive if it is to exercise with the potential compatibility of these basic postulates of Sciences.

***А.Глотов. Классика мировой литературы как отражение системы ценностей***

В статье осуществлена попытка сравнить ценности, считающиеся традиционными, с эстетическими и этическими категориями, содержащимися в лучших произведениях литературы.

**Ключевые слова:** мировая литература, система ценностей, этические и эстетические идеалы.

У статті зроблено спробу порівняти цінності, що вважаються традиційними, з естетичними та етичними вимірами, які містяться у кращих творах літератури.

**Ключові слова:** світова література, система цінностей, етичні та естетичні ідеали.

Література завжди находилась в зоне не только этики и эстетики, но и социальной жизни. Поэтому писатели и их произведения, как только писательство стало профессиональной деятельностью, вошли в сферу, где побеждает сильнейший.

Фольклор не знает такой беды, там правит бал банальность, повторяемость, узнаваемость, обыденность. Писателю же не выжить без оригинальности и непохожести.

Двадцатый век легализовал соперничество в литературе, введя идею международной премии за лучшее литературное произведение года. И с тех пор весь мир с замиранием сердца ждет, кто же на этот раз стал Нобелевским лауреатом.

И вот уже второе столетие подряд каждый год лучшие казалось бы из лучших получают свой приз, но – все ли они автоматически входят в золотой фонд литературы? Действительно ли они лучшие?

И тут обязательно возникает вопрос: а как определить качество литературного текста? По количеству проданных экземпляров книг? Тогда выигрывают те, кто раньше начал – условно говоря, Гомер и Шекспир, а у современников шансов не будет всегда. Тут придется применять спортивный принцип гандикапа: отстающий во времени получает право на фору.

Тем более что функции художественной литературы как социального феномена многообразны и традиционно неоднозначны. Тенденция к созданию действительности, которая одновременно была бы абсолютно правдоподобной и в то же время исключительно и тенденциозно авторской, индивидуальной, приводит к тому, что читатель ожидает от творения искусства некую абсолютную этическую и эстетическую ценность, которая станет для него и целью и средством ее достижения.

Социальная психология разработала теорию о наличии определенной системы человеческих ценностей, к которым стремится человек как вид существа и как индивидуум. Каждый выбирает какие-то свои ценности, однако перечень их, как оказалось, конечен. Полный, исчерпывающий каталог для каждой культуры может быть своим, от **Десяти заповедей** христианства до Шестисот тринадцати – иудаизма, но большинство из них абстрагируется до категорий, вполне поддающихся формулированию. Согласно теории Милтона Рокича, американского социального психолога польского, а возможно даже – и украинского происхождения (поскольку родом он из приграничного Хрубешова), описанной в монографии «Природа человеческих ценностей», существуют ценности «терминальные», конечные, то есть убеждения в том, что достижение некоторых конкретных целей является смыслом человеческой жизни. Их вполне ограниченное, экспериментальным путем определенное количество – 18. К ним относятся:

1. безбедная жизнь;
2. равенство и братство;
3. интересная и активная жизнь;
4. забота о близких;
5. свобода и независимость;
6. здоровье;
7. внутренний мир;
8. зрелая любовь;
9. безопасность;
10. веселье;
11. спасение;
12. самоуважение;
13. чувство достижения;
14. уважение общества;
15. дружба;

16. мудрость;
17. мир во всём мире;
18. понимание красоты.

Есть также ценности «инструментальные», то есть – связанные с методами достижения целей. Их тоже восемнадцать:

1. амбициозность;
2. непредубеждённость;
3. компетентность;
4. аккуратность;
5. твёрдость;
6. прощение;
7. помощь;
8. искренность;
9. творчество;
10. самодостаточность;
11. интеллигентность;
12. последовательность;
13. любовь;
14. верность;
15. послушность;
16. вежливость;
17. ответственность;
18. сдержанность [1]

Художественная литература с момента ее зарождения претендовала на то, чтобы быть «жизнеподобной» и «дидактичной». То есть, литература должна отражать реальную жизнь и демонстрировать то, ради чего стоит человеку жить, существенные ценности. А шедевры литературы предположительно идеально воплощают как коммуникативно-компенсаторную, так и воспитательную функцию искусства. Существует традиция определения лучших в литературном процессе: от античных состязаний драматургов до Нобелевских премий. В начале третьего тысячелетия было составлено несколько «итоговых» списков. Наиболее популярны список ста лучших авторов, составленный Норвежским Книжным Клубом совместно с Норвежским институтом имени Нобеля [2]. 2002 года, в формировании которого приняли участие сто писателей из пятидесяти четырех стран мира, а также рейтинг 100 лучших книг всех времен по версии журнала «Newsweek» [3]. Оказалось, что двадцать авторов совпадают в обоих списках:

1. Гомер «Илиада», «Одиссея»;
2. Данте Алигьери «Божественная комедия»;
3. Джеффри Чосер «Кентерберийские рассказы»;
4. Уильям Шекспир «Гамлет», «Король Лир», «Отелло»;
5. Джонатан Свифт «Путешествия Гулливера»;
6. Джейн Остин «Гордость и предубеждение»;
7. Марк Твен «Приключения Гекльберри Финна»;
8. Уолт Уитмен «Листья травы»;
9. Гюстав Флобер «Госпожа Бовари»;
10. Лев Толстой «Война и мир», «Анна Каренина»;
11. Дэвид Герберт Лоуренс «Сыновья и любовники»;
12. Джеймс Джойс «Улисс»;
13. Вирджиния Вулф «Миссис Дэллоуэй»;
14. Уильям Фолкнер «Шум и ярость»;
15. Джордж Оруэлл «1984»;
16. Владимир Набоков «Лолита»;
17. Дорис Лессинг «Золотая тетрадь»;
18. Габриэль Гарсиа Маркес «Сто лет одиночества»;
19. Салман Рушди «Дети полуночи»;

20. Тони Моррисон «Возлюбленная».

Пятнадцать из двадцати – англоязычные авторы, что, с одной стороны, не свидетельствует о непредвзятости составителей рейтингов, а с другой – отражает некие культурные приоритеты, существующие в современной цивилизации.

Насколько реальна задача приведения в полное соответствие содержимого из перечня лучших книг всех времен и народов с выявленными ценностями, к которым стремится среднестатистический человек?

Теоретически допуская возможность сведения всего многообразия текста художественного произведения к одной формуле, как это сделал, в частности, Лев Толстой, обозначив основную идею романа «Анна Каренина» как «мысль семейная», а романа «Война и мир» как «мысль народная», вряд ли можно, оставаясь в рамках объективного научного анализа, утверждать, что цель написания той же «Анны Карениной» ограничивалась пропагандой *терминальной* ценности идеи, например, *равенства* (мужчин и женщин в частности), или идеи *свободы и независимости*, или даже некоего скоординированного комплекса терминальных и инструментальных ценностей. Или считать, что *инструментальные* ценности романа «Война и мир» распределены по отдельным его персонажам: Наташа – *искренность*, князь Андрей – «прощение» и т.д., и тем самым дают возможность выявить конечную ценность – *мир во всём мире*.

И тем не менее невозможно отрицать, что «Гамлет» и «Отелло» Вильяма Шекспира, «Госпожа Бовари» Гюстава Флобера, «Улисс» Джеймса Джойса, «Полита» Владимира Набокова, не говоря уже о сотнях других произведений писателей всех времен и народов, культивируют ценность *внутреннего мира* каждого отдельного человека.

В равной степени нельзя отмахнуться от безусловного факта, что, разворачивая любой, самый невероятный сюжет, автор ведет речь в абсолютном большинстве случаев о героях, стремящихся к достижению естественных, присущих всем людям на Земле, целей и лелеющих при этом не менее натуральные ценности. Эти ценности могут даже не лежать на поверхности фабулы или характера героя, но в том или ином виде они присутствуют всегда.

Роман английской писательницы Джейн Остин «Гордость и предубеждение» поразил меня в свое время тем, что, будучи опубликованным всего лишь в 1813 году, был уже целиком полноценным социально-психологическим романом с напряженным сюжетом, четко выписанными характерами, выразительной стилистикой и не менее выразительным чисто английским юмором, в то время как в русской, например, литературе этого времени о романах такого класса, тем более – написанных женщиной, даже и не мечтали. И это при том, что фабула романа – банальна и для современного читателя даже несколько пошла: девицы из дворянской семьи ищут женихов. Выражая при этом чисто дворянскую гордость и не менее дворянское предубеждение. И терминальная ценность здесь отнюдь не скрывается, а всячески афишируется: безбедная жизнь. Всего-навсего.

В число избранных книг от Марка Твена попали вовсе не «Приключения Тома Сойера», как ожидалось бы, а именно – «Приключения Гекльберри Финна». Том тут появляется в самом конце как «Deus ex machina», чтобы развеять печаль друга Гека. А Гек на протяжении всего повествования мучается тем, что он, белый мальчик, не выдает властям беглого негра Джима, хотя как честный человек должен был бы это сделать. То обстоятельство, что Джим заботится о нем, спасает его, любит его – ничего не меняет. Джим – собственность белого человека, а потому должна быть возвращена хозяину. На дворе 1884 год, Гражданская война, завершившаяся подписанием «Прокламации об освобождении рабов», двадцать лет как закончилась, а в головах белых мальчиков Америки ничего не изменилось. Терминальная ценность книги несомненна – «равенство и братство», но в 1957 году книгу изымали из школьных программ некоторых штатов США, а в 2011 – отредактировали в сторону так называемой «политкорректности».

Роман Джорджа Оруэлла «1984», также входящий в «великолепную двадцатку», претерпел немало мытарств на пути к широкому читателю и до сих пор является объектом ожесточенных дискуссий, хотя терминальная человеческая ценность его более чем очевидна – «свобода и независимость». Неприкрытая публицистичность текста продол-

жает тревожить социальное сознание читательской рецепции: роман провокационно похож то на одно, то на другое сообщество. В нем содержится такое количество потенциальных опасностей цивилизационного развития человечества, что перспектива именно такого хода событий, рано или поздно, начинает казаться просто неизбежной. И это при том, что позиция английского автора, в 1948 году, спустя всего лишь 3 года после окончания катастрофы Второй мировой и 2 года после Фултонской речи англичанина Черчилля, ознаменовавшей начало войны «холодной», пишущего откровенную, по тому времени, пародию на Советский Союз, лежащий в руинах – с точки зрения морали не выглядит безупречной.

Чего ищет Гулливер из знаменитой книги Джонатана Свифта, которую мало кто прочёл до конца? Или, поставив вопрос так, как это делают школьные учителя литературы: А что хотел сказать своей книгой автор? Ведь это только на первый взгляд, когда книга читается в адаптированно детском варианте, просто серия занимательных и поучительных фантастических приключений. И только на второй взгляд, из учебника литературоведения, – сатира на современное Свифту английское общество. По большому счету главная часть книги – последняя: «Путешествие в страну гуингмов». Это там, где человекообразные предстают в своём первичном виде, без фраков и макияжа. И оказывается, что быть человеком – довольно сложно. Им надо не просто родиться, свифтовские «йеху» ими хоть и родились, но так и не стали. Гулливер прошел через лилипутов и великанов, через мудрецов и тупиц, чтобы обрести человеческое достоинство. Именно в этом – в «самоуважении» – видится мне конечная цель постижения сущности сатиры Свифта, ее сокровенная терминальная ценность.

Могу только предположить, какие именно из ценностей человека античного мира вкладывал в свои творения легендарный Гомер. Скорее всего, учитывая состязательность, «олимпизм» античного мироощущения, целью «Илиады» и «Одиссеи», условно и обобщённо, разумеется, можно считать такую ценность как «чувство достижения». Ибо свершение, восхождение на вершину, исполнение клятвы – именно это является основным в мирозерцании героев эпоса Древнего мира.

«Божественная комедия» Данте по праву считается энциклопедией представлений о мире своего времени, она настолько в хорошем смысле безличностна, что зачин поэмы, связанный с Беатриче и Вергилием в общем выглядит довольно искусственным на фоне глобальных катастрофических картин потустороннего мира, отражающего изнанку мира реального. Поэтому вряд ли можно говорить о какой-либо одной ценностной установке, заложенной в рецепцию произведения. Здесь и «понимание красоты» как в эстетическом, так и в этическом аспектах, и достижение мудрости не как личной заслуги, а как обязательного условия итога жизненного пути.

Сложно сопоставлять художественные произведения, разделенные столетиями. Правила игры настолько различны, что по одним и тем же законам оценивать Данте, предположим, и Гарсиа Маркеса, несмотря на отчетливую философскую близость авторского построения художественного мира, означает подвергнуть профанации самое мысль об анализе.

Попытка свести воедино систему эстетических и этических ценностей, традиционно рассматриваемых в науке о литературе, с комплексом жизненных ценностей, являющихся объектом исследования психологии и социологии, может оказаться достаточно продуктивной, если осуществлять это с учетом потенциальной совместимости исходных постулатов этих наук.

Вполне возможно, что те естественные, обыденные ценности, о которых мечтает человечество вне зависимости от эпохи, местности и климата, не в полном объеме стали объектом заинтересованности мастеров слова. Например, не могу вспомнить ни одного значительного литературного текста, в основе которого была бы, предположим, такая ценность как «здоровье», стремление сохранить его. Хотя трудно допустить, что существует здравомыслящая личность, не считающаяся с этим именно как с ценностью. Пьем мы прежде всего за здоровье, как известно.



Впрочем, обратного несоответствия по идее быть не должно. То есть, все те ценности, которые сознательно или неосознанно вкладывают художники слова в свои творения, в той или иной мере обязательно происходят от жизненных потребностей человека.

В конечном счете, почему-то ведь продолжают интересовать читателей книги, написанные годы, а то и столетия тому назад. Значит, есть в них то, что продолжает быть интересным и ценным до сих пор.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Braithwaite V. A., Scott W. A.. Values. // J. P. Robinson, P. R. Shaver, L. S. Wrightsman, Measures of Personality and Social Psychological Attitudes. – New York: Academic Press, 1991; Rokeach Milton. The nature of human values. – New York: The Free Press, 1973. – 438 p.
2. <http://www.theguardian.com/world/2002/may/08/books.booksnews>
3. <http://www.librarything.com/bookaward/Newsweek's+Top+100+Books%3A+The+Meta-List>

## **ЕТНООБРАЗИ У КНИЗІ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА «ГРОЗИ НАД ТУРОВЦЕМ: РОДИННІ ХРОНІКИ»**

**Ольга Новик**

доктор філологічних наук, професор,  
кафедра української літератури та компаративістики  
Бердянський державний педагогічний університет (УКРАЇНА)  
71118, Бердянськ, вул. Шмідта, 4, e-mail novior@gmail.com  
**UDC: 821.161.2**

### **ABSTRACT**

**Novyk Olga.** Etnotypes in the Vladimir Danylenko's book "Storm over Turovets: Family Chronicles"

The article deals with the Vladimir Danylenko's book "Storm over Turovets: Family Chronicles", especially how the author reinterprets in his artistic worldview. The focus is primarily done on the images of historical figures, the originality of their images (hetman Ivan Samoilovych, Ivan Mazepa, Haydamaks' leader Gonta and other figures). In the article was also considered a transformation of the characters through the imagology light. In most cases, the author uses stereotypes of the folk images, but he gives originality using historical generalizations and facts about the fate of Ukraine. The most widely are depicted etnotypes of Poles, Jews, Russian and, of course, Ukrainian people. The Ukrainian etnotypes acquire different imagological shades by delivering different eras and different regions of Ukraine in his works. Cossack era, Haydamak era, collectivization, war and repression of the twentieth century – all historical periods serve for depicting of human and national features of the images. In the article is considered imaginative of writers' book in imagological aspect and outlined a number of issues for further interpretation of Vladimir Danylenko, in the context of national literature of different eras.

**Keywords:** Vladimir Danylenko, etnoimage, stereotype, prose, historical person

У статті досліджується книга Володимира Даниленка «Грози над Туровцем: Родинні хроніки», а саме те, як автор переосмислює етнотипи в своєму художньому світобаченні. Увагу зосереджено, насамперед, на образах історичних осіб (гетьманів Івана Самойловича, Івана Мазепи, ватажка гайдамаків Гонти та інших діячів), оригінальності їх зображення, також розглянуто трансформацію персонажів крізь призму імагології. Здебільшого автор використовує стереотипи етнообразів, проте надає оригінальності завдяки певним історичним узагальненням стосовно гетьманів і долі України. Найбільш повно змальовано етнотипи поляків, євреїв, росіян і, звісно ж, українців. При цьому етнообрази українців набувають різних імагологічних відтінків завдяки відтворенню різних епох і різних регіонів України. Козацька епоха, гайдамаччина, колективізація, війна і репресії двадцятого століття, – історичні епохи слугують задля увиразнення загальнолюдських і національних рис художніх образів. У роботі вперше розглянуто образність книги письменника саме в імагологічному аспекті, а також окреслено низку проблем для подальшої інтерпретації творчості Володимира Даниленка, зокрема в контексті вітчизняної художньої літератури різних епох.

**Ключові слова:** Володимир Даниленко, етнообраз, стереотип, проза, історична особа.

Творчість Володимира Даниленка, попри популярність серед читачів, на сьогодні вітчизняним літературознавством вивчена недостатньо. Зокрема, книга «Грози над Туровцем: Родинні хроніки», що вже в анотації анонсована як регіональний міф, варта уваги як така, що містить цілу галерею етнообразів та стереотипів. Про цю книгу написано кілька розвідок, зокрема стаття О. Юрчук [8], проте літературні етнообрази ще не розглянуто. За основу дослідження у статті слугуватиме визначення В. Будного літературних етнотипів. Вчений пише, що літературні етнообрази за своїм походженням і суспільною функцією

«специфічно зв'язані з національними міфами, стереотипами, упередженнями, громадською думкою, політичними настроями та іншими т. зв. фактуальними дискурсами, які щось стверджують про реальну дійсність. Під специфічним зв'язком маємо на увазі те, що література використовує національні стереотипи для побудови етнообразу, який, однак, сам переважно не є стереотипом, бо, на відміну від фактуальних тверджень, сприймається читачем як мистецька фікція (вигадка), що не претендує на істинність і тому дає повну свободу читачеві уяві. Від сприймача залежить, як скористатися образом: у який контекст помістити його, який зміст вкласти в нього, як його інтерпретувати» [2, с. 53]. Отож художні образи книги Володимира Даниленка «Грози над Туровцем: родинні хроніки» буде розглянуто як літературні етнообрази.

У багатьох прозових текстах Володимира Даниленка історичні події виступають фоном для розвитку сюжету, є ілюзії та ремінісценції з літописів. Книга «Грози над Туровцем: родинні хроніки» містить різножанрові тексти, зокрема повість, роман, оповідання, – всі вони пов'язані місцем розвитку подій, фігурує Туровець, – мала батьківщина письменника. Ентічний світ України в творах Володимира Даниленка представлений досить повно, зокрема, – українці, поляки, євреї, росіяни та інші національності, понад те: письменник змальовує етнотипи українців з різних регіонів України.

Тексти книги «Грози над Туровцем» написані в різні роки, але скомпоновано їх від занування Туровця втікачем-джурою Самойловича («Сповідь Джури Самойловича») до безславного продажного матчу футбольної команди Туровця («Футбол по-туровецьки»). Здрібніння козацького роду Великоборця і нащадків зрадливого Кушніра відбувається поступово, протягом кількох століть. Зміни в етнообразі українця провокуються численними суспільними подіями.

Особливу увагу письменник приділяє порубіжності українського народу, постійному впливові польського та російського народів на його долю. У романі «Клітка для вивільги» це особливо загострюється. Діалог Владика й Елі про українців і росіян та їхні гастрономічні вподобання демонструє низку стереотипних уявлень про етнообрази. Українці, на думку росіянки, їдять тільки сало. На це хлопець обурився: «А борщ, пампушки, вареники, струдли і багато всяких смаколиків?…» [5, с. 151], і запитав у Елі: «А ви справді п'єте горілку з ранку до ночі? [...] Дід казав, що ви не просихаєте» [5, с. 151].

Повість «Сповідь джури Самойловича» є своєрідним екскурсом в історію 17 століття, проте поруч із історичними персонажами (Іван Самойлович, Іван Мазепа, Голіцин та ін.), яким дається авторська характеристика, оцінка народна з вуст джури та змальовуються їх вчинки, постають персонажі вигадані, але типові для історичного часу. Оповідь у повісті ведеться від першої особи – 85-річного чоловіка на прізвище «Великоборець», що згадує часи своєї молодості. Частина твору написана в стилі авантюрної прози, пригоди-подорожі. Саме мандруючи з ногайських степів після поразки війська Самойловича й арешту самого гетьмана, молодий джура-втікач потрапляє в різноманітні пригоди з представниками різних народів. Здебільшого автор використовує стереотипні уявлення про етнотипи різних народів. Етнотип українця змальовано найбільше, відповідно, найповніше вимальовуються стереотипи бачення українця різних епох в художній літературі.

Іван Самойлович як трагічна постать українського гетьмана, якого зрадила козацька старшина, постає в контексті змагань за владу. Самойлович своєму джури говорить про українських гетьманів: «Повір, джуро, я добре знаю характер гетьманів і старшини нещасливої землі нашої обабіч Дніпра, бо сам такий, як вони. Я відібрав булаву в Дорошенка, Мазепа відбере в мене, а в нього відбере хтось інший. І кожен гетьман віддасть трохи своєї свободи Москві за булаву, доки від цієї свободи не залишаться ні крихти, які згребе в калитку хтось із їхніх царів» [5, с. 15].

Ту приказку, яка підтверджує стереотип нерішучості й терплячості українців, – «На два українці три гетьмани» – підтверджує автор і словами джури про Івана Мазепу, що був обраний, бо в нього «були зв'язки з впливовими московськими боярами, а козацька старшина, обізнана обмеженням її прав, проголосувала за нього» [5, с. 17]. Вустами головного героя висловлюються міркування про українську політику і говориться про типовий образ українського гетьмана: «Вже тоді мене дивувало, як легко наші гетьмани торгують волею

всього краю в обмін на владу. Щоб утримати в останній рік гетьманську булаву, Самойлович зрікся на користь Москви церковної автокефалії, а Мазепа, щоб стати гетьманом, підписав Коломацькі статті, в яких зобов'язався сприяти змішуванню шлюбів між козаками та московитами» [5, с. 17–18]. Така характеристика етнообразу українця, що стає продажним заради влади.

Образи гетьманів ґрунтуються на текстах художніх творів давнього письменства, зокрема, козацьких літописих [4; 6], панегіриках та ін. Самійло Величко пише: «По знятті гетьмана Самойловича з гетьманства, на котром зоставав літ 15-ть і дней 35-ть, зараз єден нікто з ближніх його подручних такіа зложив і написав о нем вірші, которія zde полагаються...». І далі: «Якія вірші аще і негладко суть зложені, обаче ясно в них показується, якого нраву був Самойлович і для чого на нього старшина і значнее товариство войсковое вознегодовали і од уряду гетьманського низложити потщалися» [7]. В цих рядках іде мова про вірш «Пасквіль на гетьмана Івана Самойловича», в якому є досить гостро засуджуються вчинки гетьмана: «Ти, Іване, хотів єси всіх міти / В своєм страху і сурово владіти, / Леч на тебе бог попустив потвар недругом / З подначальних, же ти їм був лих кругом. / Збув-єсь прето гетьманської поваги / І дознав-єсь плачевной зневаги. / Не помогла о гетьманство ревнивость, / Же зажив-єсь, тоєй маючи вонтпливость. / Скончив-єсь ся, ах мні тяжко жестоко, / Леч пам'ять мусить бути широко. / Прето всякий не зажирайся много, / Би тя злоє не поткало нічого» [7, с. 331].

В оповіданні «Стигми преподобного Маська» оповідь також іде від першої особи, – службовця відомства внутрішніх та закордонних справ секретаріату Престолу Святого Петра. Проте розповідь цього чоловіка є рамкою для ще однієї оповіді, – священика з Туровця Мацьківського (Маська в простонародді). Головний оповідач прагне поспілкуватися з Маськом, оскільки саме той походив з польського роду, «що перейшов у православ'я, і багато поколінь, зберігаючи про це пам'ять, ніколи його не зрікався» [5, с. 279]. Характерний опис православної церкви, поглиблює образ українців: «Дерев'яна церква нагадувала веселий малюнок, розмальований дитячою рукою. Вона була свіжофарбована й прибрана барвінком, полином і лепехою. У цей день християни східного обряду святкували Клецальну неділю» [5, с. 279–280]; «Церква була скромна, але затишна. З іконостасу на мене уважно дивилися святі, що нагадували сільських чоловіків» [5, с. 280]. При цьому сам Масько – охоронець православ'я в селі – за походженням є поляком. В оповіданні описуються події часів гайдамаччини. Автор прокладає місточок у далеке минуле за допомогою оповіді священика в кількох поколіннях про те, чому поляк за походженням перейшов із католицтва в православну віру.

Розповідь Мацьківського про його родину сягає часів Коліївщини, подається від першої, а потім від третьої особи. Коліївщина у тексті постає з історичними особами і широким історичним тлом. Осада Умані Залізником змальована очима польського хлопця, проте етнообрази поляків поступаються місцем образам євреїв, що виписані чіткіше, більше спираються на стереотипи. Жиди, що наживаються на війні, жиди, що терплять від повстанців, але водночас мають зиск з обох ворогуючих сторін, жиди, які торгують водою, пиріжками і навіть з трупів намагаються нажитися, – такий стереотип постає в повісті. Хоча читач не сприймає жиду як образ «чужого», це вже така невід'ємна частина Умані, яку не чіпають повстанці, навпаки, саме в корчму радо несуть награване.

Цікаво, що образ Мацька виринає і як епізодичний у творі «Сміх нічного пана», де є антагоністом до головного героя Бенедя Пилипчука. Протиставлення священика і знахаря можна трактувати як протиставлення душі й тіла. Мацька Володимир Даниленко змальовує праведником, що став таким завдяки кільком поколінням праведного служіння його предків, а Бенедя навпаки, як грішника, що втрачає душу як плату за кохання, але вочевидь і не міг би вчинити інакше.

Досить яскраво змальовує письменник портрет повстанців: «Їх обступили люди з грубами обличчями, стрижені під горщик чоловіки, козаки, дівчата і молодиці в очіпках. Їхні похмурі лиця були непроникні, а погляди невблаганні. Широко розставивши криві ноги, перед стовпами з прив'язаними бранцями стояв у шрамах козацький старшина. Його розсічене шаблею обличчя було страшне, у важкому погляді не відчувалося й тіні співчуття.

Ясь спиною відчував ненависть цих людей до його Бога і всіх святих, які вже не могли йому нічим допомогти. Тому з його горла вирвався псалом «Пречиста Діво, мати руського краю». Хлопчачий голос був високий і сильний. Ще ніколи в цьому містечку не чули такого небесного співу. Загубілі в різні та війнах серця здригнулись, і козацький старшина опустив голову, його розчесаний вітрами й викупаний у дощах оселедець важко лежав на плечі. Над випаленою війною землею здіймався дзвінкий і чистий голос» [5, с. 295]. Гайдамаки водночас жорстокі вбивці і сентиментальні віруючі люди, жінки, які на боці гайдамак, ходять дивитися на страти поляків, але водночас сердобольні до хлопця-сироти, діляться з ним шматком хліба, пускають на нічліг. Це милосердя українців, зокрема виявляється й на імprovізованому суді, який вершив Гонта над бранцями, милосердя Ясь виявляє і до самого ватажка гайдамаків, коли той приймає тортури.

Найвідоміший твір в українській літературі про гайдамаччину – поема Тараса Шевченка «Гайдамаки». Виникає своєрідна паралель між двома творами: Ясь і Ярема, – обидва сироти, обидва змальовані авторами в часи гайдамаччини, саме очима молодого сироти, який іде Україною, змальовано і євреїв, і поляків, і гайдамаків-українців. Ярема – українець, Ясь – поляк, але попри це, образи мають багато спільного.

Даниленко частково руйнує стереотипи традиційного змалювання українців і поляків часів гайдамаччини, що йдуть від Шевченкових «Гайдамаків». Підтвердженням цьому слугує Ясь, що переходить до іншої церкви, надивившись на жорстокість ксьондза Броніслава Каньовського і на витримку Гонти, якому завдали жорстоких тортур. Та й сам Гонта, що є і справедливим розбійником, і мужнім чоловіком, намагається до смерті бути відважним: «Перше пасмо шкіри я вже пообіцяв поручику, який мене сюди привів, і нікому не можу його передарувати, – гукнув Гонта. – Але друге пасмо я дарую польському королю, а третє – російській цариці. Так що деріть і передайте їм від мене на згадку» [5, с. 301]. Символічні подарунки російській цариці і польському королеві, які звикли драти шкіру з українського народу, поглиблюють етнообраз українця-повстанця Гонти.

Навіть в оповіданні «Череп'яні війни», яке, на перший погляд, має побутову спрямованість, також є дбайливо виписані етнообрази: головний герой Юхим Кушнір – працюючий, терплячий, розсудливий, але в гніві непередбачуваний, губернатор генерал Трепов – бабій, солдафон, хитрий, знаходить власну вигоду в несподіваному візиті Кушніра. Саме Трепов звався песик ще одного епізодичного, але не рядового персонажа з оповідання, – Коцюбинського з газети «Волинь». Побіжно у розмові Кушніра і генерала Трепова змальовано й стереотипи французьких і турецьких вояк: «Війна з турками – це не війна з німцями чи французами. Потрапити в полон хранцузькам – одне задоволення. Вони тебе культурно повісять перед стратою. А турки здеруть шкіру живцем або засмажать на повільному вогні» [5, с. 309]. Чудесне спасіння від арешту головного героя автор обіграє, наводячи думку самого Юхима: «Як добре, що є на світі турки, – подумав Кушнір» [5, с. 310]. При цьому турки виступають як етнообраз зовнішнього ворога, стереотип «чужого».

«Крик гриба», «Грози над Туровцем», «Сміх нічного пана», – художній світ цих оповідань поєднує в собі реалістичне і містичне начала. Етнообрази українців підпадають під загальні уявлення надприродних можливостей людей. Вміння говорити з туманом і забирати дощ, напускати грозу баба Марина застосувала тільки заради онука. Замовляння, що передаються з вуст у уста, до того часу мають силу, доки вони таємні, баба у відповідь на питання онука про те, чому не можна записати, відповіла: «Да як колькі я цеє напишу, то з цих слов утече вся соль, бо мала наука передаєца книжним словом, а велика – живім. Ти дожив до времені, коли пісане слово стало димом, який ровіюєца – і в голову после його остаєца колькі чад. А людям, якіє пішу, здаєца, що зловілі цей св'їт у слово, але книжнеє слово дуріт. Св'їт схований у живому слові, а в пісаному – колькі його тень» [5, с. 355]. Сила живого слова, як і двовір'я предків, поєднує різні покоління якимось містичним чином.

Оповідання «Ноги поліського злодія» містить етнообраз вужчий, ніж в інших творах книги, а саме, – образ діда «полещука». Саме таке звуження дало можливість поглибити зображення завдяки використанню діалектної лексики, вставної оповіді про «ноги полещука». Дід поліщук розповідає про свого земляка-силача, і ця оповідь є не просто родинною

хронікою, а ще одним місточком у минулі часи, ще одним штрихом для характеристики українця.

Є в книзі і вузчі узагальнення, коли йдеться про родові риси, недаремно підзаголовок «родинні хроніки». Окрім рис, характерних для народу, існують і родові, спадкові риси, як позитивні, так і негативні. Рід чоловіка, який вбив тура (Кушнір, «Сповідь джури Самойловича»), приречений успадковувати «темну душу» і щовесни в підтопленій хаті згадувати гріх предка. Навіть дитина виявляє агресію і підступність: «Матихоля був хлопцем із нором. Він знаходив у гніздах голопуцьків і відривав їм голови, вибивав очі з рогатки котам і собакам, був заводієм у бійках, обривав груші і яблука в чужих садах та виступав першим у всяких слизьких справах. Він був із Кушнірів і успадкував усі їхні темні родові нахили» [5, с. 351].

Про родові хроніки, що межують з етнообразами певного регіону, йдеться в багатьох епізодах книги Володимира Даниленка. Так хулігани, що напали на танцях на Аліну Іванюк, були з Мальованки, села, про яке здавна ходила лиха слава. Борис, як один з героїв роману, пояснює це так: «Мальованка, Аліно, була колись приміським бандитським селом, розташованим недалеко від Чуднівського шляху, яким люди з навколишніх сіл йшли до міста спродуватись на базар. А коли вони повертались назад, їх стрічали грабіжники й зашували Мальованку, а кримінальні нахили передаються генетично. Це неможливо виправити жодним вихованням, тому хлопці з Мальованки завжди влаштовують у місті бійки. У них бувають гени їхніх предків...» [5, с. 124].

Окрім стереотипних уявлень про національний тип, у романі є художні образи, що втілюють стереотипи певних суспільних груп, зокрема містян (образ жінки, образ торговця з Житнього ринку), селянина (родич Євгена Концевича – Іван Дідок з Млиниці), української богемі (гості Концевича, журі конкурсу, музиканти) тощо.

Поміж художніх образів роману Володимира Даниленка «Клітка для вивільги» є досить яскраві епізодичні персонажі, які виходять за рамки етнообразів, загострюють загальнолюдські етичні проблеми. Людина, що зрікається віри і національності, здатна на будь-яку підлість. Таким змальовано Генріха Ягоду, що вибудовував проекти освоєння Сибіру в'язнями концтаборів, був злочинцем державного масштабу: «Генріх Ягода любив жінок. Ні Тора, від якої Генох Єгуда відвернувся вихрестившись у православного, ні обережна мати Хася, донька симбірського годинникаря, ні його дружина Іда Авербах не могли стримати його від любовних захоплень» [5, с. 141]. Низка злочинів призводить до найтяжчих. Вбивство У. Катілюте, яка не захотіла стати його коханкою, з кістки виготовили мундштук. Ягода запроторив у в'язницю професора Комарницького, який не став миритися з долею, і на етапуванні стрибнув за борт корабля: «У людини завжди є вибір, навіть коли його нема» [5, с. 143]. Про вибір власної долі говорить ще один персонаж, поет Оксен Вохаба, що сам із собою сперечається в туалеті. Пристосуванство, слава або чесність із собою і рудники в Сибіру, – такий вибір змушує чоловіка давати ляпаса собі, але, на жаль, у цьому випадку все ж перемагає темна частина душі, на відміну від Комарницького.

Окрім етнотипів українців, росіян, євреїв, поляків, литовців тощо, у книзі є й стереотип радянської людини, радянського безнаціонального народу. Досить чітко ідеологема окреслена Дуніним у розмові з Аліною Іванюк («Клітка для вивільги»). У відповідь на сквородинівське «щастя – це свобода» [5, с. 239], сказане жінкою, військовий стверджує «щастя – це жити в сильній країні» [5, с. 240]. Далі він філософствує: «Що таке людське життя? Жменя піску. Чингізхан давно перетворився на порох, а страх про нього живе. Так само залишиться страх перед нашою армією, перед нашими літаками, танками. Все помере, залишиться тільки страх» [5, с. 240].

Двоє, між якими йде діалог, доходять до висновку, що вони живуть в різних світах, при цьому Дунінін стверджує, що радянський народ – це єдине ціле без розмежування та національності. Така теза заперечується резонним зауваженням Аліни: «Хіба може один народ розмовляти різними мовами?» [5, с. 240]. Свіристелови, Дуніні і Папушеви, – автор ставить в один ряд російських пілотів, з цього кола випадає Корсаков. Автор не поєднує етнотип росіянина зі стереотипом «совка» зі стандартним мисленням, що живе в постійному страху перед системою. «Мені соромно, що я з вами одної крові» [5, с. 241], – це фраза

Корсакова відмежовує його від співвітчизників не за національною приналежністю, а за ідеологічними і морально-етичними переконаннями, як і поета Вохабу від його друзів-дисидентів. У романі "Клітка для вивільги" Корсаков, сам за походженням росіянин з Калуги, розповідає історію зі свого життя, про подорож до Тбілісі [5, с. 92-93]. Звучить міф про неперевершеність українських жінок, створений грузинськими чоловіками. Маленький штрих до етнообразу українки Аліни тут додається опосередковано. Але загалом увесь образ цієї жінки втілює етнообраз українки як співочої жінки, але Аліна випадає за рамки стереотипів.

Петрусь Ходжій з кубанського хутора Жураковського, баба якого, Улита, не володіла російською мовою, а розмовляла по-станічному [5, с. 171]. Трагічне кохання його й Ганни Томей є яскравою вставною новелою у романі, яку автор називає «Колимський роман». Гарна печальна легенда про двох закоханих, чії постаті навіки разом у полярному нічному небі, поєднує різні часи, світи у художньому світі роману. Водночас пов'язана вона із проблемою вибору життєвого шляху, і є пророкою для долі інших героїв роману, – Максима Корсакова й Аліни Романюк.

Змалювання постатей історичних осіб як етнотипів надає можливість авторові прокладати місточки до художніх творів попередніх епох, де ці персоналії вже були переосмислені. Звісно ж, найбільш відомі історичні постаті стали персонажами текстів своїх сучасників. Так Іван Самойлович та Іван Мазепа у Володимира Даниленка не надто індивідуалізовані порівняно з козацькими літописами та панегіриками барокової літератури в Україні.

Для увиразнення регіонального образу Туровця і його мешканців автор добирає різні епохи, але саме такі, що були вирішальними для вітчизняної історії, такі, що вплинули на формування народу, змінювали ставлення до різних національностей. Регіональний міф поступається місцем родинним сагам. Міський житомирський і турівський текст не настільки актуальний як міркування про загальнолюдські і національні проблеми, тому етнотипи. Етнообрази «свого» й «чужого» часто змінюються навіть при прочитанні одного з текстів книги, а надто, якщо одні й ті ж персонажі з'являються книзі кілька разів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
2. Будний В. Розгадка чарів Цирцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології // Слово і Час. – 2007. – № 3. – С.52-63.
3. Бурдастих Марія. Трансформація готичної традиції в новелістиці В. Даниленка // Слово і час. – № 2014. – № 10. – С. 77-83.
4. Величко С.В. Літопис. / Пер. з книжної української мови, вст. стаття, комент. В. О. Шевчука; Відп. ред. О. В. Мишанич.— К.: Дніпро, 1991. – Т.1-2. — 371 с.
5. Даниленко В. Грози над Туровцем: Родинні хроніки / Володимир Даниленко. – Львів: Піраміда, 2014. – 370 с.
6. Літопис Самовидця. видання підготував Я.І. Дзира. — Київ : «Наукова думка», 1971. — 208 с.
7. Українська література XVII ст. : Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика / Упоряд., приміт. В.І. Крекотня. — Київ : "Наукова думка", 1987. — 608 с.
8. Юрчук О. Книжка «з годинником» / Олена Юрчук // Українська літературна газета. – 2014. – №№10 (120) 23 травня. – С. 3.

## НЕБОЖИТЕЛІ ЯПОНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ: ДО ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ПОЕТИЧНОГО КАНОНУ В ЯПОНІЇ КЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ

Осадча Юлія

кандидат філологічних наук, докторант Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України, м. Київ, Інститут літератури ім.Т.Шевченка НАН України),  
e-mail: yuliyaosadcha@gmail.com

### ABSTRACT

The article is devoted to appearance of Japanese poets "pantheon" of the classical period and formation of a national poetry canon in Japan. Special attention is paid to the influence of Chinese theoretical and critical literary thought.

**Keywords:** Japanese poetry, "unsurpassed master of the Japanese song", "six immortal" poets of Japan, anthology, poetic canon.

W artykule na temat tworzenia "panteonu" największych japońskich poetów okresu klasycznego recenzja historię powstania i ustanowienia narodowego kanonu poezji w Japonii, który stworzył elitę literacką i polityczną. Szczególną uwagę zwrócono na wpływ teoretyczną i myśli literacko-krytyczne Chinach.

**Słowa kluczowe:** poezja japońska, "niezrównane mistrza w japońskiej piosenki", "sześć nieśmiertelne" poetów Japonii, poetycki kanon.

В статье на примере формирования «пантеона» японских поэтов классического периода рассмотрена история появления и становления национального поэтического канона в Японии, создававшегося литературной и политической элитами страны. Отдельное внимание уделено влиянию теоретической и литературно-критической мысли Китая.

**Ключевые слова:** японская поэзия, «непревзойденный мастер японской песни», «шесть бессмертных» поэтов, антология, поэтический канон.

У статті на прикладі формування «пантеону» японських поетів класичного періоду розглянуто історію появи та становлення національного поетичного канону в Японії, який створювався літературною та політичною елітами країни. Окрему увагу приділено впливу теоретичної та літературно-критичної думки Китаю.

**Ключові слова:** японська поезія, «неперевершений майстер японської пісні», «шість безсмертних» поетів, антологія, поетичний канон.

Поетичний канон як система правил і норм віршування в Японії формувався разом із першими поетичними антологіями спочатку китаємовної поезії *канші* (дослівно – «китайські вірші»), а згодом – япономовної поезії *вака*<sup>1</sup> чи «японських пісень». Якщо створення першої антології *канші* «Втішні згадки традицій давнини» (751) було радше наслідуванням китайській придворній традиції, то укладання «Зібрання десяти тисяч поколінь» (759) кіль-

---

<sup>1</sup> Перший ієрогліф бінома *вака* означає японську поезію, що походить від народної пісні. *Вака* писалися винятково японською мовою, тому надалі під *вака* розумітиметься національна, тобто япономовна поезія, представлена в класичному письменстві Японії переважно «короткою піснею» *танка*.



ка роками пізніше переслідувало цілком прагматичну мету зберегти поетичну спадщину. «Манйю шю» являла собою зібрання розмаїтих за жанрами, темами, обсягом та іншими критеріями анонімних віршів, а також віршів різних за походженням, статусом, родом занять тощо авторів; матеріал розташовувався без дотримання чіткої та очевидної для нас класифікації, відсутня також і характерна для такого роду зібрань передмова (та/або післямова) з проясненнями укладача обставин і мети укладання антології.

Перші написані в Японії поетологічні трактати<sup>1</sup> розглядали лише Китаємовну поезію *канші*, її «хвороби», художні прийоми і загальну теорію віршування, яка мала надто мало спільного з японською національною поезією і тому, починаючи з початку X ст. – періоду розквіту поезії *вака*, залишилася осторонь літературного процесу.

Наступні після «Кайфу со» і «Манйю шю» нечисленні поетичні зібрання, в яких японські літератори намагалися узгодити японську поетичну традицію із материковими правилами віршування і розробляли за китайськими стандартами і зразками структуру та зміст антологій, стали «проміжними ланками» між антологіями *канші* та першим офіційним, укладеним за наказом імператора Уда (867-931) «Зібранням давніх і сучасних японських пісень» (912; далі – «Кокін шю»).

Як у першій офіційній чи «імператорській», укладеній колективом найкращих поетів і літераторів доби антології, в «Кокін шю» закладені стандарти і норми національної японської (япономовної) поезії та легітимізовані її канони. Передовсім під регламентацію підпали структура зібрання (тематичний розподіл і послідовність розташування віршів) і супровідних текстів, що традиційно називаються «передмовами» (японською і китайською мовами на початку і в кінці).

Наразі зараз найбільший інтерес становлять так звані передмови до зібрання, в яких уперше в історії японського письменства були сформульовані критерії оцінювання поезії *вака* – так звані принципи-основи *гі*. Авторами «передмов» були: визнаний поет і літератор Кі-но Цураюкі (886-945) і літератор-конфуціанець Кі-но Йошімочі (?-919); вони заклали фундамент японського поетичного пантеону, що існує і навіть поповнюється в наші часи, призначивши «геніїв» японської поезії *ута-но хіджірі*, Какіномото Хітомаро (660-720) і Ямабе-но Акахіто (?-736), і «шість безсмертних» поетів *вака* – *касен*, – про яких йтиметься далі. Отже, саме Кі-но Цураюкі в передмові-*канаджьо*, яка відкриває «Кокін шю», та Кі-но Йошімочі в передмові-*манаджьо*, яка закриває поетичне зібрання, офіційно започаткували традицію відзнаки видатних поетів *вака* званням «безсмертний» і, таким чином, увійшли до історії японської літератури як засновники японського поетичного канону.

Попри традицію, за якою «Передмова» Йошімочі китайською мовою завершує антологію, саме вона, за думкою більшості дослідників, до якої я також приєднуюсь, була написана першою. Про це свідчать численні наслідування в передмові Цураюкі китайській літературно-теоретичній думці з прямими текстуальними запозиченнями, тому цілком правомірно вважати, що першість визначення «верховних небожителів» у пантеоні японської поезії належить Йошімочі.

Для зручності нижче наводяться переклади уривків передмов до «Кокін шю» Цураюкі та Йошімочі, в яких згадуються і, власне, визначаються перші «небожителі» японської поезії, а саме – «два генія» поезії *вака* (у перекладах курсив – мій).

---

<sup>1</sup> Насамперед «Правила складання пісень» або «Керівництво з мистецтва поезії» (772) придворного поета й аристократа Фуджіваро-но Хаманарі (724-790), «Трактат про таємне сховище літературного дзеркала» або «Роздуми про таємну палату літературного плеса» (прибл. 809-820) видатного релігійного і громадського діяча, вченого і літератора Кукай (774-835).

Передмова *манаджьо* китайською мовою Кі-но Йошімочі: «І справи в країні покращились, але пісня японська поволі занепадала. Однак був тоді **учитель** Какіномото-но Тайфу<sup>1</sup>. <...> І був чоловік на ім'я Ямабе-но Акахіто. Був **японської пісні** він **безсмертним**, що стоїть попліч [із Хітомаро]. І відтоді багато з'явилося тих, хто невпинно-безперестанно складав японські пісні».

Передмова *канаджьо* японською мовою Кі-но Цураюкі: «Від давніх часів передається [японська пісня], хоча й почала вона поширюватися від епохи [правителів] Нара. Напевне, тоді [вони] знали душу пісні! **Неперевершений майстер японської пісні** тоді – чиновник третього рангу Какіномото Хітомаро<sup>2</sup>. Очевидно, і душа правителя, і душа поета були співзвучні<sup>3</sup>. [Так.] осінніми вечорами парчею в течії річки Тацута марилося очам правителя червоне листя клену, на світанках весною душі Хітомаро хмаринами бачився цвіт сакура на горі Йошіно<sup>4</sup>. Був також поет Ямабе-но Акахіто. Майстерні складав він пісні. І важко поставити Хітомаро вище Акахіто, і складно поставити Акахіто нижче Хітомаро».

Таким чином, першими «безсмертними поетами» *касен*<sup>5</sup> Японії у «Передмові» китайською мовою були названі Какіномото Хітомаро та Ямабе-но Акахіто, які «стоять попліч». Як видно, Цураюкі в своїй передмові замінив китайського «безсмертного поета *вака*» *вакасен* Йошімочі на «неперевершеного майстра [японської] пісні» *ута-но хіджірі*, тобто «того, хто досягнув вищої мудрості (майстерності)»<sup>6</sup>, нічого, при цьому, не сказавши про Акахіто. Втім, така заміна китайських епітетів японськими виглядає цілком логічною: наслідування взірцям літературної традиції Китаю передбачало неодмінний винахід еквівалентів японською мовою, оскільки буквально копіювання – тим більше, в царині національної поезії – було просто неприйнятним.

Однак це не перший випадок, коли Хітомаро й Акахіто з'явилися «пліч-о-пліч»: ще в 17 сувої антології «Манйо шю», а саме – в піснях 3967-3975, якими обмінялися Отомо-но Якамочі (718-785) і Отомо-но Ікенуші (?-?). В одному з випадків йшлося про «школу»<sup>7</sup> Ямабе та Хітомаро», в іншому – про «Ямабе і Хітомаро як джерело пісень». У тому самому ві-

---

<sup>1</sup> Тут Йошімочі називає Какіномото Хітомаро чиновником п'ятого рангу.

<sup>2</sup> Присвоївши Хітомаро високий, третій ранг, Цураюкі припускається помилки, цілком можливо – свідомої. На думку Хелен Маккалоу, присвоєння настільки високого рангу навряд чи було невинним: «Цураюкі не міг серйозно ставитися до того, що п'ятий ранг був дарований такій загадковій фігурі, як Хітомаро. Можливо він перетворив поета на бюрократа старшого рангу та асоціював його з таємничим імператором задля надання у стилі Шести Династій соціального, а також мистецького престижу японським попередникам» [9, 6].

<sup>3</sup> Ймовірно, йдеться про те, що вони однаково чутливо сприймали світ навколо, тут – красу природи.

<sup>4</sup> Після цього пасажу Кі-но Цураюкі наводить приклади, в яких йдеться про червоне листя клену на річці Тацута у вірші не відомого достеменно «імператора Хейдзей», тобто доби Нара (710-794), а також про туман і ранкову поволуку в двох віршах Хітомаро.

<sup>5</sup> Основні значення ієрогліфа *сен*: 1) [даоський] відлюдник; безсмертний, що облишив мирські марноти та усамітнівсь у горах; небожитель; святий; 2) божественний, чудовий; 3) майстер, особливо в поезії та каліграфії [16, 81]. Проте у випадках, коли йдеться про словесність, то релігійний смисл часто нівелюється.

<sup>6</sup> Враховуючи спосіб запозичення цього поняття з китайського літературознавства, про що йтиметься далі, та сфери його вживання, виглядає цілком доречним у даному контексті перекладати його як «неперевершений майстер [японської пісні]».

<sup>7</sup> Тобто навчальний заклад.

рші разом із видатним поетом доби Яmanoуе-но Окура (660-733) вони були визнані «старшими в прямуванні Шляхом японської пісні» [16, 632], однак постать Окура з невідомих причин приваблювала нащадків значно менше. Тому, фактично, Хітомаро і Акахіто вдвох стали двома центральними фігурами японського поетичного пантеону (можна навіть припустити, що так відбулося через ефект давнини: навіть на момент укладання «Манйо шю» їх уже не було в живих, з одного боку, а з іншого – спостерігається процес гіперболізації їхніх образів і перетворення на легендарних культурних героїв (наприклад, «помилкове» підвищення придворного чину Хітомаро).

Водночас питання про те, наскільки епітет «неперевершений майстер [японської] пісні» *ута-но хіджірі* семантично і лексично належить до японської мовної та культурної традиції, залишається відкритим.

Поняття *хіджірі* зустрічається у присвячених Хітомаро і Акахіто роботах, причому частіше у сполученні *фута-хіджірі*, тобто «два неперевершених майстра». Одним із авторів, хто активно послуговувався ним, стала Г.Є. Глускіна, яка в статті «Поезія присмерків давнини і ранньої зорі середньовіччя» (1987) назвала Хітомаро і Акахіто тими, хто «сливе двома геніями японської поезії» («фута-хіджірі»)» [6, 10], а у коментарях трьохтомного видання російськомовного перекладу «Манйо шю» (2001) – «героями японської поезії», які «були згодом убожествлені» [5, 55]. Примітно, але сполучення *фута-хіджірі* в прочитанні на японський манер зустрічається переважно в російськомовних дослідженнях, а у більшості японських і англомовних словників і довідників із давньоапонської мови (у тому числі й літературознавчих) воно відсутнє.

В англомовних перекладах «геніями» Хітомаро і Акахіто називає одна з найдосвідченіших дослідниць класичної японської поезії, Хелен Маккалоу: у «Передмовах» до «Кокін шю» вона переклала *ута-но хіджірі* як «a poetic genius» [9, 6] і абсолютно так само («another genius of poetry» [9, 257]) вона переклала *вакасен* – «безсмертний вака» – у розмові Йошімочі про Акахіто. Отже, принципової різниці між визначеннями китайською і японською мовами для неї не існує. Побіжно, Распліка Род запропонувала перекладати *ута-но хіджірі* як «sage of poetry», тобто «мудрець поезії» [8, 42], а *вакасен* – «an immortal of poetry», [8, 382]. У цьому контексті не зовсім зрозумілим постає переклад сполучення *ута-но хіджірі* І.О. Бороніною як «чарівник» («кудесник»): «И появился тогда кудесник песни Какиномото-но Хитомаро» [3, 17-18].

У сучасній японській мові слово *хіджірі* часто записується ієрогліфом *сей*, з яким поширений біном *нісей*. Так, у «Великому словнику японської мови» (подібне хрестоматійне трактування наводиться і в стандартних китайсько-японських ієрогліфічних словниках) є стаття з коротким поясненням до *нісей*:

«1) Вімалакірті<sup>1</sup> і Шак'я-Муні <..>.

2) Два неперевершених майстра японської поезії *касей*. → Два неперевершених майстра японської пісні *вака*.

3) Два [автори] священних писань: імператор Саґа<sup>2</sup> і Кукай.

4) У Китаї – два мудреця: Вень-ван і У-ван, Чжоу-гун і Конфуцій, а також Юй Великий і Конфуцій<sup>3</sup>» [15, 449].

<sup>1</sup> Вімалакірті – перший упасака (послідовник вчення Будди, який дотримується встановлених правил і бере участь у певних заходах), який став «просвітленою істотою» бодгісаттвою; сучасник Шак'я-Муні, засновника буддизму.

<sup>2</sup> Імператор Саґа (786-842, роки правління – 806-823) – 52-ий імператор Японії.

<sup>3</sup> Тут названі легендарні правителі китайської династії Чжоу (11-3 ст. до н.е.): першопредок Вень-ван (1152-1056 до н.е.) і засновник династії Чжоу, імператор У-ван (?-?); «чжоу-

Примітний момент: у пунктах 1, 3 і 4 називаються легендарні особистості, які не тільки зробили свій, по суті, фундаментальний внесок у розвиток вчення / культури / цивілізації / держави, але й були «довершеними» (чи, принаймні, визнаються такими) у своїх справах зачинателями традиції: вони обов'язково стоять у її витоків. Причому «два неперевершених майстра японської поезії» – *касей* – у переліку єдині, чий імена не називаються, що може означати незакріпленість, отже, ненормативність вживання цього поняття в японській літературознавчій традиції.

Таким чином, на момент називання Какіномото Хітомаро *ута-но хіджірі* поняття *хіджірі* вже набуло значення «мудрець»<sup>1</sup> або «неперевершений майстер», який жив, апіорі, у значно давніші часи та обов'язково мав високий соціальний статус (згадаємо ще раз про підвищення чиновницького рангу Хітомаро).

Пояснення до слова *касей* (як япономовний інваріант – *ута-но хіджірі*) можна знайти у «Великому літературному словнику японської поезії» (1968): «Надзвичайно талановита в японській поезії людина. У давні часи так шанобливо називали імператорів у “Манйо шю” і безсмертних у “Записах [років] Суйнін”<sup>2</sup>, однак від початкового значення “людина, що подібно сонцю, відає справами Піднебесної” поняття набуло значення “мудрець / неперевершений майстер / святий”. Невдовзі слово стали вживати й у сфері мистецтв і релігії. У “Передмові” до “Кокін шю” Какіномото Хітомаро був названий “неперевершеним майстром [японської] пісні”, в “Генджі моноґатарі” монах високого рангу – “святим, що наблизивсь до Будди” (розділ “Цвіркун-орлик”), а у “Щоденнику Асукаї Масаарі”<sup>3</sup> знавець “Генджі моноґатарі” – “майстром моноґатарі”. У мистецтві слово використовувалося у значенні “абсолютне буття, піднесене над критикою”, в епоху Хейан – у сфері японської поезії [у значенні] поклоніння таким першим і епохальним поетам, як Хітомаро, Акахіто, Кі-но [Цураюкі] та іншим, <...> хоча вважається, що були також випадки вживання слова *касей* заради зручності. В епоху модерну з'явилися слова *хайсей* [довершений майстер *хайку*. – О.Ю.] і *шісей* [довершений майстер поезії *ші*. – О.Ю.], якими часто називали Башьо, Данте та інших, але й поруч із ними слово *касей* є не чітко визначеним» [21, 166-167].

Таким чином, вже за добу Хейан (795-1185) поняття «неперевершений майстер» *хіджірі* або *сей* (яп. ひとしり або 聖) вживалося щодо поетів і належало до одного семантич-

---

ський князь» Чжоу-гун (XI ст. до н.е.) і засновник конфуціанства Конфуцій (551-449 до н.е.), а також давній міфічний правитель Китаю Юй Великий (2200-2100 до н.е.).

<sup>1</sup> Гіпотезу, але не надто переконливу, щодо набуття словом *хіджірі* значення «мудрець» можна знайти також у Г.Є. Глускіної, коли вона коментує рядки однієї з пісень Хітомаро в «Манйо шю», а саме:

«В Касивара, со времен  
Славных древних мудрецов,  
Понимавших солнца знак,  
Боги здешней стороны,  
Что рождались на земле...».

Далі дослідниця пише: «від часів наймудріших, тих, що знавали сонця знак...» (“хіджірі”; “хі” – “сонце”; “джірі” від “шіру” – “знати”<sup>1</sup>; згодом стало означати “мудрець”) – тут: від часів перших японських правителів, які за сонцем визначали час посіву та початок землеробських робіт» [5, 481].

<sup>2</sup> «Записи [років] Суйнін» (?) оповідають про події під час правління 11-го японського імператора Суйнін (відповідно до текстів «Коджікі» і «Ніхон шьокі», Суйнін правив із 29 р. до н.е. до 70 р.).

<sup>3</sup> «Щоденник Асукаї Масаарі» – дорожній щоденник придворного аристократа і відомого поета доби Камакура, Асукаї Масаарі (1241-1301).

ного поля з поняттям «неперевершений майстер японської поезії» *касей*, але без чіткого закріплення останнього за конкретними авторами. Епітет *ута-но хіджірі* із часом був маркером видатного поета, і якщо спочатку він додавалося до Хітомаро та Акахіто, то з часом став деперсоналізованим. Крім того, китайська традиція та її вплив були подолані, причому сталося це в епоху розквіту національної, япономовної поезії, яка після укладання «Манйо шю» на півтора століття була витіснена китайськими віршами *канші* з культурної і літературної сфери придворного життя японців; з появою «безсмертних поетів» вона отримала новий поштовх до розвитку.

Цікаво, що більше восьми століть потому письменник і літературознавець Уеда Акінарі (1734-1809) написав присвячене Хітомаро дослідження під назвою «Біографія неперевершеного майстра японської поезії» (1785), де зберіг його титул *касей*. Уеда простежив життєвий шлях Хітомаро (він почав вивчення «Манйо шю» у віці 37 років під керівництвом Като Умако, а «Біографію...» завершив у 52 роки). У написаній на *камбун* передмові Акінарі вказує, що виправив помилки в біографії Хітомаро і «зберіг для нащадків його справжні діяння». Основний текст роботи складається з двох частин: «Біографії» і «Роздумів». У «Біографії» викладено родовід по лінії батька Хітомаро, повідомляється про його ранги, обставини смерті, його вірші на смертному одрі, а також епітафії у каплиці, де він був похований. У «Роздумах» розповідається про присвячені поетові дерев'яні статуї, зображення, епітафії, наслідування і т.д. Дослідники цього тексту відзначають, що підхід Уеда – найбільш критичний з усіх попередніх [16, 630].

Поміж тим, від часів «Кокін шю» в японській літературно-критичній і теоретичній думці активно вживається слово *касен*, тобто «безсмертний поет [японської] пісні», якого, поза всяким сумнівом, в китайському літературознавстві не існує, оскільки використовується воно винятково щодо авторів «японської пісні» *вака*. Але «за дивним збігом обставин» у китайському літературознавстві поширене поняття *шішен* зі значенням «безсмертний серед поетів» або «геній поезії», особливо якщо йдеться про Лі Бо (701-762/763), який традиційно згадується у парі з іншим видатним поетом доби Тан (618-907) – Ду Фу (712-770). Відзначу тільки, що познайомилися вони в 744 р. і більше року провели разом у мандрах, їх пов'язувала довга і тепла дружба. Ду Фу, якого також називають *шішен* [7, 299], написав чимало віршів-присвят Лі Бо, однак достовірно невідомо хто і коли назвав цих двох «безсмертними поетами». У будь-якому разі, якщо в слові «безсмертний поет *вака*» замінити «японську пісню» *вака* на «китайський вірш», то стає очевидним запозичення японцями означення «безсмертний», а разом із тим і те, що японський «пантеон небожителів», зокрема поняття «безсмертний поет», формувався за зразком китайського.

Також цілком логічно припустити, що два незрівнянних поета – Какіномото Хітомаро і Ямабе-но Акахіто – стали японською версією надзвичайно популярних і авторитетних у танському Китаї поетів Ду Фу і Лі Бо, виокремлення Хітомаро і Акахіто з-посеред численних авторів антології «Манйо шю», вірші якої вже тоді належали до «сивої давнини», також було наслідуванням китайській літературній традиції, від якої японці тільки починали відходити. І.

У «Передмовах» до «Кокін шю» і японською, і китайською мовами окрім Хітомаро і Акахіто перераховуються й інші видатні поети доби, але вони називаються лише «двома-трьома з тих, хто жив недавно і знався на старому стилі [пісень]» [13, 416]; Цураюкі, своєю чергою, про них сказав просто: «люди, чиї імена можна було чути не так давно» [12, 56]. Однак, за ще одним «дивним збігом обставин» їх було названо шість – п'ять чоловіків і одна жінка:

- 1) поета і буддійського священника Хенджьо (816-890);
- 2) славетного поета і художника Арівара-но Наріхіра (825-880);
- 3) відомого переважно завдяки зусиллям Цураюкі поета Фун'я-но Ясухіде (?-885);
- 4) монаха на ім'я Кісен (喜撰; ?-?);
- 5) придворну пані-аристократку і поетесу Оно-но Комачі (?-?);
- 6) придворного чиновника і поета Отомо Куронуші (?-?).

Саме вони стали першими і зразковими «шістьма безсмертними поетами» *роккасен*, хоча й «достеменно невідомо, коли встановилося використання слова *роккасен*. Можливо

ще до того, як з'явилася антологія «Вибране 36 безсмертних поетів» Фуджівара-но Кінто» [20, 311], тобто приблизно до першого десятиліття XI ст.

Причини, з яких до числа перших «шести безсмертних поетів вака» увійшли саме вище названі автори, є предметом окремої розвідки, а тут варто лише зазначити, що лише четверо з них – Хенджьо, Наріхіра, Кісен та Комачі – були визнані великими поетами: вони залишили особисті поетичні збірки (окрім монаха Кісен), їхні поезії багаторазово включалися в різні поетичні – в тому числі й найпрестижніші «імператорські» – антології, тобто їхня спадщина дійсно була високо оцінена нащадками і вшановується дотепер. Вірші Ясукіде були менш популярними, однак він увійшов до числа авторів зібрання «36 недавніх і стародавніх безсмертних поетів». Однак, наскільки відомо, вірші Куронуші не включені до жодної з відомих антологій, не збереглося також його жодної індивідуальної поетичної збірки, тобто прославився він лише завдяки згадці про нього в «Передмові» Кі-но Цураюкі.

Число «шість» різні дослідники витлумачують по-різному. Так, у статті «шість безсмертних вака» у «Великому словнику літератури японської пісні» (1968) воно до певної міри сакралізоване: «Зв'язок числа “шість” і “тридцять шість” при називанні майстрів японської пісні, принаймні в історії японської літератури, – показовий. “Шість” походить від чисел “сім” і “вісім”, які раніше були священні в нашій країні. Справжня історія походження “шести” достеменно невідома. <...> Мистецтво виникало на місці релігійних церемоній, і очевидно, що сутність поезій шести безсмертних поетів полягала в релігійності кожного з них» [21, 1137].

Проте цілком очевидно, що число «шість» було запозичене з Китаю, де існували шість канонів *лю-цзін*<sup>1</sup>, шість видів мистецтв *лю-ї*<sup>2</sup>, шість управлінь *лю-дін*<sup>3</sup>. Також число «шість» «схоже, мало особливий зв'язок із “шістьма основами»» [20, 311] – *рікюгі*. Під «основами» *гі* розуміються «начала» або «принципи» (у перекладі І.О.Бороніної – «стилі») як категорії, запозичені Кі-но Йошімочі з «Великої передмови» до «Книги пісень» і використані ним для класифікації видів віршів. Йошімочі чітко слідує за китайським зразком, але лише перераховує *гі*. На відміну від нього, Цураюкі відходить від чужинської традиції: він перейменує *гі* в *сугата* (дослівно – «форма», «подоба») і розкриває сутність кожної з форм на прикладах поезій «шести безсмертних» Японії.

Примітно, що Цураюкі аналізує природу японської пісні на прикладах «безсмертних вака» у розділі, який він назвав «Історія вака», відразу після розмови про «неперевершених майстрів» (у «Передмові» Йошімочі розподіл на розділи відсутній). Певне, для Цураюкі було важливим наголосити на давності поезії в Японії: виокремити двох «неперевершених майстрів», Хітомаро і Акахіто, з-серед видатних («безсмертних») поетів вака, причому «майстри» обов'язково мали бути попередниками «безсмертних». Так японці випрацювали механізм канонізації та «зміни традиції у поверненні»: «Те, до чого повертаються, – завжди не вся повнота того, що осталося одного разу, – це обов'язково вибір, звужений

---

<sup>1</sup> «Книга пісень», «Канон [історичних] писань» або «Книга документів», «Чжоуські переміни», «Записи про правила благопристойності» або «Книга ритуалів», «Чунь цю» і «Канон музики».

<sup>2</sup> У коментарі до «Бесіди і судження Конфуція» Хе Янь (193-249) шістьма мистецтвами називав: 1) благопристойність або ритуал *лі*, 2) музику *юе*, 3) стрільбу з лука *ше*, 4) управління колісницею *юй*, 5) письмо, тобто каліграфію і літературу *шу*, 6) майстерність рахувати *шу*.

<sup>3</sup> У Китаї доби Чжоу (1045-221 до н.е.) шістьма відомствами називалися органи централізованого керування, тобто «управи Неба, Землі, Весни, Літа, Осені та Зими», які співвідносилися з: 1) адмініструванням, 2) вченням, 3) ритуалами, 4) військовою справою, 5) судом і 6) справами, зокрема будівництвом.

уринок. Часто це виражається вже суто кількісно. <...> В історичній перспективі багато що стоїть поруч, оскільки немає однозначного, не кажучи вже про нормативний, фокус. Канонізує повернення, навпроти, завжди орієнтовано на конкретні цінності й часто примирюється з незначними викривленнями» [1, 145]. У випадку з японською середньовічною поезією першою такою спробою – і спробою доволі вдалою<sup>1</sup> – стала антологія «Кокін шю», в організуючий принцип якої в буквальному смислі закладено співставлення і цілком гармонійне співіснування «давніх і сучасних японських пісень», тобто *кокін вака*; вона засвідчила становлення поетичного канону в Японії і формально, і по суті.

І хоча, як видно, маніпуляції з метою адаптувати китайські поняття і слова (як теорії) на ґрунті японської національної поезії (як практики) в «Кокін шю» на тому й закінчилися, проте реакція перетворень і трансформацій в культурному та літературному середовищі продовжилася: обравши модель «шести принципів» *рікурі*, японці почали розробляти власну теорію поетичного тексту, постійно підкріплюючи її щоденною практикою і подекуди редагуючи її під час поетичних турнірів і укладання нових поетичних антологій.

Згодом стали з'являтися різні групи поетів, до назв яких входило число «шість». Так, постали: «нові шість безсмертних японської поезії» *шін-роккасен*; «наступні шість безсмертних японської поезії» *шьоку-роккасен*; «старі шість безсмертних японської поезії» *короккасен* [14, 327]; «кліка шести [поетів] *вака*»<sup>2</sup> та інші.

Проте, титулом «безсмертних» вшановували не лише поетів, творчість яких визнавалася зразковою іншими літераторами і відзначалася, наприклад, укладанням окремого зібрання з кількістю в шість авторів; існують також «безсмертні дому (родини)», «безсмертні поети брами Будди» *шякумон-касен* та інші [21, 167].

Проте числом «шість» об'єднання поетів у групи, а їхніх творів – у зібрання, звісно, не обмежалося.

В історії японської словесності відомі також «п'ять безсмертних поетів» або «п'ятірка з Грушевого павільйону» *нашіцубо-но гокасен* – група літераторів, якій імператор Мураками (926-967) доручив у 951 р. укласти другу імператорську антологію *вака* під назвою «Пізніше зібрання японських пісень». Колектив був названий за одним із павільйонів у імператорському «Внутрішньому палаці», очолював його Онокатомі-но Йошінобу (922-991), а до складу її увійшли Кійохара-но Мотосуке (908-990), Мінамото-но Шітаґо (911-983), Кі-но Токібумі (?-?) і Саканоуе-но Мочікі (922-996). Троє перших літераторів належать до числа «36 безсмертних», а Онокатомі-но Йошінобу і Кійохара-но Мотосуке – до «ста поетів», розмова про них буде далі. В історії японської літератури ця п'ятірка відзначилися також і тим, що зробила першу розмітку до пісень «Манйю шю», яка згодом стала називатися «давньою» *котен* на відміну від пізнішої *цугітен* або *кунтен*.

Проте, «п'ятірка з Грушевого павільйону» не стала яскравим прикладом для наслідування, як це сталося з «шістьма безсмертними», і тим більше – не заклала нової літературної традиції, окрім однієї: «п'ятіркою безсмертних» також називають придворних аристократок і видатних поетес доби Хейан, які були на службі в імператриці Шьоші: Акадзуме Емон (957-1041), Мурасакі шікібу (?-?), Ідзумі шікібу (978-?), Ума-но Найші (?-?) та Ісе-но Осуке (989-1060). Достоту невідомо хто, коли та з якої нагоди об'єднав їх у «п'ятірки», але

<sup>1</sup> З 21 офіційної, так званої імператорської антології, чотири в назві містили означення *кокін*, тобто «давні та сучасні»: перша, восьма, одинадцята і остання, двадцять перша.

<sup>2</sup> Ідеться про маловідому групу поетів кінця доби Хейан (795-1185), що увійшла в історію японської літератури під назвою «кліка шести [поетів] *вака*» *вака-но рокуджін то* і складалася з: Фуджівара-но Норінаґа (?-?), Фуджівара-но Цунехіра (1005-1072), Тайра-но Муненака (?-?), Мінамото-но Йорііе (?-?), Мінамото-но Йорідзане (1015-1044), Мінамото-но Каненаґа (?-?).

попри всі їхні літературні таланти, авторитетність і визнання виглядають вони «локально» порівняно зі славетними «шістьма безсмертними».

Можливо так склалося тому, що концепція національного поетичного канону в Японії на той час уже була не тільки остаточно сформована, але й закріплена віковою практикою. Поява альтернативного інваріанту з числом «п'ять» не відкидалася чи заперечувалася традицією, а просто виносилася на маргінес мейн-стріму.

Через сто років після укладання «Кокін шю» видатний поет, критик і теоретик японської поезії Фуджівара-но Кінто (966-1041) в антології «Вибране тридцяти шести» (1009-1012) запропонував найкращі, як на його погляд, вірші тридцяти шести авторів *вака* загальною кількістю сто п'ятдесят. Після коротких авторських нотаток на початку збірки він надав по десять *танка* кожного з чотирьох поетів – Какіномото Хітомаро, Кі-но Цураюкі, Ошікоучі-но Міцуне (859-925) і пані Ісе-но Тайфу (872-938), а далі – по три вірші 30 поетів. Наприкінці антології були розміщені по десять *танка* Тайра-но Канеморі (?-991) і пані Накацукаса (912-991). Із часом таким самим чином були названі «36 безсмертних» поетичного жанру «зчеплених рядків» *ренга*.

Після появи перших «36 безсмертних» японської поезії число «тридцять шість» стало одним із найбільш тиражованих; активно укладалися антології, до назви яких воно входило: Фуджівара-но Мототоші (1060-1142) уклав антологію «Нових 36 безсмертних японської поезії», «36 недавніх і стародавніх безсмертних поетів» і «36 безсмертних поетес» невідомих укладачів. Як інваріант можна розглядати антологію «Вибране шести по шість поетів» і «Вибране наступних шість по шість [поетів]» Фуджівара-но Норікане (1107-1165).

Традиційно, антології віршів укладалися після поетичних турнірів *ута-авасе*, які регулярно проводилися при дворі й підготовка до яких була надзвичайно ретельною. Арбітрами на ці змагання, як правило, запрошували авторитетних літераторів, які розробляли системи критеріїв оцінювання виголошених під час турніру віршів і визначення переможців, а згодом за результатами змагань створювали антології (особливо ця практика увиразнювалася, коли зібрання komponувалося з двох частин, де вірші команд-суперниць представлені в окремих сувоях). Матеріалом для нових антологій могли також бути поезії офіційних і приватних – як індивідуальних, так і «сімейних» – поетичних зібрань, і не тільки сучасників, але й поетів давнини.

Принципи відбору віршів до антологій (особливо неофіційних) часто були суб'єктивно-індивідуальними, залежали від смаку укладачів, а значно більше – мети створення антології. У будь-якому випадку, це було одночасно і закріпленням, і оновленням традиції: під час укладання антологій, підготовки до них передмов як теоретичного обґрунтування, а також написання поетологічних трактатів завжди конкретні принципи і критерії відбору закладалися в основу концепції поезії. Наприклад, у основі принципу відбору «шести безсмертних» у «Кокін шю» покладено насамперед не літературні таланти поетів (у такому разі поетичний доробок монаха Кісен був би представлений не одним віршем, Куронуші – трьома, а Ясухіде – чотирма; крім того, їхні вірші тиражувалися б значно частіше), а поетичні властивості з їх ілюстративними можливостями обраних віршів, їх відповідність шістьом «основам» *гі* японської національної поезії, що перерахував Йошімочі, але описав Цураюкі.

Так само і невеличкий трактат Фуджівара-но Кінто, «Дев'ять якостей *вака*» (1009): він має, за великим рахунком, структуру антології, але матеріал у ньому надається відповідно до «якостей» *вака*, а точніше – критеріїв, за якими оцінюється японська поезія; після опису кожної «властивості» як приклади наводяться два вірші, але, і це дуже важливо, без зазначення авторства. Отже, в передмовах до антологій і в теоретичних трактатах для показу і аргументації концепції не обов'язково обиралися високохудожні вірші визнаних авторів.

Логічним завершенням продукування взірцевих поетичних текстів і одночасним «очищенням», «рафінацією» поетичного канону стала укладена Фуджівара-но Тейка (1162-1241) антологія «Сто віршів ста поетів», (1235). Взяті з імператорських офіційних – «Кокін шю», «Нове зібрання давніх і сучасних японських пісень» (1205) та інших – антологій поезії різних авторів розташовані за хронологічним принципом: від часів правління ім-



ператора Тенчі (626-672) і до часів імператора Джюнтоку (1197-1242). Кожний вірш був записаний на *shikishi* – кольоровій чотирикутній смужці картону, призначений для написання віршів, тому тривалий час, поки не встановилася назва «Сто віршів ста поетів [з Оґура<sup>1</sup>]», побутували різні назви антології, найпопулярніші серед них: «Японські пісні, [записані] на смужках картону в гірській садибі в Оґура», «Японські пісні, [записані] на смужках картону в гірській садибі в Саґано<sup>2</sup>» і навіть просто – «[Японські пісні на] смужках картону з Оґура».

Закріплення саме назви «Сто віршів ста поетів», на мій погляд, цілковито не випадкове: черговий перегляд пантеону японської національної поезії став остаточним чітким визначенням і фіксацією як кількості авторів, так і кількості віршів. Окрім того, в середині ХХ ст. було знайдено поетичне зібрання під назвою «Добірні японські пісні ста поетів», укладачем якого називають Фуджівара-но Тейка (як вважається, саме воно стало прототипом «Ста віршів ста поетів»). Традиція підтвердила первинний задум автора: кількість – сто – класичних авторів було принциповим.

Звісно, це не зупинило варіювання канону і з часом постала справжня серія антологій «Ста віршів...». Напевне першою була приватна збірка «Нові сто віршів ста поетів» (1483) шьоґуна Ашікаґа Йошіхіса (1465-1489) як вибране зі «Ста віршів ста поетів» Фуджівара-но Тейка та імператорських антологій. Потім у різні періоди почали з'являтися антології здебільшого «войовничих» авторів: «Сто віршів ста військових» (1666, оновлена в 1672, 1858, 1909 рр.), «Наново відібрані сто віршів ста військових» (XVIII ст.), «Сто віршів ста великих воїнів» (1844) від «часів богів» і до доби Муромачі (1336-1573), «Сто віршів ста відважних жінок» (1847), «Наступні сто віршів ста великих воїнів» (1849), «Сто віршів ста відважних» (1850), «Сто віршів ста поетес» (1851), «Сто віршів ста патріотів» (1942), «Наново відібрані сто віршів ста поетів роки Хейсей» (2002), «Вибране зі ста давніх і сучасних добірних японських пісень» (2012).

Як видно з цього переліку, «кількісне вираження» поетичного канону протягом століть залишалося незмінним, варіювали лише цінності, які виносилися в назву антології. Водночас важливо зазначити, що число «сто» набуло вигляду «формули»: у 1893 поет і літератор Куросава Окінамаро (1795-1859) уклав зібрання «Сто віршів ста поетів "Генджі"», куди включив *танка*, складені дійовими особами з роману «Повість про Генджі», але кількістю 123.

Уперше в історії Японії в 1118 р. поет і критик Фуджівара-но Акісуе (1055-1123) провів ритуал ушанування і канонізації одного з «геніїв японської поезії» – Какіномото Хітомаро: він підніс урочисту пісню і створив іконографічне зображення *eyry*<sup>3</sup> (прообразом цієї церемонії вважається вшанування малюнків Конфуція у Китаї). Описується це зображення наступним чином: «Чоловік віком понад шістьдесят років, одягнений у просту одягу і шапку *ебоші*<sup>4</sup>, у лівій руці тримає папір, у правій – пензель» [16, 633]. Відтоді в Японії стала поширюватися традиція зображення «безсмертних поетів», на яких обов'язково записувалися їхні вірші: «Наприкінці доби Хейан замість розпису ширм китайськими неперевершени-

<sup>1</sup> Оґура – місцевість неподалік Кіото, де, як вважається, Фуджівара-но Тейка уклав збірку «Сто віршів ста поетів».

<sup>2</sup> Саґано – назва місцевості неподалік Кіото, де була розташована гірська садоба Фуджівара-но Тейка.

<sup>3</sup> Традиційно – зображення божеств або померлих предків, яким поклоняються і підносять приносини.

<sup>4</sup> Шапка *ебоші* або воронá шапка (*яп.* 烏帽子) у вигляді закругленого назад ковпака за доби Хейан була урочистим чоловічим головним убором аристократів або чиновників високих рангів.

ми майстрами поезії стали зображати [японських] безсмертних поетів і записувати їхні пісні, а на початку доби Камакура шляхом поширення “підроблених картин” *нісе-е* і поетичних змагань, а також на основі антології “Вибране тридцяти [поетів]”<sup>1</sup> і “Вибране тридцяти шести” стали з’являтися “сувої з картинами поетичних турнірів” *утаавасе-емакі*, на яких поруч із зображенням безсмертного поета стисло записувалася його біографія і вірш» [16, 633]. Поява надзвичайно популярних серед майже всіх освічених верств населення «гральних карт» *карута* із зображенням «36 безсмертних» і «ста поетів», пізніше – картин «36 безсмертних *хайкай*» і т.д. у супроводі їхніх віршів означила завершення процесу становлення поетичного канону в Японії та початок його масової репродукції, механізмом відтворення якого стали гральні картки.

Таким чином, у процесі формування поетичного канону японського класичного письменства можна виділити наступні закономірності:

включення автора до канону один раз не ставало автоматично запорукою подальшого перебування на «Олімпі» (до числа «36 безсмертних» і «ста поетів» увійшли лише п’ять «безсмертних»);

чітких загальних принципів і засад формування корпусів поетичних зібрань не було, тому вірші деяких авторів могли з’явитися лише один-єдиний раз в одній з численних антологій, тоді як поезії інших авторів – іноді різні, іноді ті самі – неодноразово включалися до як офіційних, так і приватних зібрань;

арифметичний принцип «шести», «шість по шість» і «тридцять шість» поетів, з одного боку, мав засвідчити зв’язок із попередньою традицією, що було архіважливою, майже етикетною вимогою, а з іншого – дедалі формалізувався і втрачав свою первісну сутність;

стать автора не була критерієм до включення (або ні) до канону: серед «шести безсмертних» – одна пані, до списку «36 безсмертних» їх увійшло п’ять, «36 недавніх і стародавніх безсмертних поетів» – 8, серед «ста поетів» – 21. Єдиним свого роду відхиленням можна вважати появу окремих «жіночих» антологій («36 безсмертних поетес», «Сто віршів ста відважних жінок» або «Сто віршів ста поетес») або «жіночу п’ятірку безсмертних» поетес зі свити імператриці Шьоші;

цензура розповсюджувалася тільки на офіційні, «імператорські» антології (були випадки заміни авторів або віршів, і навіть несхвали всієї антології імператором);

хоча приватно укладені зібрання відображали здебільшого індивідуальні і тому суб’єктивні авторські уподобання і смаки, але їхній внесок у становлення поетичного канону в Японії доби Середньовіччя не менш значний.

## ЛІТЕРАТУРА

Ассманн А., Ассманн, Я. Канон и цензура // *Немецкое философское литературоведение наших дней. Антология.* – СПб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2001, С. 125-155.

Боронина И.А. История развития литературно-эстетической мысли в Японии в древности и средние века // *Памятники литературной мысли Востока.* – М.: ИМЛИ РАН, 2004, С. 12-69.

Боронина И.А. « Душа» и «облик» японской песни. Развитие литературно-эстетической мысли в Японии в древности и средние века // *Девять ступеней вака: Японские поэты об искусстве поэзии.* – М.: «Наука», 2006, С. 107-226.

---

<sup>1</sup> Невідомо ким і коли укладена антологія «Вибране тридцяти [поетів]» (?) містить 130 танка.

Боронина И.А. Классическая японская литература. Система, формы, категории // Специфика жанров в литературах Центральной и Восточной Азии. – М.: Издательство «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1985. С. 92-119.

Глускина А.Е. «Манъёсю» как литературный памятник // Манъёсю: Японская поэзия. Т.1. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2001, С. 13-63.

Глускина А.Е. Поэзия заката древности и ранней зари средневековья // Манъёсю: Избранное. – М.: Издательство «Наука», Главная редакция восточной литературы. 1987, С. 3-18.

Серебряков Е.А. Ду Фу // Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. [Т. 3] Литература. Язык и письменность. – М.: Восточная литература, 2008, С. 299.

Kokinshū: A Collection of Poems Ancient and Modern. by Laurel Rasplica Rodd; Mary Catherine Henkenius. Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1984. – 442 p.

Kokin Wakashu: The First Imperial Anthology of Japanese Poetry: With “Tosa Nikki” and “Shinsen Waka”. Translated and annotated by Helen McCullough. Stanford University Press, 1985. – 388 p.

McCullough, Helen Craig. Brocade by Night: Kokin Wakashu and the Court Style in Japanese Classical Poetry. Stanford, Calif., Stanford University Press, 1985. – 591 p.

歌仙 // Электронный ресурс: <http://bkrs.info/slovo.php?ch=%E4%BB%99>

紀貫之 古今和歌集仮名序 // 日本古典文学全集、古今和歌集、東京、小学館、1971, С. 49-62.

紀 淑望 古今和歌集真名序//日本古典文学全集、古今和歌集、東京、小学館、1971, С. 413-420.

国史大辞典、第3巻、東京、吉川弘文館、1983. – 982 с.

日本国語大辞典 第二版、第十巻、東京、小学館、2001.

日本古典文学大辞典、第一巻、東京、岩波書店、1983. – 694 с.

日本古典文学大辞典、第三巻、東京、岩波書店、1984. – 661 с.

日本古典文学大辞典、第四巻、東京、岩波書店、1984. – 687 с.

日本古典文学大辞典、第五巻、東京、岩波書店、1984. – 705 с.

日本古典文学大辞典、第六巻、東京、岩波書店、1985. – 628 с.

和歌文学大辞典 伊藤嘉夫著 東京、明治書院、1968. – 2038 с.

## РЕКОНСТРУКЦИЯ «СКРЫТОГО ДИАЛОГА» Н. КЛЮЕВА И С. ЕСЕНИНА: АНТИНОМИЯ ЖИЗНЬ-СМЕРТЬ

Оксана Просяник

Кандидат филологических наук, доцент,  
кафедра иностранных языков,  
Харьковский национальный экономический университет  
им. С. Кузнецца (УКРАИНА),  
61166, г. Харьков, пр. Ленина, 9 а, e-mail: oxppros@gmail.com  
UDC: 811.161.1'42 [Клюев+Есенин]

### ABSTRACT

#### *Prosiyanik Oksana. Reconstruction of "Implicit dialog" N. Klyuev and S. Yesenin: Life-Death Antinomy*

The article presents the discussion on the comparative analysis of lexical paradigms, which form "Life-Death" antinomy in poetries of Sergei Yesenin and Nikolai Klyuev. The antinomies are examined from the perspective of them being contrary but nevertheless interrelated concepts that form the framework of a poet's worldview. Lexical paradigms, which are perceived as a text on the figurative-conceptual level, are described from the viewpoint of their structure, functions and interaction with other paradigms. Contrast of ideas and principles, which lie at the heart of both poets' worldviews, allowed to carry out the comparison of lexical structures of their works in order to establish the degree of similarity of both poetic systems. The comparative analysis of the both paradigms revealed peculiarities of both lexical structures along with their similarities.

**Key words:** text, lexical vocabulary, paradigm, antinomy, idiomatic style.

У статті представлено зіставний аналіз лексичних парадигм, що формують у поетичних творах Сергія Єсеніна та Миколи Ключова антиномію Життя – Смерть. Антиномії розглядаються як протилежні взаємопов'язані концепти, що утворюють каркас художнього світу поета. Лексичні парадигми, виділені на образно-поняттєвому рівні сприйняття тексту, описано з погляду їх складу, функцій і засобів взаємозв'язку з іншими парадигмами. Протилежність ідей та принципів, що лежать в основі художнього світу М. Ключова та С. Єсеніна, дозволила провести зіставлення лексичних структур їхніх творів з метою визначення ступеня близькості даних поетичних систем. Зіставний аналіз цих парадигм виявив риси своєрідності кожної з лексичних систем, що зіставлялись, а також риси їхньої подібності.

**Ключові слова:** текст, лексика, парадигма, антиномія, ідіостиль

Постановка проблемы Возвращение к наследию Николая Клюева, реанимация и признание значимости его творчества происходит постепенно. Почти полвека назад, в 1969 г. в Мюнхене выходит двухтомник его стихов под редакцией Г.П. Струве и Б.А. Филиппова. Автор вступительной статьи Э. Райе высоко оценил творчество поэта, подчеркнул «единственность» Клюева «во всей русской литературе». Творчество Н. Клюева это актуальная тема исследований и для современных ученых. Вклад Н. Клюева, как и других крестьянских поэтов, в развитие и обогащение поэтического языка неизмеримо больше, чем он был определен советским и постсоветским литературоведением. Творческие связи разных поэтов новокрестьянского направления были достаточно тесными, поэтому, естественно, имело место взаимовлияние их творческих систем, в том числе и в области поэтического языка. Сергей Есенин по праву признается одним из самых значительных и влиятельных поэтов этой группы и его многое связывало с Николаем Клюевым, поэтому представляется закономерным сравнение их идиостилей, в частности – систем поэтической лексики.

Обзор литературы Литературоведческая наука исследовала связь творческих систем С. Есенина и Н. Клюева [1, 5, 6, 4, 7, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 20, 21, 25, 26 и др.]. При этом выводы, к которым приходили ученые в разные периоды, были различными. Так, А.М. Микешин считал, что у С. Есенина, Н. Клюева и других новокрестьянских поэтов, несмотря на индивидуальность каждого из них, можно обнаружить «нечто родственное, позволяющее рассматривать их творчество в границах одного течения: близость мировоззрения, единство художественных исканий, ориентацию на фольклорно-кольцовские традиции» [14, с. 43]. Другие едва ли не все творчество С. Есенина склонны были рассматривать как спор с Н. Клюевым и в области эстетики, и в области идеологии [1, с. 206; 17, с. 253 и др.].

Творческая и духовная близость Сергея Есенина и Николая Клюева отмечается многими исследователями-литературоведами. Исследованию литературной и политической эпохи, оказавшей влияние на формирование взглядов новокрестьянских поэтов и на их судьбы, посвящены книги Станислава и Сергея Куняевых: «Жизнь и смерть поэта» [8] и «Сергей Есенин» [9], где представлена творческая и жизненная судьба Ганина, Есенина, Клюева. Авторы используют в работе большое количество архивных документов, проливающих свет на многие до сих пор до конца не раскрытые вопросы взаимоотношений Есенина и Клюева. Известный исследователь творчества поэтов Н.М. Солнцева пишет о признании самим Есениным влияния Клюева на его творчество: «По Есенину, лиричность – основа русского мироощущения, и эту основу он сделал принципом поэзии. Лиричность он ценил и в прозе, например в «Голом годе» Б. Пильняка («О писателях – “попутчиках”», 1924). Не отождествляя лиричность с меланхоличностью, слезами («В.Я. Брюсов», 1924), он признавался, что воспринял ее от А. Блока и Н. Клюева («О себе», 1925)» [23].

«Если Есенину открылось многое благодаря Клюеву («Ключи Марии» – одно из убедительных тому свидетельств), то, в свою очередь, и Клюев многое воспринимал и оценивал как бы через Есенина: неотступно думал о нем, жил его образами, болел его судьбой» [6, с. 191]. Т.К. Савченко в монографии «Сергей Есенин и его окружение» отмечает эффект постоянного соприсутствия, о котором Есенин писал Клюеву: «...всегда во мне ты присутствуешь» [22, с. 47]. Сам Есенин так определил характер своих отношений с Клюевым: «С Клюевым у нас завязалась, при всей нашей внутренней распре, большая дружба» [17, с. 250].

Согласимся с Л.А. Киселевой, которая писала о необходимости реконструкции «скрытого диалога» Н. Клюева и С. Есенина для решения вопросов, связанных с их творчеством, «при условии готовности отказаться от привычных штампов российского есениноведения» [6, с. 196]. Такая реконструкция требует проведения лингвостилистического анализа произведений С. Есенина и Н. Клюева в сопоставительном аспекте.

Новизна Обращение к сравнительно-сопоставительному анализу лексических парадигм, функционирующих в поэтических текстах, представляет собой нечастое явление в ряду научных изысканий. Интересным представляется сопоставление текстовых реализаций лексических парадигм в поэзии двух авторов (Н. Клюева и С. Есенина) и на основе этого сопоставления сделать вывод об особенностях их идиостилей.

Цель заключается в выделении и описании основных парадигм лексики поэтических произведений Н.Клюева с точки зрения их состава, функций и взаимодействия с другими парадигмами, а также в сопоставлении их с соответствующими парадигмами лексики С.Есенина для определения степени близости и расхождений поэтических систем и для выявления черт своеобразия каждого из сопоставляемых идиостилей.

Актуальность определяется тем, что лексика идиостилей поэтов так называемого «новокрестьянского» литературного направления нач. XX в. недостаточно изучена, что является существенным недостатком при описании особенностей языка русской поэзии нач. XX в.

Теоретическая база исследования Методологической базой исследования служит диалектико-материалистическое представление о связи действительности, мышления и языка, выработанное в классической лингвистике [2, 3, 18] и уточненное в работах современных ученых [16, 19 и др.]. Нами принимается функциональный подход, при котором

текст рассматривается не как автономно существующее образование, а в связи с особенностями его восприятия, как единица коммуникативного акта автор – текст – читатель. Содержание текста исследуется не как «заложенное» в нем раз и навсегда автором, а как формирующееся в сознании читателя в процессе восприятия текста. Содержание художественного текста, следовательно, рассматривается как сотворчество автора и читателя и не является постоянным. Оно инвариантно и в то же время вариативно. Основы указанной разновидности функционального подхода к анализу текста подробно описаны в работах Залевской А.А., Богина Г.И., Правдина М.Н., Степанченко И.И. и др.

Понятие в поэтическом тексте определяется как «предметными», так и вербальными образами, причем, как правило, не одним, а целым рядом, системой. Такой ряд вербальных образов может быть назван парадигмой. Парадигму образуют не слова, относящиеся к определенной языковой лексико-семантической группе (ЛСГ) или синонимическому ряду и т. п., а языковые единицы, определяющие одно понятие или один поэтический образ в художественном тексте. Связи между этими единицами, а также между парадигмами определяются не языком, а процессом понимания текста. В принципе, они могут определяться и языком (грамматическими связями между отдельными членами парадигмы), но это частный случай, при котором противопоставление парадигматики синтагматике становится относительным.

Таким образом, основным принципом выделения парадигмы является существующее противоречие между линейно расположенными единицами текста и «реальными связями между этими элементами в речемыслительном процессе» [25, с. 32].

В тексте собственно языковые связи и образно-понятийные связи сложно взаимодействуют между собой. С одной стороны, восприятие текста, прежде всего, происходит на языковом уровне, поскольку предметом восприятия являются последовательности звуковых или буквенных единиц, связанные друг с другом по законам данного языка. Восприятие текста на языковом уровне является по преимуществу синтагматическим, поскольку связи, устанавливаемые между единицами, носят линейный характер. Восприятие же текста на образно-понятийном уровне носит более сложный характер. В рамках принятой в исследовании разновидности функционального подхода в одну систему включаются единицы, не связанные между собой на языковом уровне, поскольку законы, лежащие в основе формирования парадигмы, иные, не являющиеся собственно языковыми.

На образно-понятийном уровне могут быть связаны между собой слова (или более крупные языковые единицы), находящиеся, например, в конце и в начале текста. В состав одной парадигмы могут быть включены и слова, связанные синтагматически. Чем большее количество таких связей будет установлено реципиентом, тем более глубоким является понимание данного текста. При этом реципиент «создает» свое содержание текста, воспринимая так или иначе организованную автором материальную форму. Поэтому ошибочным было бы считать, что формирующееся в сознании воспринимающего содержание никак не связано с авторским замыслом, ибо одни и те же слова у автора и читателя вызывают сходную, но в то же время не совпадающую полностью реакцию. При этом степень расхождения авторских и читательских ассоциаций зависит не только от личностных качеств писателя и реципиента, но и во многом от сложности организации формы текста.

По мнению И.И.Степанченко, «лексические парадигмы могут быть рассмотрены на образно-понятийном уровне с трех точек зрения: функций, состава и средств пересечения» [25, с. 35]. Рассматривая параметры анализа подробнее, следует отметить, что состав лексической парадигмы во многом определяет особенности ее функционирования, а функции, в свою очередь, невозможно определить без установления связей между языковыми единицами. В состав лексической парадигмы могут включаться не только единичные слова, но и словосочетания, группы слов и целые предложения, определяющие соответствующее понятие. Еще одним важным признаком, который может быть положен в основу анализа лексических микросистем, является функция. Любая лексическая микросистема не может быть рассмотрена вне выполняемых ею в произведении функций, поскольку связь лексемы с определенной функцией – это, по существу, связь формы и соде-

ржания, а анализ поэтических средств вне содержательных функций невозможен. Парадигмы могут выполнять различные функции, например, функцию единения человека и природы, противопоставления, объединения и т.д. Кроме указанных функций, парадигмы могут формировать различные мотивы стихотворения, например, мотив тоски по родине. Выделенные в ходе анализа парадигмы могут быть взаимосвязаны по-разному. «Узлы пересечения» парадигм вычлняются как на языковом, так и на образно-понятийном уровнях. Синтагматические отношения являются одним из наиболее частотных средств взаимодействия лексических парадигм. Кроме этого, лексемы, находящиеся в синтагматических отношениях, могут входить в состав одной и той же парадигмы. Например, в строках *я узнаю косынки кайму, / голосок с легковейной походкой...* (Н.Клюев, «В златотканые дни сентября...») – взаимодействуют парадигмы *Лирический герой (я, узнаю)* и *Мать (косынки кайму, голосок, походкой)*. Чтобы продемонстрировать средства взаимосвязи с опорой на языковую синтагму, необходимо проанализировать метафору, сравнение, олицетворение, символ. Например, «шмелиной цитрой меж цветов тельнекают воспомина- нья», «звонче топоры поют перед рассветом» (взаимосвязаны парадигмы *Мир человека и Природа*), «в глазницах воск да росный ладан» (взаимосвязаны парадигмы *Человек и Религия*). Метафорические синтагмы являются более сложными с точки зрения восприятия текста средствами взаимосвязи. Например: «заломила черемуха руки», «ткчиха-метель напеваает в окно», «дымится пень, ему лет со сто, он в шапке, с сивой бородой» (взаимосвязаны парадигмы *Мир человека и Природа*), «сосны молятся» (парадигмы *Религия и Природа*), «водяник прядет кудель» (парадигмы *Быт и Неведомое*).

Средство взаимосвязи парадигм, как правило, определяет степень сложности и вариативности восприятия текста. В неметафорических синтагмах и сравнениях языковые и образно-понятийные связи совмещаются в большей степени, чем в метафоре. Символы и метафорические синтагмы воспринимаются с большей степенью вариативности, чем сравнения и олицетворения [25, с. 65].

Итак, методика анализа лексики строится на основании таких признаков лексических парадигм, как состав, функции и средства пересечения.

Основанием для сопоставления лексики С. Есенина и Н. Клюева служит не только совпадение времени написания произведений поэтов, но и общность проблематики их стихов. Как и у С. Есенина, противопоставления *Жизнь – Смерть, Прошлое – Настоящее, Молодость – Увядание* и др. являются ведущими в творчестве Н. Клюева, хотя характер этих противопоставлений в творчестве каждого из поэтов различен. Антиномии выделяются на образно-понятийном уровне содержательной структуры текста с целью определения общих и отличительных черт лексических систем идиостилей.

Сопоставление лексических микросистем в идиостиллях С. Есенина и Н. Клюева будет представлено на материале отдельных произведений, отдельных парадигм и ряда парадигм, реализующих в творчестве одного и другого поэта антиномию *Жизнь - Смерть* и сходные мотивы.

В творчестве «олонецкого ведуна» Клюева воссоздавалась народная картина мира, несущая в себе коллективное мифологическое сознание. Среди разнообразия языческих представлений народа на первый план выходят образы крестьянского быта и бытия: *Имба, Печь, Очаг, печной Огонь, Вода, Ковш, Божница, Коврига*. Реалии крестьянской жизни в произведениях Н. Клюев сводит к «обожению», они приобретают сакральный характер. Переосмысляя традиционные образы, Н. Клюев создает свою шкалу мифологических персонажей. Мифологические персонажи (домовой, леший, черт, сатана) являются не главными героями стихов поэта, а фрагментами его воспоминаний детства, сновидений и одновременно составляющими его картины мира, в котором каждый предмет, каждое явление может относиться как к старообрядчеству, так и к язычеству. Категории «пространство и время» в творчестве Н. Клюева также мифологизированы. Поэт создает свой образ мифического времени. Круговорот, движение человеческой судьбы – главная функция мифологического времени. Он соотносен с образом богини судьбы, ткущей нить жизни.

Мечта о жизни в мире художественно воплотилась у поэта в дальнейшее развитие федоровской идеи победы добра над злом, прощения врагов своих и превращения их в

друзей, утопического описания будущего «золотого» века. В целом же стихи Н. Клюева, проникнутые гармонией христианского идеала и картинами крестьянского «избяного Рая», выражают оптимистическую авторскую позицию в понимании Жизни и Смерти, несут веру в Возрождение.

Антиномия *Жизнь – Смерть* в произведениях С. Есенина развивается в основном в 1914-1916 и в 1920-1922 гг. «В первой группе антиномия ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ, как правило, не касается судьбы лирического героя, во второй – относится преимущественно к лирическому герою» [25, с. 109]. Антиномия в произведениях Н. Клюева развивается на протяжении всего творчества, претерпевая различные изменения и по-разному определяя место лирического героя в окружающем его мире.

В рассматриваемых стихотворениях Сергея Есенина константной лексической парадигмой является парадигма *Оценка*. Основными парадигмами являются следующие: *Природа*, *Лирический герой*, *Любимая*, *Религия*. Единичными, то есть встречающимися один раз, являются парадигмы *Родной край*, *Окружающий мир*, *Музыка* и *Расставание*. Состав парадигм, формирующих данную антиномию, оказывается довольно разнообразным.

Практически таким же является набор парадигм в клюевских произведениях: константная парадигма – *Оценка*, частотные парадигмы – *Лирический герой*, *Природа*, *Смерть*, *Религия*. Отличными от есенинских являются единичные парадигмы в стихотворениях Клюева: *Семья*, *Мы*, *Вы*, *Чужое*, *Родное*, *Неведомое*, *Крестьянский быт*, *Городской быт*.

Обратимся к сопоставительному анализу парадигм *Природа* в стихотворениях С. Есенина и Н. Клюева. Состав природной парадигмы в стихотворениях обоих поэтов различен. Клюевская лексика отображает реалии мира дикой, лесной природы, есенинская же лексика – реалии мира человека. Например, если у Н.Клюева преобладают слова типа: *болото*, *бор*, *тропа лесная*, *ручей*, *лес*, *шишек*, *смоль*, *елка*, *мухомор*, *твари*, то у С.Есенина: *овин*, *мельница*, *поля*, *злак овсяный*, *межа*, *лошади*, *кони*. В природной парадигме С.Есенина отмечено наличие зоонимов (10% от общего количества), причем это названия исключительно домашних животных, а в клюевской парадигме, наоборот, только названия лесных зверей и птиц (9% от общего количества). Для примера: у С.Есенина – *конь*, *собачий*, *лошади*, у Н.Клюева – *чирок*, *сорочий*, *пташек*, *совенка*, *белка*. Только однажды встречаем у Н.Клюева лексему *жеребята*. В двух сравниваемых парадигмах функционирует лексика скорее с абстрактным началом, чем с конкретным. Например, *гарь*, *гречневые просторы*, *стужа*, *сиреневый дым* (у Есенина), *закат*, *рассвет*, *листопад*, *вечер*, *пуща*, *туча*, *осень* (у Клюева), что позволяет отнести стихотворения к преимущественно концептуальному типу. Таким образом, есенинский лирический герой живет в мире города, герой Н.Клюева – в мире природы. «...лирический герой Клюева – «хозяин», чувствующий равномерный и радостный приток тепла от окружающей живности...» [28, с. 107].

Колоративная лексика ограничивается несколькими цветами как в клюевской, так и в есенинской парадигмах. Это слова *зеленя*, *голубое*, *синь*, *золотая*, *сиреневый* в есенинских стихотворениях, *зеленя*, *синь*, *синева*, *просинь*, *голубой*, *синие*, *багряно-золотой*, *белый* – в клюевских, связанные с основными цветами природных явлений. Среди цветовых слов преобладает синий цвет – цвет неба, цвет церковного купола. К цветовому ряду синего цвета примыкают такие определения, как *голубой*, *сиреневый*, а также имена *синь*, *синева*. Золотой – синий – зеленый у Николая Клюева передают не только колорит родного поэту северного края, но и цветовую гамму православной иконы. Исследователь В. Лепахин анализирует цветоименования в произведениях Лермонтова и Есенина и находит, что в их творчестве синий цвет «приобретает глубокое символическое значение – это несказанное, божественное, а вместе с тем – нежное, душевное, родное, человеческое» [10].

Константная парадигма *Оценка* в стихотворениях С. Есенина разнофункциональна. Она либо сливается с другими парадигмами, либо взаимосвязана с ними, либо, функционируя самостоятельно, является одним из признаков концептуальности текста (например, стихотворение «Песнь о хлебе»). В стихотворениях о животных оценочная парадигма



«формирует в сознании читателей ту эмоциональную почву, которая в более поздних стихотворениях трансформируется в атмосферу надрыва» [25, с. 111] – «Корова», «Лисица», «Песнь о собаке». В состав есенинской оценочной парадигмы включены имена и глаголы, причем соотношение глаголов и глагольных форм и имен является равным. В парадигме *Оценка* процессуальность как характеристика глагола включает в себя значения физического и душевного состояния лирического героя (*излюбили, полюбил*), изменение состояния (*поблекли, промокли*) и деятельность органов чувств (*не гляди*). Присущие глаголу грамматические категории времени, залога, наклонения показывают характер протекания действия во времени, показывают действие или состояние как процесс реальный, предполагаемый, желаемый и т.д., например: *бил, скуля, бросят камень в смех, покатались глаза собачьи, сердце шепчет, я с собой не покончу, пришел на землю, чтоб скорей ее покинуть* и т.п. Практически все имена, входящие в состав парадигмы, имеют негативные коннотации: *жестокость, людоедка, яд, рана, хмурый, дряхлая, петля на шее, сердца просты, стерва, темь и жуть, в душе печаль* и т. п., свидетельствующие об угнетенном душевном состоянии лирического героя. В последнем стихотворении С. Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья» (1925) антиномия «окончательно снята, разрешена в пользу кончины» [25, с. 122].

В отличие от есенинской, клюевская парадигма *Оценка* содержит большое количество сравнений, выраженных именем в творительном падеже (*ручьями полесными, брагою, веткою*), сравнительной степенью имени прилагательного (*пушистее кудели, слаще девичьих бус*), словом-заменителем (*море, кит, не село*), а также при помощи сравнительного союза *как* (*как смерть, как невод*), который является одним из факторов, облегчающих восприятие сравнения как средства взаимосвязи парадигм. Сравнения выполняют в тексте двоякую функцию: «усилительную и функцию оценочной характеристики, поскольку через сравнение поэт выражает свое отношение к предмету мысли. Таким образом, в сравнениях реализуется одновременно и эмоциональность, связанная с образным потенциалом сравнения, и модальность, обусловленная авторской оценкой называемого» [25, с. 97]. Клюевские сравнения далеко не нейтральны – именно в сравнениях проявляется весь Клюев: и неистовый радетель природы, и внимательный ее наблюдатель, и непримиримый борец за нее, и ее глубокий знаток. В оценочной парадигме Н. Клюева нет ни одного глагола, что свидетельствует о приоритете предметности: в ее составе имена, обозначающие сущности природного мира. Частотное использование сравнений для расстановки авторских акцентов в творчестве Н. Клюева является чертой его идиостиля.

Сопоставительный анализ парадигмы *Любимая* в стихотворениях Н. Клюева и С. Есенина показал принципиальную разницу как в ее составе, так и в выполняемых ею функциях. Есенинская парадигма *Любимая* включает в свой состав лексику, описывающую конкретную женщину, например, *поила коня, лукавая улыбка, молодая красивая дрянь, сука, простыня, любовь-зараза*. Преобладание отрицательнооценочных характеристик демонстрирует противоречивую оценку женщины самим лирическим героем. Использование бранной и вульгарной лексики в парадигме *Любимая* создает атмосферу надрыва, свойственную для идиостиля С. Есенина.

В научных исследованиях творчества Н. Клюева высказывается мнение о том, что «женские персонажи вообще редкость в поэзии Клюева», а «женское начало, как правило, трансформировано в иные явления женского рода: Россия-мать, мать-изба, мать-суббота, жизнь-прамать, мать-земля, мать-природа, мать-печь, мать-дуброва». В таком утверждении много справедливого, хотя исследования последних лет показывают обратное. И все-таки превалирующей ипостасью образа любимой в творчестве Клюева выступает ипостась не конкретной земной женщины, крестьянки, а некий собирательный образ женщины. «Женские образы в поэзии Н. Клюева достаточно значимы, женские имена (Прасковья, Настенька, Дарья, Маланья, Арина, Лукерья и др.) – клюевые для творчества поэта. В то же время женщина в поэзии Клюева часто собирательный, предельно обобщенный образ. Использованные поэтом имена реальных женских прототипов подвергаются в текстах поэта метафоризации, новому образному осмыслению, приобретают символическое звучание» [24, с. 172]. Клюевская парадигма *Любимая* состоит из ле-

ксики, характеризующей абстрактный собирательный образ женщины-любимой, но более женщины-матери, которую лирический герой любит не земной чувственной любовью, а обожествленной любовью: например, стихотворение «Посмотри, какие тени»: *у тебя глаза, как свечи / в полусумраке часовни*; стихотворение «Холодное, как смерть, равнинной бездыханной»: *избушка ветхая на выселке угрюмом / тебя, изгнанницу святую, приютит...*

Парадигма *Религия* в стихотворениях С. Есенина и Н. Клюева примерно одинакова по количественному составу (14 и 10 лексем соответственно), но совершенно различна по качественному. В есенинской религиозной парадигме функционируют исключительно имена, выполняющие функцию соотнесения с потусторонним миром (*нездешние, без светил* (звезд. – О.П.), *рок, немая тьма, бездна, покой, тихая тайна*), а также функцию подкрепления стороны антиномии *Жизнь* (*обедня, кадящие, свеча, воск, панихидный*). В клюевской религиозной парадигме функционируют как имена, так и глаголы. Функцию объекта любви лирического героя выполняет следующая лексика: *кладбищенской сторожки, дальний звон, с крестиками, заклатья*, введенная в повествование – своеобразное признание в любви – словами *я люблю* («Я люблю цыганские кочевья»). Автор перечисляет вещи, занимающие важное место в его миропонимании. Функцию подкрепления мысли о том, что природа – это храм на земле, выполняет следующая лексика: *посохом, рясой, припасть, помолиться, вечера, прозреет: я не с железом к вам иду, / дружась лишь с посохом да рясой, / но чтоб припасть в слезах, в бреду / к ногам березы седовласой. / чтоб помолиться лику ив, / послушать пташек-клирошанок... / как сладко брагою лучей / на вашей вечера упиться, / прозреет, что веткою в ручей / душа родимая глядится!* («Не в смерть, а в жизнь введи меня») Кроме имен, выполняющих назывную функцию, автор использует и глаголы, обозначающие действие или состояние как процесс. Таким образом, парадигма *Религия* в произведениях С. Есенина и Н. Клюева многофункциональна и разнофункциональна. Наличие только имен в парадигме С. Есенина свидетельствует о ее назывном характере, придающем ей черты некоторой статичности. Глаголы в клюевской парадигме придают ей черты динамичности, активности.

Главное отличие клюевской парадигмы *Лирический Герой* от есенинской – это характер лексики, входящей в состав парадигмы. У Н. Клюева – это лексемы, характеризующие лирического героя, например: *мне 25, паренек, подбородок, бровь, усов, я пригож, пальцев хруст, одинокого меня, мои рыдания*. Проективность клюевской парадигмы *Лирический Герой* обеспечивают имена. У С. Есенина же парадигму составляют слова и выражения с концептуальной нагрузкой: *ничего не оставляю никому, захлебнуться бы в этом угаре, искал счастья, а гибель нашел; рук роковой размах*. Ее функции различны: в одном случае парадигма соотносит другие парадигмы, то есть является средством их взаимосвязи, в другом случае – парадигма является признаком концептуальности текста, а в третьем – она присутствует как выражение отношения к смерти. Таким образом, парадигма *Лирический Герой* в стихотворениях Н. Клюева включает лексику, характеризующую портрет лирического героя, есенинская же парадигма состоит из лексики, характеризующей внутреннее состояние лирического героя.

Результаты исследования Рассмотрев состав и функционирование основных парадигм, реализующих антиномию *Жизнь – Смерть* в произведениях Н. Клюева, и сравнив их с есенинскими парадигмами, можно говорить о том, что центральной константной парадигмой в стихотворениях С. Есенина является парадигма *Оценка*, в стихотворениях Н. Клюева две константные парадигмы – *Оценка* и *Природа*. В составе основных лексических парадигм, реализующих антиномию *Жизнь – Смерть* в стихотворениях Н. Клюева и С. Есенина, сходства не наблюдается. Лексика, входящая в состав парадигм, разнится и по количественному, и по качественному признаку. Состав парадигм, формирующих есенинскую и клюевскую антиномию, является довольно разнообразным, что свидетельствует о богатой поэтической ткани произведений, различной во многом у обоих поэтов поэтов. Природная парадигма в стихотворениях обоих поэтов различается по составу. В клюевской парадигме *Природа* функционирует лексика, отображающая реалии дикой лесной природы, в есенинской парадигме – реалии природы, находящейся ближе к миру

человека. Эта же черта присуща и зоонимам, входящим в состав природной парадигмы: у Н. Клюева в стихотворениях героями являются только лесные звери и птицы, тогда как у С. Есенина – только домашние животные. В стихотворениях обоих поэтов природная парадигма разнофункциональна. Парадигма *Оценка* в стихотворениях С. Есенина выполняет более разнообразные функции, чем в произведениях Н. Клюева, и придает текстам концептуальный характер: сливается с другими парадигмами, либо взаимодействует с ними, является признаком концептуальности текста, формирует эмоциональную почву для атмосферы надрыва, присущей есенинскому идиостилю. Есенинская парадигма *Любимая* описывает конкретную земную женщину, тогда как у Н. Клюева это – абстрактный собирательный образ женщины. Это объясняется тем, что женщина как поэтический образ занимает принципиально разное место в структуре поэтического мира обоих поэтов: женщина как конкретный образ у С. Есенина и женственность как первооснова всего сущего у Н. Клюева. Парадигма *Лирический Герой* в стихотворениях Н. Клюева включает лексику, характеризующую портрет лирического героя, есенинская парадигма *Лирический Герой* состоит из лексики, определяющей внутреннее состояние лирического героя.

Выводы Данное исследование было ориентировано на анализ лексики. Более детальное рассмотрение других уровней поэтической речи, таких, как ритмика, фоника, синтаксис и т. д., возможно, позволит дать более точный ответ на вопрос о связи Н.Клюева и С.Есенина в области поэтики, о характере их «внутренней распри». «Изучив природу этого взаимодействия, мы, возможно, сумеем приблизиться к пониманию культуры, ушедшей безвозвратно, но оставившей следы своей *“самоцветной крови”* [5] в литературе XX века».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Базанов В.Г. Друзья-недрузи. (Сергей Есенин и Николай Клюев) / В.Г.Базанов // Север. – 1981. – № 9. – С. 95-119.
2. Гумбольдт В. О различии организмов человеческого языка и о влиянии этого различия на умственное развитие человеческого рода / В. Гумбольдт. – СПб, 1859. – 366 с.
3. Гумбольдт В. Язык и философия культуры: Пер. с нем. / В. Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1985. – 450 с.
4. Доманский В. А. Нарым (Клюев в Сибири): Поэма и очерк / В.А. Доманский. – Томск: 2003. – 62 с.
5. Киселёва Л.А. Есенинское слово в текстах Николая Клюева / Л.А. Киселева // Canad.-Amer. Slavic studies = Rev. canad. d'Etudes slaves. Irvine (Cal.), 1998.— Vol. 32. № 1-4.— P. 75-92.
6. Киселева Л.А. Есенин и Клюев: скрытый диалог (попытка частичной реконструкции) / Л. А. Киселева // Николай Клюев: Исследования и материалы. – М.: Наследие, 1997. – С. 183-198.
7. Кравченко Т. Наследие комет: неизвестное о Николае Клюеве и Анатолии Яре / Кравченко Т., Михайлов А. – М.: Территория, 2006. – 301 с.
8. Куняев С. Ю. Жизнь и смерть поэта (о судьбе Алексея Ганина) / С.Ю. Куняев // Вопросы литературы. - 1990. - № 6. - С. 140-154.
9. Куняев Ст. Сергей Есенин / Ст. Куняев. – М.:Мол. Гвардия, М.: 2007. – 656 с.
10. Лепяхин В. Цветонаименование в русских частотных словарях и в произведениях Лермонтова и Есенина / В. Лепяхин // Свет и цвет в славянских языках. Melbourne: Akademia ress, 2004. – S. 69.
11. Маркова Е.И. Образ Купины в прозе Н. Клюева и С. Клычкова / Е.И.Маркова // Жизнь и творчество Сергея Антоновича Клычкова (1889–1937). Международ. науч.-литер. чтения. М.: Лит. ин-т им. А.М. Горького, 2009. – С. 32–33.
12. Маркова Е.И. Певец потаённой России. Интервью / Е.И. Маркова // Север. - № 9+10. – Петрозаводск, 2009. – С. 95–100.

13. Маркова Е.И. Полемика Николая Клюева и Сергея Есенина в свете калевальского сюжета о состязании певцов / Е.И. Маркова // Сергей Есенин и мировая культура. М.–Константиново–Рязань, 2008. С. 245–253.
14. Микешин А.М. Исторические судьбы революционного романтизма в русской поэзии эпохи Октября: Учебное пособие. – М.: Моск. гос. пед. ин-т им. В.И.Ленина, 1985. – С. 42-76.
15. «Николай Клюев. Словесное древо». (Сост. В. Гарнин). СПб.: Росток, 2003. – 688 с.
16. Панфилов В.З. Гносеологические аспекты философских проблем языкознания / В.З. Панфилов. – М.: Наука, 1982. – 358 с.
17. Перцов В.О. «Внутренняя распря» Есенина с Клюевым» / В.О. Перцов // От свидетеля счастливого. – М.: Современник, 1977. – С. 250-274.
18. Потебня А.А. Собр. трудов: Мысли и язык / А.А. Потебня // Сост. Ю.С.Рассказов, О.А.Сычев. – М.: Лабиринт, 1999. – 300 с.
19. Правдин М.Н. Анализ содержательной структуры текста / М.Н. Правдин // Сб. научн. трудов / МГНИИЯ им. М. Тореца. – М., 1976. – Вып. 103. – С. 91-102.
20. Розанов И.Н. Есенин и его спутники / И.Н. Розанов // Есенин: Жизнь. Личность. Творчество. – М., 1926. – 149 с.
21. Розанов И.Н. Крестьянские поэты / И. Н. Розанов. – М., 1927. – 84 с.
22. Савченко Т.К. Сергей Есенин и его окружение: Литературно-творческие связи. Взаимовлияния. Типология: Дис... д-ра фил. наук: 10.10.02. – М., 1991. – 546 с.
23. Солнцева Н.М. Есенин и Клычков / Н.М.Солнцева // Поэтика и проблематика творчества С. А. Есенина в контексте Есенинской энциклопедии. – Москва - Рязань, 2009 – С. 240-255.
24. Смольников С. Н., Яцкевич Л. Г. На золотом пороге немеркнущих времен: поэтика имен собственных в произведениях Н. Клюева / С.Н. Смольников, Л.Г. Яцкевич. – Вологда: Русь. 2006. – 262 с.
25. Степанченко И.И. Поэтический язык Сергея Есенина: анализ лексики / И.И. Степанченко. – Харьков: ХГПИ, 1991. – 189 с.
26. Субботин С.И. «Слышу твою душу...»: Николай Клюев о Сергее Есенине // В мире Есенина: Сб. ст. / Сост. А.А.Михайлов, С.С.Лесневский. – М.: Сов. писатель, 1986. – С. 506-522.
27. «Я певец славянский Клюев...»: Клюев. Заонежье. Крестьянская цивилизация: Сб. материалов к Всероссийскому празднику поэзии Николая Клюева. — Петрозаводск: КРОО «Театр поэзии КРЕДО», 2010. — 104 с.
28. Эпштейн М.Н. Природа, мир, тайник вселенной. – М.: Высшая школа, 1990. – 300 с.
29. XXI век на пути к Клюеву: материалы Международной конференции «Олонецкие страницы жизни и творчества Николая Клюева и проблемы этнопоэтики», посвящённой 120-летию со дня рождения великого русского поэта Николая Клюева, 21-25 сентября 2004 г. / Сост. и науч. ред. Е. И. Маркова. Петрозаводск: 2006. 371 с.

## **СТРАТЕГІЇ ВІДТВОРЕННЯ ІНВЕКТИВИ В АНГЛО-УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ (НА МАТЕРІАЛІ ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ)**

**Олександр Ребрій**

Доктор філологічних наук, доцент, кафедра теорії та практики перекладу англійської мови, Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна (УКРАЇНА), 61022, м. Харків, майдан Свободи 4, e-mail: transengl@karazin.ua

**Дар'я Гайдар**

Викладач, кафедра теорії та практики перекладу англійської мови, Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна (УКРАЇНА), 61022, м. Харків, майдан Свободи 4, e-mail: transengl@karazin.ua

**UDC:** 811.111:811.161.2]255.4

### **ABSTRACT**

*Rebrii Oleksandr, GaidarDaria. Specifics of Invective Rendering in the English-Ukrainian Translation (on the Material of the Children's Literature)*

The research deals with the notion of invective in the children's literature and specifics of its rendering in the English-Ukrainian translation. The books by British children's authors Sue Townsend *The Secret Diary of Adrian Mole* and Eoin Colfer *The Wish List* and their translations into Ukrainian serve as research material. The article presents attempts to define possible strategies for invective translation and factors that influence their formation. Comparative analysis of translations allows to make a conclusion that invective rendering is complicated by language specifics, social and historical specifics of cross-cultural communication, personality of the translator, and type of the text. It is determined that translators tend to apply the following strategies for invective rendering: substitution of the image, equivalent that needs explicit explanation in the translation annotations, adequate equivalent in the target language (semantic and structural concurrency).

**Key words:** children's literature, cross-cultural communication, invective, strategies of translation.

У статті представлено аналіз поняття «інвектива» у складі художнього твору дитячої літератури, а також аналіз особливостей її відтворення в англо-українському перекладі. Матеріалом для дослідження виступили твори британських дитячих авторів Сью Таунсенд "The Secret Diary of Adrian Mole" та Йоуна Колфера "The Wish List", а також їхні переклади українською мовою. У статті представлено спроби виявлення можливих стратегій відтворення інвективи та чинників, що впливають на їх формування. Порівняльний аналіз перекладів дозволяє припустити, що відтворення інвективи ускладнюється лексико-граматичними відмінностями контактуючих мов; соціально-історичними умовами міжмовної та міжкультурної комунікації; особистісними факторами перекладача; характером тексту. Дослідження показало, що при відтворенні інвективи українською мовою перекладачі використовують наступні стратегії: заміна образу; відповідник, що потребує детальнішого роз'яснення у перекладацькому коментарі; адекватний відповідник у мові перекладу (семантико-структурний паралелізм).

**Ключові слова:** дитяча література, інвектива, міжкультурна комунікація, стратегії перекладу.

Сучасне українське перекладознавство перебуває у фазі активного розвитку, опановуючи все нові теми й об'єкти дослідження. Одним із пріоритетних напрямків розвитку науки про переклад є вихід за межі суто лінгвістичної теорії у площину міждисциплінарності як наскрізної ознаки перекладознавчої науки, що, за словами О. Д. Швейцера, сформувалась як «живий синтез» взаємопов'язаних підходів. У випадку з дослідженням інвективи в англо-українському художньому перекладі маємо всі підстави говорити про необхідність *актуального* поєднання постулатів лінгвістичного перекладознавства з положеннями літературної теорії, теорії міжкультурної комунікації, культурології тощо.

*Метою* розвідки є виокремлення та аналіз чинників, що зумовлюють стратегії відтворення інвективи в англо-українському перекладі.

*Матеріалом* для дослідження виступили 132 приклади інвективи, відібраних методом суцільної вибірки з творів британських дитячих авторів Сью Таунсенд *“The Secret Diary of Adrian Mole”* та Йоуна Колфера *“The Wish List”*, а також з їхніх перекладів українською мовою у виконанні А. Сагана («Таємний щоденник Адріана Моула») та Н. Брискіної («Список бажань»).

*Об'єктом дослідження* виступають інвективи у складі художнього твору дитячої літератури, а *предметом* – особливості їхнього перекладу з англійської мови на українську.

Зростаючий інтерес вітчизняної філології до інвективи можна пов'язати з наслідками демократизації українського суспільства, в якому за останні десятиріччя досить суттєво змінилися комунікативні норми, мовні смаки та ціннісні орієнтації, що, у свою чергу, здійснило потужний вплив на мову, культуру, літературу [19, с. 6].

Важливим чинником мовної «демократизації» є також вплив англосовієтської культурної традиції, де обсценний лексичний пласт особливо інтенсивно виходить на широкий загал. Написані англійською мовою художні твори сучасної тематики буквально залиті словами, яких зовсім недавно уникали або, у крайньому випадку, позначали першою та останньою літерами.

Проаналізувавши причини активного наступу інвективи на різноманітні дискурси, в яких вона ще донедавна залишалась табу, можна припустити, що її використання виконує функцію емоційної розрядки адресата, необхідної будь-якій людині, що відчуває тиск різноманітних обставин, однак межі цієї розрядки останнім часом явно порушені [2, с. 46]. Як слушно заявив з цього приводу В. Г. Костомаров, «стиль сучасного спілкування характеризується розмитістю меж між різними комунікативними сферами, нівелюванням типів мовлення» [2, с. 151].

Внаслідок того, що використання інвективи стало «органічною частиною буденного освоєння дійсності сучасною дитиною» [3, с. 188], автори творів дитячої літератури активізували її використання як прояв комізму, прийом привабливання, привертання уваги, створення інтимної, дружньої тональності спілкування у художньому дитячому дискурсі.

Перекладознавчий аналіз інвективи як невід'ємної складової життєдіяльності будь-якої лінгвокультурної спільноти є об'єктивно необхідним. Проте, у сучасній лінгвістиці ще не вироблено єдиного підходу до визначення цього складного поняття.

Термін «інвектива» вживається у працях учених у широкому сенсі як будь-яке висловлювання, яке містить образу, різкий виступ, порушення етикетних норм, навіть іронію [14, 20]. У такому випадку інвектива виступає одиницею мовлення та/або комунікації. Так, наприклад, за визначенням А. Є. Ярославцевої, інвектива як мовленнєве явище, мовленнєва подія, що реалізує певні комунікативні та експресивні інтенції її автора – це «словесний наїзд (від лат. *invenio, invenire* – наїжджати), вербальна атака, нападки, інвектива далеко не завжди виражається у формі власне лайки або лихослів'я, але, безумовно, реалізує мовну агресію, виступаючи одночасно однією з основних форм насильства над особистістю» [20, с. 43]. І. А. Соболева визначає інвективу як будь-який вербальний прояв агресії або стилістично зниженої експресивності, оцінки, емотивності та езотеричності у напрямку адресата мови, ситуації, теми, предмета чи процесу соціально-мовного спілкування [14, с. 27].

Інші дослідники пропонують розглядати термін «інвектива» у вузькому сенсі – «як некодифіковані мовні засоби, що заздалегідь несуть образливу номінацію особистості з за-

лученням табуйованої, обценної лексики, яку заборонено вживати прилюдно» [19, с. 34]. Подібний підхід ми зустрічаємо в роботах В. І. Жельвіса, О. Ю. Позолотіна та Й. А. Стерніна, які називають інвективою лайку, використану у функції образи, та фактично визначають її одиницею мови. О. Ю. Позолотін дефінує інвективу як «будь-яке грубе, вульгарне, некодифіковане, татуйоване позначення людини з оцінною семантикою, що за своєю формою чи значенням може образити об'єкт оцінки» [12, с. 17].

У своєму дослідженні під інвективою ми розуміємо не образливе слово, а висловлювання, тобто одиницю мовлення/комунікації, що має культурну й національну специфіку, та здійснюється як із кодифікованого, так і з некодифікованого пласта мови з метою негативно оцінки як учасників і предмета комунікацій, так і ситуації спілкування в цілому. Головним мовним засобом створення інвективи дійсно виступає образлива лексика, втім важливу допоміжну роль у її успішному функціонуванні грають стилістичні засоби іронії, сатири, кепкування, сарказму тощо. Функціонально-діагностуючим показником інвективи визначається емотивна образа, а не грубість чи непристойність.

Звертаючись до перекладознавчого аспекту інвективи, варто мати на увазі, що українська мова, за спостереженнями багатьох дослідників [6, 7, 10] прагне до максимальної ясності викладу, уникаючи недомовленостей, тоді як англійська, навпаки, неначе «передбачає», що деякі образи занадто красномовні для того, щоб додатково їх роз'яснювати, а співрозмовник володіє достатнім життєвим досвідом і емоційною сприйнятливістю, аби миттєво вибудувати у свідомості потрібну асоціацію. Тобто, англійська мова, на відміну від української, в основному спирається на контекст (як «горизонтальний» мовний, так і «вертикальний» позамовний), а не на максимальну ясність окремо взятої лексичної одиниці.

На додачу до мовних особливостей, емоційно-оцінні реакції як інгерентна складова людської психіки за своєю суттю мають яскраво виражений національний характер. Таким чином, представники різних націй сприймають, розуміють і інтерпретують одні й ті ж факти навколишньої дійсності – в тому числі й образу – далеко не завжди ідентично.

К. Лендерс вважає, що при перекладі інвективи головним, а часто і єдиним критерієм еквівалентності є прагматика. Завдання перекладача – зробити так, аби у перекладі інвектива виконувала ту ж саму функцію та сприймалася так само, як і в оригіналі, незалежно від її етимології у мові оригіналу. При перекладі інвективи дослідник рекомендує підбирати емоційні, а не буквальні еквіваленти, адже «спроби перекласти інвективу буквально призводять до безглуздих, а часом і до смішних результатів» [23, с. 79].

Знання національно-специфічних компонентів культури [18, с. 28] є запорукою успішності міжкультурної комунікації і дозволяє досить повно визначити систему ціннісних орієнтацій, традиційних норм, стереотипів, стандартів та ідеалів етносу. Перекладач сприймає семантичну й емоційно-експресивну інформацію, укладену у фразу, що підлягає перекладу, і відтворює цю інформацію в матеріальних одиницях мови перекладу, прагнучи зберегти її повний обсяг. Важливо підкреслити, що він не підшукує відповідності кожному слову і словосполученню вихідної фрази, а «перевисловлює її смисл» [3, с. 28]. Спробуємо виділити наступні стратегії перекладу інвективи.

Розглянемо приклад:

*I gave him the 'V' sign.* (Е. Колфер, *The Wish List*, p. 12)

*Я показав йому дулю.* (Й. Колфер, *Список бажань*, переклад Н. Брискіної, с. 29)

У цьому випадку ми стикаємося з проблемою перекладу одиниці '*V sign*', що використовується для опису паралінгвального компонента комунікації, який у Британії вважається образливим жестом [24, с. 679]. В українській культурі існує принаймні два можливих функціональних відповідники – це «дуля» та т. зв. *digitus impudicus* (комбінація з виставленого вперед середнього пальця при стислих вказівному та безіменному). Для перекладача художнього твору, насиченого інвективами, підбір відповідностей становить значні труднощі насамперед тому, що багато критеріїв (як-то глибина «зниженості», ступінь обмеженості соціальними і професійними рамками тощо) мають досить суб'єктивний характер. У силу цього перекладачі, підбираючи семантико-стилістичні еквіваленти, ґрунтуються здебільшого на мовному чутті й знанні норми. Проте, в аналізованому випадку перекладачу напевно було неважко визначитися з відповідником, оскільки варіант «дуля» не є занадто ву-

льгарним, що важливо при перекладі творів дитячої літератури, простішим у використанні та таким, що апелює до культурних стереотипів потенційного реципієнта.

У перекладознавстві для позначення можливих етнокультурних труднощів перекладу існує поняття «лінгвоетнічного бар'єру» [9, 15, 18], під яким ми розуміємо перешкоди, що не дозволяють носію мови перекладу безпосередньо сприймати текст мовою оригіналу та реагувати на нього так, якби він був носієм мови тексту оригіналу [9, с. 132]. Незнання особливостей національного характеру та специфіки емоційного складу комунікантів, коли кожен народ закріплює за певними ситуаціями спілкування конкретні клішовані форми вираження, первісно засновані на тих чи інших аспектах предметних ситуацій, неминуче призводить до *міжкультурного прагматичного провалу*, тобто має місце конфлікт культур.

Розглянемо приклад:

Good lad, Paddy! – I guessed that I was Paddy. Brendan guessed it too, and made the transformation from sophisticated wit to thug in the blink of an eye. (E. Colfer, *The Wish List*, p. 145)

Молодець, Педді! – Я подумав, що це мене назвали Педді. Бренданові саянув такий самий здогад. Він облишив кепкування й миттю почав напад. (Й. Колфер, Список бажань, переклад Н. Брискіної, с. 190)

У наведеному прикладі транскрибування промовистого оніму *Paddy* – відомого в англійській культурі образливого звертання до ірландця [24, с. 391] – не сприймається українським читачем як інвектива, адже не викликає жодних негативних емоцій та образливих асоціацій. У процесі перекладу треба нейтралізувати лінгвоетнічний бар'єр і запобігти порушенню смислового сприйняття, не допустивши національно-культурної асиміляції перекладу, щоб «партнер не втратив у перебігу комунікації своєї національно-культурної ідентичності» [17, с. 21]. З цією метою можна використати перекладацький коментар у вигляді виноски:

*\*Так називають мешканців Ірландії, образливе слово.* (Й. Колфер, Список бажань, переклад Н. Брискіної, с. 190)

Також при дослідженні перекладу інвективи важливими стають мовно-комунікативні особливості та традиції обох контактуючих культур. Вважається, що українське емоційно забарвлене висловлювання зазвичай є більш детальним, розгорнутим порівняно з англійським, тут спостерігається гнучке, творче ставлення до української мови – сміливе введення неологізмів в українську фразу (через наявність широкого вибору словотворчих можливостей), різні види інверсій, тональності, розгорнення і конкретності (або експліцитності) у порівнянні з компактністю й ємністю (стислістю) англійських [17, с. 54].

Національно-специфічні компоненти культури породжують проблему експресивності перекладу. Ще Ш. Баллі підкреслював можливість існування численних засобів і способів передачі одного й того ж емоційного змісту, яку він пояснював за допомогою «асоціацій, породжених присутністю в пам'яті виразів, аналогічних даному, що створюють свого роду несвідому синонімію» [1, с. 93]. Так, часто українські перекладачі *підвищують рівень емоційності* англійської інвективи або взагалі додають власну інвективу з метою посилення комунікативного ефекту образи. Наприклад:

*How he rose to become a headmaster I do not know.* (S. Thousand, *The Secret Diary of Adrian Mole*, p. 90)

– *Не розумію, як ця істота могла стати директором?* (С. Таунсенд, Таємний щоденник Адріана Моула, переклад А. Сагана, с. 190)

При перекладі нейтральний займенник чоловічого роду *he* замінюється на негативно забарвлене «ця істота», що сприймається як образа.

Якщо знак отримує приблизно однакову оцінку у представників обох культур, тобто володіє приблизно однаковою комунікативною силою, ми можемо говорити про структурно-семантичний *паралелізм*. У такому випадку перекладач зазвичай використовує безпосередній відповідник обценної лексики або застосовує буквальный переклад іронії, сатири, кепкування, сарказму. Наприклад:

*Look around you, cretin.* (E. Colfer, *The Wish List*, p. 87)



– *Поглянь довкола, ти, кретине.* (Й. Колфер, Список бажань, переклад Н. Брискіної, с. 112)

*You sweat like a pig, oldman.* (E. Colfer, The Wish List, p. 112)

– *Tu пітнієш, як свиня.* (Й. Колфер, Список бажань, переклад Н. Брискіної, с. 144)

На кінцевий результат перекладу також впливають особистісні характеристики перекладача (мотивація, рівень інтелекту та інші когнітивні й емоційно-вольові особливості). Коли у його свідомості складається повна картина про зображену в тексті оригіналу ситуацію, він добирає адекватні лексичні засоби її перевтілення мовою перекладу. Внаслідок особистісного характеру інтерпретації, іноді одні й ті ж самі інвективи, сприйняті перекладачем по-різному, отримують різні відповідники у різних ситуаціях в межах одного твору:

*You just need to be a moron.* (E. Colfer, The Wish List, p. 7)

– *Просто треба бути пришелепком.* (Й. Колфер, Список бажань, переклад Н. Брискіної, с. 16)

*My fellow pupils are nothing but Philistine sand Morons!* (E. Colfer, The Wish List, p. 86)

– *Тупі, дурні міщухи – це все, що можу сказати про своїх шкільних товаришів!* (Й. Колфер, Список бажань, переклад Н. Брискіної, с. 182)

*That's no use, you moron.* (E. Colfer, The Wish List, p. 34)

– *Що робиш, неодупо?* (Й. Колфер, Список бажань, переклад Н. Брискіної, с. 44)

*No, moron.* (E. Colfer, The Wish List, p. 67)

– *Ти, дауне.* (Й. Колфер, Список бажань, переклад Н. Брискіної, с. 87)

*Yes, moron. I sold it.* (E. Colfer, The Wish List, p. 166)

– *Так, довбодятле, я його продав. Що ти на це скажеш?* (Й. Колфер, Список бажань, переклад Н. Брискіної, с. 217)

**Висновки.** Проведене нами дослідження дозволяє визначити інвективуюк висловлювання, тобто одиницю мовлення/комунікації, що має культурну й національну специфіку, та здійснюється з кодифікованого та з некодифікованого пласта мови з метою негативної оцінки як учасників і предмета комунікації, так і ситуації спілкування в цілому.

Ми виокремлюємо наступні труднощі, що зумовлюють стратегії відтворення інвективи в англо-українському перекладі: лексико-граматичні відмінності контактуючих мов; соціально-історичні умови міжмовної та міжкультурної комунікації; особистісні фактори перекладача; характер тексту.

Наше дослідження показало, що при відтворенні інвективи українською мовою перекладачі використовують наступні стратегії: заміну образу; відповідник, що потребує детальнішого роз'яснення у перекладацькому коментарі; адекватний відповідник у мові перекладу (семантико-структурний паралелізм).

**Перспективою** подальшого дослідження вважаємо необхідність вироблення номенклатури засобів створення інвективи та проведення більш глибокого аналізу особливостей її відтворення в англо-українському перекладі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Балли Ш. Французская стилистика [Текст] / Ш. Балли. – [вступит. ст. Р. А. Будагова]. – М. : Изд-во иностр. лит., 1961. – 393 с.
2. Верещагин Е. С. Лингвострановедение и преподавание русского языка как иностранного / Е. С. Верещагин, В. Г. Костомаров. М. : Рус. яз, 1990. – 246 с.
3. Виноградов В. С. Введение в переводоведение / В. С. Виноградов. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.
4. Гусева Е. А. Некодифицированная лексика: прошлое и настоящее [Электронный ресурс] : Вестник Инжекона. Серия: гуманитарные науки. Выпуск 4 (39) / Е. А. Гусева, А. И. Клишин. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургский государственный инженерно-экономический университет, 2010. – С. 187-191. – Режим доступа к журналу : <http://engec.ru/sites/default/files/download/soderzhanie-4-39.pdf>
5. Жельвис В. И. Поле брани. Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира / В. И. Жельвис. – М. : Ладомир, 2001. – 349 с.

6. Жлуктенко Ю. О. Порівняльна грамати́ка англійської та української мов / Ю. О. Жлуктенко. – К. : Державне учбово-педагогічне видавництво “Радянська школа”, 1960. – 161 с.
7. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.
8. Королева О. П. Прагматика инвективного общения в англоязычном социуме (на материале британского ареала) : Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / О. П. Королева. – Нижний Новгород, 2002. – 196 с.
9. Латышев Л. К. Перевод: проблемы теории, практики и методики преподавания / Л. К. Латышев. М. : Просвещение, 1988. – 331 с.
10. Левицький А. Е. Порівняльна грамати́ка англійської та української мов / А. Е. Левицький. – К. : Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2008. – 264 с.
11. Нестерова Н. М. Наука о переводе: герменевтика vs деконструктивизм / Н. М. Нестерова // Вестник Томского государственного университета. Сер.: Филология: общенаучный периодический журнал. – 2006. – № 291. – С. 235–238
12. Позолотин А. Ю. Инвективные обозначения человека как лингвокультурный феномен (на материале немецкого языка): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / А. Ю. Позолотин. – Волгоград, 2005. – 251 с.
13. Саржина О. В. Русская инвективная лексика в свете межъязыковой эквивалентности (по данным словарей) / О.В.Саржина // Речевое общение. Специализированный вестник. Вып. 4 (12). – Красноярск: Изд-во КрГУ, 2002. – С.35-40
14. Соболева И.А. Динамика вербальной агрессии и нарушение лингвоэкологического баланса в современном медиаполитическом дискурсе/ И. А. Соболева // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – No 2 (189): Філологічні науки. – Л.: Вид-во ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2010. – С. 52–57.
15. Стернин И. А., Кусов Г. В. Оскорбление как иллокутивный лингвокультурный концепт: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Г. В. Кусов. – Краснодар, 2004. – 248 с.
16. Стернин И. А. Очерк английского коммуникативного поведения / Стернин И. А., Ларина Т. В., Стернина М. А. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. – 184 с.
17. Стрельницкая Е. В. Синтаксические средства выражения эмоционального состояния персонажа и особенности их использования при переводе художественных текстов с английского языка на русский // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. Серия: Филология. No3 (63) – 2010. – С. 53-59.
18. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация / С. Г. Тер-Минасова. – М. : Изд-во МГУ, 2004. с. 28-29
19. Форманова С. В. Термін “інвектива”: зміст поняття / С. В. Форманова // Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Філологія. – Випуск XV-XVIII. – Івано-Франківськ : Видавничо-дизайнерський відділ ЦІТ, 2007. С. 645-649.
20. Ярославцева А.Е. Коммуникативные стратегии политического дискурса // Материалы XLI Международной научной студенческой конференции «Студент и научно-технический прогресс»: Языкознание. – Новосибирск : НГУ, 2003. – С. 41-43.
21. Aman R. Menomini Maledicta. A Glossary of Terms of Deprecations, Sexuality, Body Parts and Functions, and Related Matter / R. Aman. – Maledicta. – Vol. V, 1981. – 178 p.
22. Biguenet J. The Craft of Translation / J. Biguenet, R. Schulte. – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – 153 p.
23. Clifford E. Landers. Literary Translation: A Practical Guide (Topics in Translation, 22) / E. Clifford. – Clevedon : Multilingual Matters Limited, 2001. – 214 p.
24. Oxford American Dictionary / [Edited by Dilys Parkinson. Assisted by Joseph Noble]. – Oxford University Press, 2005. – 616 p.

## ПОЕТИКА БАРОКО В ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ ЮРІЯ КОСАЧ «РУБІКОН ХМЕЛЬНИЦЬКОГО»

Реутова Марія

Аспірант,  
кафедра історії української літератури і фольклористики,  
Донецький національний університет (УКРАЇНА),  
21007, м. Вінниця, вул. Фрунзе 4, e-mail: reutova.mr@mail.ru  
UDC: 821.161.2:7.036

### ABSTRACT

***Reutova Maria. Poetics of baroque in historical novel Yuriy Kosatch's «The Khmelnytsky's Rubicon».***

The paper deals with the Baroque style dominant in Yuriy Kosatch novel «The Khmelnytsky's Rubicon». The place of work in the artistic development and in the literary process in the middle of the 20th century have been defined. The novel is characterized by syncretism which comprises combination of elements of Neoromanticism, Surrealism, Expressionism and Baroque. However, in terms of the poetics of the novel «The Khmelnytsky's Rubicon» dominant Baroque style dominated. Poetics Baroque represented through a through religion. Person have been represented internally contradictory unity irreconcilable opposites – body and soul, forming opposition «foreign person» as an integral part of nature and society, person «internal associated with the world of the Divine and directed to the knowledge of the transcendental world . The struggle between «flesh» and «spirit» stands as one of the most important internal conflicts protagonist. Also, the historical novel Yuriy Kosach presented correlation Bohdan Khmelnytsky heroes of world history is presented. Bohdan Khmelnytsky's role in Ukrainian Caesar, the name of the novel «The Khmelnytsky's Rubicon» alyuziyno points to appeal to antiquity, which is typical of Baroque poetics. In the novel «Khmelnytsky's Rubicon» first appears demonstrative rare words. In particular, the frequency appear the words come from French, German and other languages, dialect, which are multi-layered meaning and produce well-defined and precise meanings. Among the artistic means it should be noted metaphor, allusion, amplification, comparison.

**Key words:** stylistic dominant, Baroque, ideostyle, metaphor, allusion, amplification, comparison.

У статті розглянуто роман Юрія Косача «Рубікон Хмельницького» в аспекті стильової домінанти бароко. Визначено місце твору в художньому доробку письменника й у літературному процесі середини ХХ ст. Роману «Рубікон Хмельницького» як і більшості романів Ю. Косача властивий синкретизм, який передбачає поєднання елементів неоромантизму, сюрреалізму, бароко та експресіонізму. Однак з погляду поетики у романі «Рубікон Хмельницького» домінує стильова домінанта бароко. Поетика бароко релізується через наскрізну релігійність. Людина мислиться Ю. Косачем внутрішньо суперечливою єдністю непримирених протилежностей – душі й тіла, що утворюють протистояння «зовнішньої людини», як невід'ємної частини природи і суспільства, людині «внутрішній», пов'язаній зі світом Божественного і спрямованої до пізнання цього трансцендентного світу. Боротьба між «тілом» і «духом» виступає як один із найважливіших внутрішніх конфліктів головного героя. Також в історичному романі Юрія Косача представлена кореляція Богдана Хмельницького з героями світової історії представлена. Богдан Хмельницький виступає в ролі українського Цезаря, сама назва роману «Рубікон Хмельницького» алюзією вказує на звернення до античності, що характерно для барокової поетики. В романі «Рубікон Хмельницького» передусім виявляється демонстративна залюбленість автора у рідкісні слова. Зокрема, частотними постають слова, які походять із французької, німецької та інших мов, діалектизмів, які мають багатозаровий смисл і продукують добре окреслені й точні смис-

ли. Серед художніх засобів слід відмітити метафоричність, алюзію, ампліфікацію, порівняння.

**Ключові слова:** стилістична домінанта, бароко, ідіостиль, метафора, алюзія, ампліфікація, порівняння.

Творчість Ю. Косача є малодослідженою в історії українського письменства, хоча його творчий доробок доволі різноматнітний і потребує різноаспектного дослідження. Письменник належить до того покоління творчої інтелігенції, якій в умовах вимушеної еміграції довелося шукати і прокладати нові шляхи. Перебуваючи в лавах активних діячів Мистецького українського руху (1945-1948), Ю.Косач наполегливо обстоював тезу про необхідність модернізації (оєвропеєння) української літератури, зокрема її стилю. Саме тому вкрай важливим видається дослідження проблеми стилю української повоєнної літератури, а також вивчення питання стильових доміант письменника-експериментатора Ю. Косача. Незважаючи на широку перспективу проблематики, сьогодні такої ґрунтовної наукової праці ще не існує. Окремі аспекти його спадщини досліджували Віра Агеєва, Г. Грабович, В. Державин, В.Дончик, Ю. Мариненко, Наталя Мафтин Д. Павличко, Ю. Смолич, Ю. Шерех та ін.. Значним кроком вперед у вивченні спадщини Косача стали дослідження С. Романова «Юрій Косач між минулим і сучасним. Історична проза письменника 1930-х років» та І. Сквирської «Система ідейно-художніх доміант у творчості Юрія Косача». Новизна даної статті полягає у тому, що вперше здійснено комплексний аналіз роману «Рубікон Хмельницького» Юрія Косача, зважаючи на стильові особливості твору. Мета статті виявити риси поетики бароко в історичному романі Косача. Актуальність теми роботи зумовлена станом недостатнього наукового осмислення творчого доробку Юрія Косача, відсутністю ґрунтовних системних досліджень його індивідуального стилю.

Юрій Косач – митець із європейським світоглядом, про що свідчить інтерпретація ним історичного і сучасного. Юрій Шерех поділив письменників на «органістів» і «європеїстів» залежно від того, які джерела характеризують їхні стилі. До «європеїстів» відніс і Ю. Косача. Зокрема, художній стиль Косача характеризується впливом оповідної європейської традиції [10, с. 34].

У середині 1930-х у Парижі Юрій Косач написав свій перший роман про Богдана Хмельницького «Дюнкерк», змалювавши у ньому маловідомий і не підтверджений достовірними джерелами епізод з життя майбутнього гетьмана, коли він від червня до жовтня 1646 р. під прапорами французької армії очолював корпус козаків-найманців у фландрійській кампанії наприкінці Тридцятилітньої війни. За свідченням Косача, друк книги «Дюнкерк» розпочався у паризькому видавництві «Українського слова» в 1936 р. та «незабаром був припинений із-за незалежних від автора причин» [4, с. 45]. Твір було втрачено. Автор не відновлював його, а вирішив написати інший твір – так постав роман «Рубікон Хмельницького». В основі сюжету роману «Рубікон Хмельницького» – реальні історичні події після здобуття Дюнкерка, а саме поворот корпусу козаків із французького війська на Україну від жовтня до кінця грудня 1646 р., той період біографії Б. Хмельницького, про який «так глухо в нашій історіографії й письменстві» [4, с.12]. Автор репрезентував нам яскравий образ України, що невдовзі стане великою незалежною державою.

Ю. Косач показав у романі «Рубікон Хмельницького» себе неабияким знавцем української минувшини. Ретельно вивчивши історичний матеріал про селянсько-козацькі повстання 30-х років XVII ст., політичне становище України у складі Речі Посполитої напередодні Національної революції, яку розпочав Б. Хмельницький, романіст вміло вплітає його в художні блоки твору. Досить майстерно інтерпретовано окремі сюжети, пов'язані з Тридцятилітньою війною 1618-1648 років.

Стилістично творчість Ю. Косача відбиває основні риси мистецтва початку XX століття, проте, послуговуючись надбанням доби, письменник утворює індивідуальний стиль. Підґрунтям філософії стилю письменника є настанова на суб'єктивність сприйняття дійсності, ірраціональність як основа природи навколишнього світу, зацікавленість внутрішнім станом душі людини. Незважаючи на те, що Юрій Косач модерний письменник, у його історичних романах представлені й риси поетики бароко.

Термін «поетика» має принаймні два значення. «Поетику» за часів Аристотеля визначали як наукову дисципліну у складі літературознавства; як наукову теорію словесної художньої творчості чи хоча б система методично розроблених рекомендацій для неї» [1, с.67]. Інше визначення поетики поетики подає Халізов В.Є. : «Поетика – системи робочих принципів будь-якого автора чи літературної школи, чи цілої літературної епохи: те, що свідомо чи несвідомо створює для себе кожний письменник». Це практична поетика: розглядаються робочі настанови письменників, як вони реконструюються з самих літературних пам'ятників» [11, с.90]. Стиль бароко розвивався більше на практиці, ніж у теорії. Д.В.Степовик підкреслює : «Стиль бароко на Україні був більшою мірою результатом творчих експериментів, ніж теоретичної думки, хоч і останньої не слід применшувати» [9, с. 78]. Через те будемо послуговуватися останнім визначенням терміну поетика та на основі художніх текстів Юрія Косача спробуємо виявити словесну реалізацію принципів поетики бароко в його історичній романістиці.

У центрі уваги роману Ю. Косача «Рубікон Хмельницького» – гетьман Богдан Хмельницький – людина, але людина «духовна», оскільки лише у сфері духу можливе безпосереднє спілкування людини з Богом. Людина мислиться Косачем внутрішньо суперечливою єдністю непримиренних протилежностей – душі й тіла, що утворюють протистояння «зовнішньої людини», як невід'ємної частини природи і суспільства, людині «внутрішній», пов'язаній зі світом Божественного і спрямованої до пізнання цього трансцендентного світу. Боротьба між «тілом» і «духом» виступає як один з найважливіших внутрішніх конфліктів головного героя. Богдан Хмельницький закохується в старшу доньку гданського майстра Гондіюса Ганну: «Проте думав про неї (Ганну). Залишив удома, в Суботові, дружину, сумирну, господарну й рахманну жінку... Але Ганна – це не було українське підсоння рахманності, це не була українська краса. Вона хвилювала, манила як солодкість гріху, як терпка солодкість того всього, що не пережите й не відоме...» [6, с. 197]. Протягом усього роману головний герой бореться з пристрастю до Ганни та розумом, розуміючи, що тільки розум приведе по істинного рішення та до Божого розуміння: «Він зрікався щастя, хоч знав, що воно розцвітає для нього в її очах... І ця любов погасла, мов світанок, не розцвівши сонячним днем». [6, с. 213]. Автор зображує болісні переживання героя, спричинені нещасним коханням, проте підкреслює, що Богдан зробив правильне рішення, бо людина повинна служити Богові, а не піддаватися власним почуттям: «Бог знає дороги, якими ітимуть люди, краще за нас. Бог знає, де шукати й знаходити знаряддя своє. Богдан Хмельницький переміг біса, що спокушав його, тепер дорога ясна. Бог того хоче, патре, щоб він ішов тим шляхом, а не іншим» [6, с. 235].

Сама назва роману алюзійно вказує на звернення до античності, що характерно для барокової поетики. Вже на початку твору подається діалог Ахілесса та Арноні, представників політичної ідеї Речі Посполитої: «Коли матимуть добрих вождів, – додав Ахіллес, бо без залізної руки це бестія. На жаль, Річ Посполита не надто сприяє появі козацького Цезаря. – Кожна Річ Посполита не сприяє появі узурпатора, – завважив знехотя Арноні, – підставою речей посполитих є свобода, а не її ламання. – Коли Цезар стає ворогом свободи, на нього завжди повинен знайтись Брут, – одізвався Ахіллес. – Убогі ті нації, що не вмють родити Цезарів, але ще убогіші ті, що не породжують Брутів» [8, с. 94]. Функція подібної алюзії в історичному романі слугує для образотворення, а також через натяк на Юлія Цезаря та Марка Юнія Брута Цепіона передаються складні стосунки Богдана Хмельницького з королем Польщі Владиславом IV. На підтвердження того, що алюзія використовується й у функції образотворення наведемо цитату: «Усе до нашого батька-кункатора Хмеля, – крикнув через вітер і дощ Усевич, – коли б не вірив, що він із цієї глини, з якої ліплять Цезарів, я б не пішов за ними аж сюди. Але перш чим йти на Рим, треба перейти Рубікон. Чи подалає Хмель його?...» [6, с. 194]. Зауважимо, що продовжуючи традицію зображення Хмельницького як Юлія Цезаря, Косач у романі «День гніву» вдається до трансформації історії про Юрія Цезаря: «Але Хмельницький, хоч і відчуваючи всю порожнечу своїх слів, особливо на тлі побойовища, засланого трупами, не зрікався своєї фортуни-вірності Речі Посполитої. Щоправда, вона була вже зайва, вона його аж ніяк не врятувала. Вже Рубікон перейдено. Вже «alea actia est» повторював, ступаючи по полю.

Фортуна служила. Марс стояв між Венерою й Юпітером, зорями благословення [7, с. 105]». Автор відтворив «кості кинуті» – слова, які нібито промовив Юлій Цезар під час переправи зі своєю армією через ріку Рубікон (північна Італія). Звернення до античних джерел пояснюється й вплітанням в канву тексту богів: Марса, Венери, Юпітера тощо.

Що стосується саме поетикального світу бароко, то однією з провідних стильових рис творів – метафоричність. К. Гулий розглянув метафору як інструмент побудови картини світу в українській поезії XVII століття у порівнянні із західноєвропейською бароковою поезією. Дослідженню генези та особливостей структури поетичної метафори епохи Бароко присвячена кандидатська дисертація та окремі статті Л. Андрієнко. Справді, у метафорі епоха втілювала модель світу. З орнаменту художньої мови вона перетворюється на її конструктивний елемент. Часом у романах Косача ціле речення – це розгорнута метафора: «І коли вмерли ці останні його слова в шумі моря, що як грізну вість посилало до берега пінні буруни, щоб невгвтані припадали до піску й повертались ще більш розгнівані, ще більш ненаситні, Ахіллес жажнувся» [6, с. 59]. Особливість подібної метафори полягає в тому, що кожен образ передається через інший: «слова вмирають в шумі моря» – «море посилає буруни» – «буруни стають розгніваними та ненаситними». Таким чином, семантика «останніх слів» метафорично виражається тільки через образ бурунів. На початку читач не здогадується в чому полягала сутність «останніх слів» Римші та тільки через майстерне подання «наростаючої» метафори читач розуміє реакцію польського вояки: «Ахіллес жажнувся».

Алюзія займає важливе місце в «лабіринті риторичних фігур» барокового твору та надає останньому нібито «четвертого виміру» [3, с. 9]. Сутність алюзії для текстів даного типу полягає в тому, що вона поєднує семантичний зміст прототексту і пов'язані з ним асоціації, інтегрує в собі іноді досить далекі за семантичним змістом поняття. Також алюзія створює в бароковому тексті нові асоціативно-сміслові поля, за допомогою чого в авторських творах інтегруються часом досить далекі за семантичним змістом поняття. Це дає змогу розглядати творчість митця в контексті базової реальності під різними кутами відхилення. Алюзія в історичній романістиці Косача виступає одним з найпоширеніших тропів. «Україна завжди прагнула волі. Останні сімдесят літ в Україні – це роки невгвних воєн і дебелій проти польської кормиги. А щоб знати, чому Київ упав, не слід забувати, шановний лицарю, що ця нація боронила власними грудьми цілий християнський світ проти невірних... Україна має своїх Егмонтів» [6, с. 185]. Очевидно Ю. Косач згадує про Егмонта (Егмонда) Ламоралю (1522-1568), графа-одного з лідерів опозиційної знаті в Нідерландах напередодні і на початку буржуазної революції XVI ст. Як полководець відзначався у війнах між Іспанією і Францією 1557-1559 років. 1567 р. був заарештований і страчений на головній площі Брюсселя. Алюзія використовується Косачем для образотворення та її особливість в романістиці письменника полягає в тому, щоб дати можливість уловити наявність зв'язку між одним образом, про який говорять, з іншим образом (найчастіше історично видатною особистістю), про яку не говорять нічого, але уявлення про яку виникає завдяки цьому зв'язку: «Арноні мовчки вклонився. Цей молодик із обличчям прегарним і слизьким, мов змія, як Тієпола, ловив і карбував у себе в пам'яті кожну чужу думку, не пориваючись обстоювати своєї» [6, с. 156]. Образ Арноні подається через порівняння з венеціанським послом Тієполою, який проводив активну зовнішню політику в справах Польщі, Туреччини, Кримського ханства, Росії та за характером мав риси посіпаки.

Sie all zu Tod zu schlagen Zu trinken ihren Wein...» [6, с. 56]

У романістиці Юрія Косача принцип відображення дійсності пов'язаний з принципом порівняння. Оскільки всі предмети певним чином співвідносяться між собою, то одні з них можуть бути представлені через інші. Для того, щоб з'ясувати, наскільки один предмет відображає інший, їх порівнювали. У творах діаспорного письменника порівняння було одним з найчастіше вживаних художніх прийомів. Це засіб допомагав встановити контраст, протиріччя в суті предметів. Він накипав: це було як наближення далекої хуртовини, що тільки починає будити, німотними відблисками зоряниць»; «Але вмів здавати непотрібну думку, ув'язнити її, як молодого орла, що роздирав груди, шарпаючись на волю» [6, с. 56].

Ампліфікація, тобто нанизування мовних засобів, – ще одна, функціонально активна у поетичних творах бароко стилістична фігура. Ампліфікація допомагала вводити нову додаткову інформацію для вмотивування окремих думок. У романістиці Косача цей художній засіб реалізується: на рівні лексики – нанизуванням синонімів, у т.ч. стійких словосполучень (синонімічний ряд містить власне українські слова, церковнослов'янські лексеми та лексеми, запозичені з іноземних мов); на рівні синтаксису – нанизуванням конструкцій з протиставним значенням; однорідних членів речення, здебільшого присудків, виражених дієсловами, іменниками та дієприкметниками; художніх означень і порівняльних конструкцій: «Мрзовицький поскріб кінцем пера перенісся й замислився: ґрона, медвяно-злоті ґрона наливались тієї осені над Дністром і яснопрозорі котились хвилі, господар цього жинного закута, медвяно й молочно текучого, осіянного шкварною прозолотою, обвіяного шумом чорнолісся, старостинською державою, широкої душі» [6, с. 59]. Накопичення однорідних означень слугує для характеристики «жизного закута» й сприймається як суто барокова риса.

Отже, поетика бароко у романістиці Юрія Косача характеризується такими визначальними принципами: контрасту, відтворення дійсності, поєднання протилежностей, порівняння, дотепності. Окрім розглянутих нами, у творах бароко знайшли своє вираження також принципи єдності і багатоманітності, динаміки і руху тощо. Усі вони були не тільки принципами відображення дійсності в мистецтві, але й лежали в основі нового типу світосприймання, що складався в епоху бароко, коли зростав інтерес до людської особистості, яка прагнула примирити у своїй душі земне і небесне, духовне і тілесне. Боротьбу розуму й тіла ми спостерігаємо й у головного героя роману «Рубікон Хмельницького» Богдана Хмельницького. Для того, щоб показати зміни, що відбулися у світосприйнятті, мисленні, творчості – і в змісті, і у формах, письменник використовував семантично пов'язані з цими принципами тропи і фігури, зокрема ампліфікація, яка лежала в основі барокової поетики, метафори, порівняння, оксюморон, символи і алегорії та ін.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – 320 с.
2. Гюббенет И. В. К проблеме понимания литературно-художественного текста. М., 1981. – 447 с.
3. Косач Ю. Від автора // Косач Ю. День гніву. Повість про 1648 рік. – Ґенсбург, 1948.
4. Косач Ю. До проблеми історичної повісті // Назустріч. – 1938. – №4. – С.2-4.
5. Косач Ю. Історизм і література // Українська трибуна. – 1947. – 8 червня.
6. Косач Ю. Історичні твори [Текст] : в 3 кн. / Юрій Косач. – К. : Персонал, 2010. Кн. 1 : Рубікон Хмельницького / упорядкув. Р. Радишевського; передм.: Р. Радишевського та Г. Семенюка. – 2010. – 586 с.
7. Косач Ю. Історичні твори [Текст] : в 3 кн. / Юрій Косач. - К.: Персонал, 2010. Кн. 2 : День гніву : [повість] / упорядкув. Р. Радишевського. – 2010. – 478 с.
8. Сергійчук В. І. Іменем Війська Запорозького: Українське козацтво в міжнародних відносинах XVI-середини XVII століття / В. І. Сергійчук. – К: Україна, 1991. – 251 с.
9. Степовик Д.В. Система тропів в українському барокко // Українське барокко та європейський контекст. – К.: Наук. думка, 1991. – С. 183-195.
10. Шерех Ю. МУР і я в МУРі. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури // Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. – Х, 1998. – Т. 2. – С. 23-98 с.
11. Хализев В.Е. Историческая поэтика: теоретико-методологические аспекты // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 1990. – №3. – С. 9-15.

## **PSYCHOLOGICAL AND SOCIAL MODELS IN PERSUASIVE LANGUAGE**

**Jerzy Świątek**

PhD, Institute of English Studies, Jagiellonian University, Kraków, Poland  
ul. S. Łojasiewicza 4, room 1.347; e-mail: jerzy.swiatek@uj.edu.pl

### **ABSTRACT**

#### ***Jerzy Świątek Social and psychological models in persuasive language***

The paper focuses on the issue of mental models as pre-existing mental structures that are activated through persuasive language and which are the real locus of persuasive processes. Even if it is a platitude that language itself has no persuasive power on its own, it is important to emphasise the complexity of various cognitive structures that are the real triggering mechanism allowing language persuasive potential to be realised.

Mentioning briefly psychological mechanisms of persuasion (as more prominent in the relevant literature) the author shows one social model in particular that seems to be of primary importance in persuasive discourse. The so-called Relational Model postulates universal decision-taking mechanisms, which means that it is the social model that constitutes the starting point for any analysis of possible persuasive potential of language.

Far from presenting any coherent approach, the paper essentially aims at emphasising the approach to persuasion that starts from a necessary cognitive model (actually pointing out the multiplicity and complexity of such models) through which "persuasive language" may be analysed and understood, rather than analysing language first, and then anchoring language used within some relevant context.

### **INTRODUCTION**

When I read a fascinating book by R.B. Laughlin I came across the following anecdote:

My argument was that reliable cause-and-effect relationships in the natural world have something to tell us about ourselves, in that they owe this reliability to principles of organization rather than microscopic rules. The laws of nature that we care about, in other words, emerge through collective self-organization and really do not require knowledge of their component parts to be comprehended and exploited. After listening carefully, my father-in-law declared that he did not understand. He had always thought laws cause organization, not the other way around. He was not even sure the reverse made sense. I then asked him whether legislatures and corporate boards made laws or were made by laws, and he immediately saw the problem. He pondered it for a while, and then confessed that he was now deeply confused about why things happen and needed to think more about it. Exactly so (xi).

Laughlin, a prominent physicist, comments here on two conflicting perspectives that are inherent in research and interpretation patterns in sciences. One stance, arising from ages-old human longing for order and understanding, sees universal natural laws as unchanging and humans as constantly struggling to reveal the patterns of nature by postulating simple universal and preferably nice formulas. The other stance, less conservative, sees the universe not as an autonomous entity but as a construct of the human mind, which constantly mediates between the outside world and what we can actually say about nature.

From the first perspective, laws of nature are seen as transcendent and any new discovery is a triumph of mankind over nature that moves us forward and closer to a position from which we will be able to see through the great scheme of things. The second perspective is more



human-tailored, and here each new discovery reveals more not so much about the world as about ourselves. It testifies to the emancipation of the human mind rather than to anything else.

Social laws are naturally different because they represent an attempt to describe culture, not nature. And yet, the same yearning for universal laws that transcend individual and cultural experience and its diversity has been equally prominent in the humanities. In linguistics, this type of yearning has given rise to the research concerned with universal grammar, innateness hypothesis, basic colour terms, universal word classes, or sound symbolism, to name just a few areas of research. That approach cannot be overestimated, but it is clear at the same time that what is universal is not really a mystic feature of language pointing to some sort of universal proto-language but a kind of language manifestation that stems from extra-linguistic prerequisites for language itself or else universal communicative needs. The fact that vowels and consonants are universal points to nothing else but the fact that we have come to use “the speech organ” as it is and this kind of organ is able to produce the sounds the way it does and it cannot be otherwise. The fact that (almost all) languages use the category of noun and verb points to nothing else but the basic communicative need to focus others’ attention on objects and processes.

The research on persuasive functions of language has been subject to the same patterns of thinking. The birth of classical rhetoric was based on the assumption that particular language forms are inherently persuasive and that assumption, carried to the extreme, resulted in a mere formal exercise in hair-splitting and labelling game in categorising and a more and more nuanced taxonomy of language units with allegedly persuasive potential, which ultimately brought about a decline of classical rhetoric. It was as late as the middle of the 20<sup>th</sup> century that the other perspective prevailed. With *New Rhetoric* and a *Rhetoric of Motives* a new way of thinking about how persuasion actually works was introduced.

The central ideas that underlie both Ch. Perelman and L. Olbrechts-Tyteca's (1969) *New Rhetoric* and Kenneth Burke's *A Rhetoric of Motives* (1969) seem to have a lot in common. In their monumental *New Rhetoric* the two Belgian researchers try to present rhetoric as a theory of persuasion that relies on several basic principles. And despite their apparent simplicity, particular principles teach us first of all that persuasive communication is rational if it recognises the fact that human cognition is the actual locus where consent is arrived at. Any communication may have a rhetorical value only if it is used by a persuader as a means of identification with a particular audience in a particular context. The basic concept they use is that of *presence*. It applies to presentation and selection of the content of persuasive messages in such a way that it takes into account cognitions of the addressee. In particular, it means that linguistic coding should make certain elements present in the cognitive structures of the addressee. Similarly, Burke, although his *Rhetoric of Motives* is as much a treatise on rhetoric as a treatise on complex sociological processes in the then nascent era of mass communication, defines briefly *identification* as “any of the wide variety of means by which an author may establish a shared sense of values, attitudes, and interests with his readers”

Incidentally, the 1960s was also the time when a new paradigm of thinking about persuasive behaviour found its way to psychology. In direct opposition to the Aristotelian, adversarial model, which basically seeks to refute other views and establish one’s own view as the only one, C. R. Rogers introduces “Rogerian” model based on the assumption of plural truths, mutual recognition of differing positions and aiming at generating the maximum consent rather than defeating the other party.

In what follows an attempt is made to focus on psychological and social models that are a necessary prerequisite for understanding the persuasive language used in concrete situations. In doing so, I want to emphasise the role of mental models in understanding and explicating persuasive behaviour, a role that – it seems so – has been downplayed at the cost of either linguistic/pragmatic or psychological approaches to persuasion.

## THE ROLE OF PSYCHOLOGICAL/SOCIAL MODELS

Although it is a platitude that language in itself is not persuasive, it is obvious at the same time that some language choices may be said to have some persuasive potential. This potential

may be revealed by purely statistical research that can show preferences for language choices (lexis, structure, pragmatics, information distribution, etc.) in successful persuasive exchanges or messages. And it is equally obvious that this kind of statistical analysis is just half the work done since it does not go to the core of the issue. It does not show what motivates people involved in persuasive practices to opt for such choices, neither does it show why those on the receiving end succumb (even if not always) to such attempts.

In practical terms, it simply means that language used for persuasive purposes is essentially informed by underlying social (or psychological) models that prompt us into choosing a word, a sentence pattern, a strategy, a sequence of speech acts, and so on. From this perspective the analysis of persuasive language is the analysis of linguistic (and other symbolic patterns) that are a manifestation of underlying psychological and social mechanisms that are brought to bear in order to elicit a preferred verbal or behavioural response or else a preferred attitudinal change.

Psychology and sociology are here two complementary approaches for obvious reasons. Naturally, persuasion is immediately associated with various verbal practices for the simple reason that language is the most elaborate system at our disposal to be used in order to regulate social life, and yet persuasion is effected, if it is effected at all, in human minds, in the minds of people who live and interact in society. In the process, language itself is but the tip of an iceberg that may effectively distort the picture, for what remains below the surface is less salient than verbal practices that are brought to bear on the addressee. No wonder, then, that understanding the effectiveness of particular language choices calls for a solid examination of – to put it simply – what is actually done when such choices are made, or – in other words – of which psychological and sociological mechanisms are called into play.

A natural corollary to such an initial statement is that language, as a tool through which persuasion works, must be investigated only in reference to the totality of cognitive and affect content and structure in the addressee's mind that is presupposed by the proponent of a persuasive message. Language obviously is not persuasive in itself. Language has a potential to be persuasive if it is used skillfully to trigger off a desired change in the addressee's mind. To put it differently, human actions and mental changes are the result of some form of external stimulus, language being one such form, if and only if the stimulus strikes the right cord and works in tune with the *preexisting* internal mediating systems that are of paramount importance in the persuasive process.

Those internal systems are repositories of the totality of experience and knowledge that has been accumulated throughout the life of an individual (actually, it seems to be the result of both ontogenetic and phylogenetic development – if this biological metaphor may be used in reference to social evolution). In face of their enormous scope and complexity any external stimulus is but a mere drop that falls down to an ocean and any chances of its being effective not only in producing a persuasive effect but even in being communicative at all rely not so much on introducing any real changes *in* the system as on its being well *adapted to* the system. And it is exactly in this sense that persuasion seems to fall in the province of psychology, sociology, (even ethnology, or theory of action) rather than linguistics or communication study. Meaningful investigation of persuasive language is first of all the investigation of how language *in use* is adapted to those *preexisting* cognitive systems.

The above could be expressed in yet another way. Since language is *just one possible means* through which persuasion could be effected a broader perspective is necessary, a perspective from which one can look at the phenomenon as a form of action that is driven by socially shared mechanisms that bring about psychological changes. We are collectively involved in the process, but the process is meant to effect changes in individual minds. Bara has probably this in mind when he writes:

In order to take a unitary approach, we must start from a high level of generalization, at which the modes of expression are not the dominant spheres of discourse. In other words, we must start from a level at which the differences between linguistic and extralinguistic acts (both of which must be intentionally communicative) are of little or no importance. This

will enable us to focus on those features that are common to all acts of communication, and leave the analysis of the specific modes in which a given interaction may be realized to later chapters. (Bara 2010:1)

## PSYCHOLOGICAL MODELS

Psychological perspective should probably come in first, persuasion being a change in an individual's mental structure. Persuasive communication may properly be called so if and only if "the perlocutionary act" is an act of free will, a change in attitude or a willingness to undertake a course of action that is not the result of coercion but an autonomous decision resulting from a persuasive attempt. To put it simply, the analysis of persuasive language should focus on how language activates universal psychological mechanisms that elicit *identification* or *presence*.

Persuasion is a protean concept. It is a form of action that is effected either through language or other symbolic codes on their own or through such codes and some form of accompanying action. It is exactly in the sense of *persuasion-as-behaviour* that the concept is defined by psychologists. In their monograph, Seiter and Gass (2013) provide 22 definitions of the term, but they openly state that

[they] wish to acknowledge from the outset that [they] maintain no illusions about there being a "correct" definition of persuasion. Various scholars and researchers conceptualize persuasion differently and therefore subscribe to varying definitions of the term. And although there are some commonalities among some definitions, there are as many differences as there are similarities (Seiter & Gass 2013: 17).

The multitude of definitions reflect five basic issues about which there is no universal agreement among researchers. The issues are the following: (1) whether persuasion is intentional or not, (2) whether persuasion means only a successful activity, (3) whether persuasion refers only to conscious efforts, (4) whether persuasion is effected only via symbolic action, and (5) whether self-persuasion may also be legitimately call persuasion (Gass & Seiter 2004).

The analysis of the phenomenon as it is understood by various scholars leads to the conclusion that persuasion is a prototypical category: prototypical in the sense used in cognitive sciences. In other words, there are no clear sufficient and necessary conditions/properties that must obtain for a phenomenon to be called persuasion (which would be typical of classical categorization). Rather, individual instances of persuasion, particular persuasive attempts, share only *some* properties, and what really ties them all together within one conceptual category is 'family resemblance' (Wittgenstein 1953).

This conclusion obviously reflects psychological reality and our common experience concerning the phenomenon of persuasion. The abundance of contexts, mediums, channels, and behaviours that are involved in persuasive efforts makes it impossible to provide a satisfactory and exhaustive description that could cover all instances counting as persuasion. Some actions aiming at influencing people are considered more prototypical cases of persuasion than others and there are also actions that will be regarded as persuasive attempts by some and not by others.

In view of the fact that the persuasion process is elusive and persuasion itself should be treated as a prototypical category rather than a classical one, it comes as no surprise that at present no single theoretical perspective upon which all scholars would agree can be identified. There is a multitude of theories, some accounting for a great number of persuasive phenomena, some applying only to a very limited and specific contexts or situations.

In the 1980s two models that are somehow complementary and move away from the attitude-behaviour issue, central to the persuasion research earlier on, were proposed. One is *the Elaboration Likelihood Model* (ELM), the other *the Heuristic Model* (HMP). The ELM, postulated by Petty & Cacioppo (1981, 1986) focuses on how messages are received. The authors argue that there are two 'modes', two distinct routes to persuasion: the central route and

the peripheral route. The central route means careful examination of persuasive messages, the effect of which is dependent on both the content of the message and the elaboration of the content. The peripheral route means practically no elaboration of the message but reliance on various heuristics and the 'peripheral' cues in message evaluations.

The model stipulates that message elaboration varies along 'elaboration likelihood continuum.' One end of this continuum is a cognitive involvement characterised by active processing. The other is a cognitive inactivity, where processing is performed almost without or with very little cognitive effort. From this perspective specifying conditions for the occurrence of both modes of processing becomes the central issue. Petty and Cacioppo acknowledge that there are a variety of factors that may determine whether the central or peripheral route is followed; three factors, however, are especially decisive: motivation, cognitive ability, and need for cognition. A message is likely to motivate the message recipient to cognitively process it if the message content is of high relevance for him. Cognitive ability, just as need for cognition, means not only idiosyncratic characteristics of the message recipient but also external factors such as, for example, distraction.

Some of the theoretical and practical limitations of this model gave an impulse for postulating *the Heuristic Model* (HMP). Chaiken (1987) suggested also two modes of message elaboration: systematic processing and heuristic processing. The concept of systematic processing is similar to Petty and Cacioppo's central route; heuristic processing is slightly different from peripheral processing:

Peripheral processing reflects a variety of psychological motivations emphasizing the association of the speaker's position with rewarding or unrewarding persuasive cues. Conversely, heuristic processing reflects a single motivation, that is, evaluation of the message recommendation with minimal cognitive effort (Stiff 1994: 192).

The ELM model is an either-or model, so it cannot explain the instances where both peripheral and central processing co-occur; the HMP model, on the other hand, accounts for parallel processing without difficulties.

Without going into detail on the ELM and putting aside some reservations that have been put forward since the model was presented for the first time, it may be assumed that in specific situations when the addressee is unlikely to put in a lot of cognitive effort (press ads, billboards, etc), the essential way of creating a persuasive potential is using elements whose powers of persuasion consist first of all in activating the peripheral route. The addressee is to accept the message reflexively and intuitively. Or, at least such acceptance has to be the first step leading to further elaboration based on rational argumentation. In other words, peripheral elaboration may be a necessary stage creating a favourable attitude on the part of the addressee that may, but does not have to, be followed by activating the central route. On the other hand, it should be emphasized that a great number of advertisements are based on activating solely the peripheral route, which is not a preliminary stage leading to further analysis but an aim in itself.

I have focused here on the ELM because it is *the* model that, from a psychological point of view, reflects best a particular type of communicative situation (in this case press and outdoor ads). The analysis of this situation leads to the conclusion that most advertisements in the press (in particular, slogans, headlines, catchphrases) are messages in which all constituent elements, the verbal layer included, are subject to one governing principle: the message has to be composed in such a way that its basic functions may be performed on the assumption that the receiver does not get involved in the decoding process and the process itself is short-lived. Simplifying things a bit, one can say that it means that the message should be simple, clear, acceptable, familiar, natural, and attractive. And all those postulates have, first and foremost, a psychological basis resulting from the analysis of the constraints of the communicative situation.

In practical terms, psychological perspective means also a reliance on well established, mentally entrenched patterns that, supposedly, reflect our rationality. Such schemes, recurrent rhetorical patterns reflecting our general mental preferences and motivations in persuasive processes, find numerous applications. At the beginning of his book about rhetoric, Nash (1989)

analyses the seduction of Eve as presented in the Book of Genesis and points out to a pattern that is repeated in numerous persuasive messages that appeared later on in various persuasive 'genres'. Here is the scheme and particular sentences from the Book of Genesis (cf. Genesis 3: 1 - 4) that mark off consecutive segments of the scheme:

1. The Teasing Question 'Did God really say, 'You must not eat from any tree in the garden'?
2. The Robust Assurance 'You will not surely die'
3. The Authority 'For God knows that when you eat of it your eyes will be opened ...'
4. The Guarantee '... you will be like God, knowing good and evil'

and here is how Nash comments on the scheme:

The biblical example presents two aspects of the rhetorical act. On the one hand, we see in it a kind of programme, a set of steps upon which the design is constructed; and on the other, an aesthetic form or genre, here taking shape round the designated markers of the argument; and yet it would be perfectly possible for the same construction to be incorporated in a different genre. That is to say, we might take the suggested model - Teasing Question, Robust Assurance, Authority, Guarantee - and build it into a different sort of story; into a dialogue set in a supermarket; into a newspaper editorial on commercial ethics; into a sonnet on love or democracy or malt whisky (Nash 1989: 4).

The same pattern may be applied to a lot of contemporary advertising texts. Let us have a look at one:

- |                          |   |
|--------------------------|---|
| 1. The Teasing Question: | How do you conquer the highest mountain?  |
| 2. The Robust Assurance: | The same way you accomplish any task. One step at a time. The gutsy part is setting the goal in the first place.  |
| 3. The Authority:        | Fairchild Aerospace is determined to set the pace in the global market for 30- to 95-seat jet airliners and large-cabin business jets.  |
| 4. The Guarantee:        | And we're doing it one aircraft at a time. Starting with our revolutionary 328JET and moving forward with the all new 428JET, 528JET, 728JET, and 928JET. Eventually we'll have an entire family of aircraft that fits the market. All designed for long-haul comfort. Maximum economy. And peak performance. (press add) |

As a consequence, we could say that the overall organisation of the advertisement follows a certain pattern – quite commonly used – that is motivated by, and results from, the psychology of composition. The composition and the corresponding rhetorical effects are results of rhetorical procedures that classical rhetoric called *heuresis*, *taxis*, and *lexis*. That is to say, the effects are achieved through such composition of the text that is based on a very general knowledge of the addressee, the world, and the language.

### **SOCIOLOGICAL MODELS**

But the psychological model (or more psychological models that reflect a cognitive situation of a receiver) is just the beginning of the full story. It may elucidate why within a particular context such and such language input (understood very broadly – in the case of ads it also means, for example, the choice of layout and the size of typeface) releases relevant

psychological mechanisms. The full story is the story of how we have socially evolved mutually shared mechanisms of generating consent and arriving at a decision.

Persuasion is a social process in which one party aims at the other party's making a decision. What the persuader does focuses on influencing this decision, but, whatever the outcome, there is one thing both of them have to agree upon. They may negotiate an issue, but they must previously agree (not necessarily realizing the fact) that negotiation is *the way* to influence decisions.

What it means, in other words, is that persuasion is a two-layered process in which people try to exert influence on others using symbolic codes, but in doing so they (both the persuader and the persuadee) rely on a previously agreed or *pre-existing* social model (or models) entrenched in our minds. Such a model is essentially a model of how an individual takes up a decision, a decision which is at the same time autonomous and society-bound, as a result of the decision-taking process being a social process.

An interesting fact about decision-taking processes is that decisions, even if they are autonomous, individual acts, are taken within a specific social context and, if their implications have a bearing on other people (which is usually the case) they are taken on the basis of one's understanding of one's social position and one's understanding of how society works. Fiske and Haslam (2005) are the authors of the so called relational model theory which posits that despite all cultural differences there are essentially four universal structures of understanding social relations that allow us to understand, evaluate, sanction, and motivate all social acts. Fiske writes that

people do more than cognize each other, they coordinate. They create relationships that are intrinsically motivating, that evoke emotions, and that they are constantly evaluating with respect to shared models of how people should coordinate with each other. The structures and mechanisms of social relationships are distinct from the psychological structures and mechanisms of individual persons – and the characteristics of relationships are not simply combinations of the characteristics of the individuals that engage in them. Social relationships are distinct entities that must be analysed at their own level, as forms of motivated coordination (267).

This collectively-sanctioned model of decision taking postulates four basic operational modes of interacting that are assumed when humans try to regulate social interaction. This is how Fiske comments on the model:

Relational models theory is simple. People relate to each other in just four ways, structured with respect to (1) what they have in common, (2) ordered differences, (3) additive imbalances, or (4) ratios. When people focus on what they have in common, they are using a model we call Communal Sharing. When people construct some aspect of an interaction in terms of ordered differences, the model is Authority Ranking. When people attend to additive imbalances, they are framing the interaction in terms of the Equality Matching model. When they coordinate certain of their actions according to proportions or rates, the model is Market Pricing. Everyone uses this repertoire of relational capacities to plan and to generate their own action, to understand, remember, and anticipate others, to coordinate the joint production of collective action and institutions, and to evaluate their own and other's action. In different cultures, people use these four relational models in different ways, in different contexts, and in differing degrees. In short, four innate, open-ended relational structures, completed by congruent socially transmitted complements, structure most social action, thought, and motivation (Fiske 2004: 3).

To put it simply, the argument goes that what regulates our decision-taking processes are four templates that are implicitly assumed as a kind of background, or a yardstick, against which actions or decisions are measured. If what the model postulates is true, our actions are measured not in any objectively absolute sense, but always from within a system of assumptions that are natural (obvious, axiomatic) within a particular area of social interaction. The research shows that the elementary models play an important role in cognition including perception of other persons (Haslam 2004).

The models postulated by the authors are structures, implicit schemas for generating, evaluating and coordinating interactions, but it also means that they are understood as one of primary references for our own decisions. And that naturally means that all four models are used as perspectives that are adopted, and if they are not mutually shared they have to be negotiated. Let us have a look at the opening paragraph of an individual voice in the abortion debate:

In the following essay I will address the issue of abortion and defend the pro-life position unemotionally, in a tasteful manner, and without reference to religious scripture to support my assertions. Plain reason and the evidence of science make the issue clear enough. My only demand of the reader is that you would also suspend your emotional predispositions and genuinely read and reflect on the validity of the propositions I make. <http://www.humblelibertarian.com/2009/06/abortion-debate-reasoned-pro-life.html>

On the meta-level this opening paragraph should be read as follows: In the following essay I will address a specific issue and I will defend a concrete position. In doing so, I assume that the decision should not be taken within the Authority Ranking model (“without reference to religious scripture to support my assertions”) but within the Market Pricing and/or Equality Matching model (“Plain reason and the evidence of science make the issue clear enough”). Whatever the follow-up, the author seems to make it clear that this particular issue has to be discussed from within a model and in that case it is possible to look at the issue from within two different models, but one model (supposedly embraced by some in the debate) has to be rejected. And unless a commonly shared model is agreed upon first, the whole discussion must be futile, because no judgement (no decision) is possible if the decision is discussed within a disparate sets of axiomatic assumptions, outside a common platform that as if mutually constitutes a shareable space within which the merits of an issue are debatable.

Incidentally, it should be noted that in some areas of human activity there is a universally accepted model that is not challenged by anyone. In advertising, for example, our decisions are informed exclusively by subjective value that advertised products have (or seem to have) for us, so the model we adhere to is the Market Pricing model. But for a number of issues that are socially controversial there is no such a common platform, there are no universally acceptable models from within which an issue is debatable. And for this reason the abortion issue is, in a sense, unresolvable. My assumption is, although I have not seen any explanation of the issue in sociological literature, that such models (mental and linguistic) evolved at a relatively early level of the species development, so they were naturally geared to solving problems that our ancestor faced. So the patterns entrenched in the cognitive and language structures are not suitable to solving problems created by modern civilization. The opportunity to use a life supporting system, for example, makes us face decisions that we are not prepared for, in the sense that there are no fixed relational models that we collectively agree to embrace; in the absence of such models, some of us (as a rule, unconsciously, as something obvious and unchallengeable) choose this model, some that model, and, as a result, any argumentation (on the lower, factual level) is hardly possible.

## CONCLUSIONS

Persuasion as a social act *per se* has to be analyzed only and exclusively within a psychological and social reality assumed (or objectively existing) within the context of a

persuasive attempt. It is so because generating consent or influencing others' decision is effected by language or other symbolic means, but the effect is not brought about by any inherent properties of language (or other symbolic code). If anything, it is the result of language activating preexisting mental structures that might be seen in terms of psychological or social models that underlie decision-making processes.

The article focuses very briefly on only a couple of such models. The real challenge is posed by the fact that even a very simple attempt to influence others is unavoidably immersed in a greater number of such models, which naturally complicates the issue. Nevertheless, even if disentangling a persuasive act from all the psychological and social parameters that are the actual background against which persuasion is effected might seem mission impossible, it does not make sense to downplay or bypass this psychological and social reality, since it is *there* that we are persuaded, not *within* or *by means* of language.

## LITERATURE

1. Bara, B.G. Cognitive Pragmatics. The MIT Press. 2010.
2. Burke, K. A Rhetoric of Motives. University of California Press. 1969.
3. Chaiken, S.. 'The heuristic model of persuasion'. [in:] Zanna, M. P., Olson, J. M.,
4. Herman, C. P. (eds.) Social influence: The Ontario symposium Vol. 5. Hillsdale, N.J.:
5. Lawrence Erlbaum Associates. 1987, 3 - 39.
6. Fiske, A. P.. "Relational Models Theory 2.0." in Haslam, N. (ed.) Relational Models
7. Theory: A Contemporary Overview (Mahwah, New Jersey and London: Lawrence Erlbaum. 2004.
8. A.P. Fiske i N. Haslam, The Four Basic Social Bonds. Structures for Coordinating
9. Interaction [in:] M.W. Baldwin (red.) Interpersonal Cognition, The Guilford Press 2005.
10. Laughlin, R. B. A Different Universe: Remaking Physics from the Bottom Down. Basic
11. Books, New York, 2005.
12. Haslam, S. A. Psychology in organisations: The social identity approach (2nd ed.). London: Sage. 2004.
13. Nash, W. Rhetoric. The Wit of Persuasion. Cambridge: Basil Blackwell. 1989.
14. Perelman, C. & L. Olbrechts-Tyteca. The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation.
15. Indiana. University of Notre Dame Press. Translated by John Wilkinson and Purcell Weaver.1969.
16. Petty, R. E., & Cacioppo, J. T. Attitudes and persuasion: Classic and contemporary
17. Approaches. 1981.
18. Petty, Richard E; Cacioppo, John T. "The elaboration likelihood model of persuasion".
19. Advances in experimental social psychology: 125. 1986.
20. Seiter, J. S. & R. H. Gass.. Persuasion: Social Influence and Compliance Gaining.
21. Harlow. Pearson Education Limited. 2013.
22. Stiff, J. B.. Persuasive Communication. New York / London: The Guilford Press. 1994



## TANGO ŚMIERCI JURIJA VYNNYCZUKA JAKO DIALOG Z POLSKĄ LITERATURĄ WSPOMNIENIOWĄ (NA MARGINIESIE BADAŃ LITERATURY KRESOWEJ)

Katarzyna Jakubowska-Krawczyk

doktor nauk humanistycznych, adiunkt, Katedra Ukrainistyki, Uniwersytet Warszawski,  
ul. Szturmowa 4, Warszawa, Polska, e-mail k.jakubowska@uw.edu.pl

### ABSTRACT

**Katarzyna Jakubowska Krawczyk. «The Tango of Death» by Yuriy Vynnychuk as a dialog with polish memorialistic literature (On the margins of «kresowa» literature)**

The paper deals with the problem of Lvov's memorialistic literature. I analyze the image of Lvov in «The Tango of Death» by Yuriy Vynnychuk, «Wysoki zamek» by Stanislaw Lem and other polish literary texts. The space of the town constructed in that novels is being reborn on the basis of old memories and similar historical records (Polish, Ukrainian, Jewish, German)

**Key words:** Stanislaw Lem, Yuriy Vynnychuk, memorialistic literature, Lvov

Катажина Якубовська-Кравчик, «Танго смерті» Юрія Винничука як діалог з польськими літературними спогадами (На маргінесі досліджень "кресової літератури")

У статті зосереджено увагу на проблемі літературних спогадів про Львів. Проаналізовано спорідненість образу міста у "Тангу смерті" Юрія Винничука, "Високий замок" Станіслава Лема та інші тексти польської мемуарної літератури. Літературне простори міста у цих романах побудовані на схожих спогадах і слідах історії (польських, українських, єврейських, німецьких).

**Ключові слова:** Станіслав Лем, Юрій Винничук, мемуарна література, Львів.

Wydane w 2013 roku «Tango śmierci» Jurija Vynnychuka to powieść jak w soczewce skupiająca w sobie tradycje literackie związane ze Wschodnią Galicją. Tym samym autor podjął się niełatwego zadania zmierzenia się z mitem polskiej literatury wspomnieniowej dotyczącej tych terenów, najczęściej zaliczanej do nurtu kresowego, budzącego wiele emocji, pytań i dyskusji. Jak bowiem pisał Kwaśniewski: «Termin kresy funkcjonuje społecznie zupełnie odmiennie aniżeli pogranicze czy granica i co innego znaczy: O ile pogranicze jest zjawiskiem symetrycznym a dana strefa stanowi pogranicze dla społeczności zamieszkałych po obu jej stronach, o tyle kresy są asymetryczne, są zawsze kresami tylko dla ludzi żyjących po jednej ich stronie.» [2, c.3] Akcent położony jest więc nie na harmonijną współzystencję różniących się od siebie kulturowo grup lecz na perspektywę jedynie jednej z nich. Nic więc dziwnego Eugeniusz Czaplejewicz pisze o dwóch właściwościach znaczeniowych terminu kresy: ofensywnym i mitotwórczym. Polscy badacze często więc postulują używania terminu pogranicze jako zbioru ludzkich doświadczeń, miejsca stykania się różnych tradycji gdzie wchodzi one ze sobą dialog. Polemizuje z takim podejściem B. Hańczak, który pisze: «Obserwujemy też tendencje do utożsamiania Kresów z pograniczem. A przecież semantyka tych dwóch nazw różni się zasadniczo i tylko częściowo zachodzi na siebie [...] Zupełną niedorzecznością z kolei jest dowodzenie, iż nazwa kresy «ma dzisiaj desygnat pusty, ułomny i fikcyjny», że to mroczny mit krwi i ziemi, dewocyjna legenda» [2, c.7]; kto pisze o Kresach, ma wyłącznie polonocentryczne spojrzenie i zawłaszcza je, wskrzesza etnocentryczny mit o «naszości Kresów, podsycy uczucie niepojednania się z utraconym posiadaniem.» Z kolei R. Kiersnowski dodawał: «Kresy [...] są pojęciem niejednoznacznym, zmiennym w czasie i mobilnym w przestrzeni. Są pojęciem geopolitycznym, nie wyznaczonym jednak ściśle przez współrzędne geograficzne ani nie osadzonym trwale w kontekście krajów noszących własne imiona. Są pochodną organizmów państwowych, ich dependencją aktualną bądź historyczną. [...] Będąc kategorią polityczną są też pojęciem kulturowym, podglebiem języka, wielką areną

literatury polskiej, polem swoistej architektury, matecznikiem fotografii ojczystej i innych przejawów twórczości.» [2, c.4]

Te właśnie cechy choć nie z polskiego punktu widzenia dostrzegł i wykorzystał w swojej powieści Jurij Vynnychuk wpisując się tym samym tak dobrze jak żaden z innych pisarzy ukraińskich w nurt literatury wspomnieniowej tych terenów, do którego zaliczamy Leopolda Buczkowskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Bolesława Leśmiana, Andrzeja Kuśniewicza, Włodzimierza Odojewskiego, Jerzego Stempowskiego, Stanisława Vincenza i in.

Jednak w przeciwieństwie do większości polskiej literatury wspomnieniowej obraz Lwowa Jurija Vynnychuka nie kończy się na czasach wojennych czy przedwojennych ale dochodzi do współczesności. Bagaz doświadczeń mieszkańców miasta różnych narodowości. Co ciekawe tę współczesność mamy pokazaną przez pryzmat przeżyć przedstawiciela narodowości, która najbardziej w czasie wojny ucierpiała, a więc Żyda Josepa Milkera.

«Tango smerti» Jurija Vynnychuka to fikcyjna opowieść o losach wymyślonych postaci. Obaj autorzy pochylają się jednak nad tą samą przestrzenią sematyczną i to ona organizuje ich opowieści, dominuje nad nimi.

W swojej narracji Vynnychuk bardzo jest bliski pisarzom polskim, którzy z nostalgią wspominali przedwojenne czasy miasta i którzy jego przestrzenie poddawali antropomorfizacji. Stawały się one niejako przedstawicielami całych żyjących w nich zbiorowości. Więcej nawet miasto traktowane było jako członek rodziny, który uczestniczy w jej smutnych i radosnych chwilach, dzieli z nią jej losy. W omawianych tekstach wizerunek Lwowa charakteryzuje wyjątkowa odwaga i poświęcenie. Gród Lwa nigdy się nie poddaje, zawsze walczy do końca. Uczy znoszenia z pokorą porażek, ale też wymaga od swoich mieszkańców odważnego podnoszenia się z nich, a także ciężkiej pracy. Tym bardziej, że od początku swego istnienia Lwów wielokrotnie musiał się bronić przed obcymi najazdami. Jego historia obfitowała w liczne niebezpieczeństwa, by wymienić spory o Grody Czerwieńskie, najazdy tatarskie i kozackie, pochody wojsk rosyjskich, czy wreszcie walki 1918 roku. Jak opowiada bohater «Bezgrzesznych lat»: «Powoli stał się kamienną jaskinią, w której zamieszkał lew z jego herbu. Nigdy nie gnuśniał i nie zaznał odpoczynienia. Wieczyście przeciwko burzy wysunięty patrzył ze swoich wzgórz w sine dale, w niezmierne połacie, skąd pełzał niszczący ogień albo zbałwaniony walił potop. Przetrwał wszystko i dlatego jest i był radosny! Nigdy nie czynił konszachtów, nigdy w hańbiące nie wchodził układy. Na kryształowym swoim sumieniu - słuchajcie, chłopcy! - nie ma ani cudzej krzywdy, ani ucisku, ani wyzysku.» [8, c.20] Tę radosną, a zarazem pełną troski o miasto i mieszkańców atmosferę wyczuwamy także w powieści Jurija Vynnychuka.

Do momentu wydania «Tanha smerti» perspektywa lwowskiego dzieciństwa obecna była niemal wyłącznie w literaturze polskiej. Niezwykle ważny jest więc ten utwór wprowadzający ją do literatury ukraińskiej. Nijako sam autor (poprzez liczne nawiązania) domaga się zestawienia go z «Wysokim Zamkiem» Stanisława Lema nie tylko pod kątem podejmowanej podobnej tematyki, ale i podobnej wrażliwości w postrzeganiu miasta przez bohaterów obu utworów. Stanisław Lem jest zresztą w utworze wspomniany – mieszkanie jednego ze swoich bohaterów Vynnychuk umiejscowił pod mieszkaniem Lemów.

Lwów w literaturze Europy-Środkowo-Wschodniej to miasto wyjątkowe. Jedni pisali o nim jak o polskiej Florencji, inni kulturowym tygłu czy kolebce literatury i sztuki. Wydaje się bowiem, że wspomnienia lat spędzonych na kresach wschodnich stanowią bardzo popularny temat literacki. Spowodowane jest to po części przekonaniem o obowiązku uwiecznienia tego, co na zawsze odeszło w przeszłość, nie istniejącego od dziesiątków lat pejzażu kulturowego. Autorzy obawiają się, że, jak pisze Stanisław Lem: «[...] [pamięć] przepadnie ze mną, strażniczka zaciekle, sknera, zaprawiona w tyranii, w nieposłuszeństwie, w szyderczej krnąbrności, tak stała i tak krucha, zarazem, czuła, a równocześnie obojętna jak węgiel, w którym odcisnęła się liść» [7, c. 146]. Jeszcze wyraźniej ten smutek można zaobserwować w wierszach Mariana Hemara:

Śmierć na obczyźnie nas wymiata  
jak pajęczyny w kącie  
Coraz mniej z naszego świata

Co się oddala i odlata  
I tylko po nim dzwony dzwońcie

My zajmiemy się przede wszystkim obrazem Lwowa w utworach Stanisława Lema i Jurija Vynnyczuka. Jak twierdzą socjologowie i badacze przestrzeni miejskich, aby je zbadać trzeba zgłębić nie tylko ich kształt ale przede wszystkim historię i kulturę, która je ukształtowała, dzięki której powstały i się rozwijają. Trzeba spróbować zinterpretować ich formę i struktury przestrzenne, ich rozmaite wymiary i znaczenia, tylko tak bowiem można przeanalizować krajobraz semantyczny miasta. Przestrzeń bowiem nie jest tylko zespołem w ten czy w inny sposób skonfigurowanych obiektów, ale tym co przenika i kształtuje najgłębsze sfery osobowości. Stanisław Lem pyta: «[...] co właściwie takiego zostało zadziergnięte między dzieckiem, chodzącym wciąż tymi samymi ulicami, a ich chodnikiem, a ich murami? Czy szło może o piękno? Nie dostrzegałem go, nie wiedziałem, że miasto może być inne, a więc nie pofałdowane kamiennie, nie wzgórzyste, że perspektywy ulic, jak Kopernika, jak Sykstuskiej, nie muszą ulatywać w górę, tramwaje – zjeżdżać na łeb na szyję lub piąć się na wyżyny, nie dostrzegałem gotyku kościoła Elżbiety, wschodniej egzotyczności katedry ormiańskiej, jeśli podnosiłem głowę, to żeby zobaczyć, jak kręci się blaszany kurek na kominie.» [7, c. 135]

W pierwszych latach życia, przytaczając określenie Stanisława Lema, «zagruntowujemy się» w świecie. Jak pisze autor: «[t]o «zagruntowanie» sprawia potem, że można sobie dwadzieścia razy być materialistą i ateistą, a zarazem odczuwać słodkie ściskanie w dołku, kiedy się słyszy dźwięk muzyki organowej albo bicie dzwonów, podczas kiedy głos, jakim muezin nawołuje wiernych, jest tylko obcą, choć może i pociągającą – egzotyką. Jest to, zapewne, wtajemniczenie w pewną konkretną postać kultury, trwalsze niż wiara w jej jedyność, ponieważ można dobrze wiedzieć o tym, że różne bywają na świecie cmentarze, lecz za «prawdziwy cmentarz» przecież będzie się już zawsze miało taki z tonącymi w macierzance grobami o pochylonych jak od wiatru kamiennych i brzoźowych krzyżach.» [7, c. 91]. Szczegółne znaczenie to zagruntowanie ma w przypadku przestrzeni dziecka, która jest obszarem ściśle ograniczonym przez jego możliwości poznawcze, zasadniczo stanowi ją więc najbliższa okolica. Jak pisze Jerzy Cieślowski: «Ojczyzna dzieciństwa jest okolicą możliwą do ogarnięcia jednym horyzontem, w którym las, rzeka, łąka, kwiaty, ptaki i zwierzęta... mogą współistnieć ze sobą naprawdę. Bo okolica dzieciństwa jest prawdziwa właśnie w swej rzeczowości sprawdzalnej, w autentycznej szansie powrotu do niej.» [1, c. 164]. Z tego też powodu autorzy opisują ją ze szczególną atencją, starają oddać jak najwięcej jej szczegółów. Tworzą ją nie tylko konkretne miejsca, ale i wiążące się z nimi uczucia, pierwsze doświadczenia, zapamiętane słowa, dźwięki. Miasto bowiem atakuje wielością bodźców: wzrokowych, słuchowych, węchowych. Te wszystkie elementy stanowią o jego niepowtarzalności, nawet po wielu latach mogą przywołać konkretne miejsce i wspomnienia.

W literaturze wspomnieniowej Lwów występuje najczęściej jako miejsce zakotwiczenia i pielęgnowania wielowiekowej tradycji. Centrum każdego miasta w postrzeganiu młodego człowieka jest dom jego i domy przyjaciół. Stąd też najsilniejszych wrażeń zmysłowych doświadcza on w domu. Bardzo dobrze ilustrują to dwa fragmenty z «Wysokiego Zamku» i «Tanga śmierci» związane ze smażeniem konfitur, która to czynność była co roku powtarzana we wszystkich porządnym lwowskich domach. Stanisław Lem z rozrzewnieniem wspomina: «[...] smażenie konfitur i [...] natarczywe prośby by mnie awansowano do rangi zbieracza – wielką łyżką drewnianą – «szumów z wulkaniczno-malinowej topieli, których to «szumów» miejsce znajdowało się, podług matki, na talerzu, a podług moich chytrych obliczeń – w ociekającej słodkościami gębie?» [7, c. 92] Cały proces ich przygotowania był zabiegiem iście magicznym; wykorzystując specjalne przepisy i recepty z nie zawsze smacznych, albo zgoła całkiem kwaśnych, owoców robiono prawdziwe pyszności: «[z]dawały się nieobliczalne przede wszystkim, niczym żegluga po nieznanym morzu, i cała moc zawarta w poźółkłych babcynych receptach, co wzywana była po to, [...] żeby owoce zachowały swój kształt, a unoszący je syrop nabrał barwy starego wina – całe to doświadczenie nie wystarczało czasem, nic się tu nie spełniało na pewno i samoczynnie, lecz wszystko tylko być mogło, niezmiennie ożenione z ryzykiem. Róże przebywały w koszach, potem każdemu płatkowi wycinało się przy pomocy

nożyczek białawy koniuszek, potem szły dalsze przedkonfiturowe czynności, i danaidowe «szumowanie», i magia raczej niż chemia sterylizacji «wecków» – aż wreszcie góra trudu rodziła szklany ordynek słoików z ponalepianymi etykietami, co zamieniał spiżarnię w chlubnie prezentujące się muzeum.» [7, c. 93] Jurij Vynnyczuk zaś tak opisuje zabiegi, które od czasów przedwojennych aż do swojej śmierci wykonywała ciotka Jarosza: «тета скидалась на чарібницю, яка готує якесь приворотне зілля, була зосереджена і серйозна Запах розімлилих розлізлих ягід п'янив і просочувався у стіни та меблі так міцно, що будинок скидався на цукерковий, а все, що в ньому, - наче було з марцепанів. [10, c. 10] Konfitury przypominały ciotce stare dobre przedwojenne czasy kiedy karmiła nimi swego ukochanego. Owo smażenie konfitur w obu tekstach staje się symbolem prawdziwego lwowskiego domu, z jego stałością, powtarzalnością, tradycjami, który jest ostoją rodziny, tożsamości, lwowskości. Bardzo barwny jego opis spotykamy w *Tangu śmierci*. Dom ciotki to typowa lwowska stara willa z dostarczającym bogactw wszelakich ogrodem, w którym rosły rozmaite rośliny: agrest, czerwone, czarne i żółte porzeczki, jasne i ciemne winogrona, słoneczniki, malwy i inne kwiaty. Sam budynek przykryty jest kolejnymi warstwami trzymanyh często jeszcze z czasów przedwojennych rzeczy, wielka liczba słoików, konfitury, suszone grzyby, jabłka, śliwki, gruszki, marynowane skórki i rajskie jabłuszka, soki, w piwnicy pokaźne zapasy drewna i węgla, wiązki czosnku, cebuli, papryki, kopru, kminku itp.

W powieści Jurija Vynnyczuka dostrzegamy wiele cech wspólnych z utworami literatury kresowej wspominającej dzieciństwo. Kulczem łączącym te dwa lwowskie światy: stary i nowy jest poszukiwanie nut tytułowego tanga śmierci, a więc utworu który pochodzi z tajemnej księgi Arkanum, który grano w czasie wojny lwowskim Żydom w trakcie egzekucji. W powieści zyskuje ono jeszcze jedną funkcję mianowicie jego nuty mają moc przywracania dusz umarłych do życia. Bohater powieści Jarosz poszukując tejże melodii natrafia na przeróżne ślady starego Lwowa. Jednym z nich jest rękopis młodego Oresta Barbaryki, dzięki któremu lepiej zaczyna rozumieć miasto, w którym mieszka. Uważniej na nie patrzy, szuka śladów przeszłości. Lwów staje się dla niego ową starożytną zaginioną krainą. Wprawdzie jego mury wciąż stoją, ale zamieszkujących je od wieków ludzi już nie ma, a wraz z nimi zaginęła jego gwara i kultura. Znamienne, że taki obraz miasta rysuje pisarz ukraiński. Opisany przez niego świat posiada wiele cech wspólnych z lemowskim. Chociaż nie zawsze mówią oni o tych samych miejscach, to jednak zarówno poszczególne elementy ich opisów, jak i ogólny klimat powodują, że możemy mówić o specyfice lwowskiego świata. Zaś wytworzone w ten sposób poczucie wspólnoty uzasadnia wprowadzenie terminu «małej ojczyzny» czy tożsamości lokalnej, przejawiającej się tak jak w literaturze kresowej niezwykłym zadomowieniem w przestrzeni.

Za przykład niech posłużą wspomnienia wędrowek Stanisława Lema: «Drogę z domu do gimnazjum mógłbym przejść chyba z zamkniętymi oczami jeszcze dzisiaj – tak utrwaliła się, w ciągu lat, nieustannym powtarzaniem, stała się jakby melodią – tym, co psycholog nazywa «melodią kinetyczną». Stąd porównanie do myszy, która orientując się doskonale w otoczeniu, na pewno nie jest zdolna do jego estetycznej oceny – podobnie jak ja nie byłem, jako lwowski gimnazjalista. Niewątpliwie mijałem pomniki architektury, katedrę ormiańską, stare kamieniczki Rynku, ze słynną Czarną Kamienicą na czele, lecz nic o tym nie wiem.» [7, c. 59] Pojawiają się więc wspomnienia rynku, katedry, Kościoła św. Anny czy Antoniego. Znacznie jednak ważniejsze w postrzeganiu świata przez młodych bohaterów są miejsca, które wiążą się z jakimiś konkretnymi korzyściami. W przypadku Lema będą to więc przede wszystkim sklepy, głównie ze słodyczami i z zabawkami, które były ważnymi punktami orientacyjnymi w mieście. Przypomnijmy fragment z *Wysokiego Zamku*, w którym autor odtwarzając swą drogę do szkoły stwierdza, że prawie wcale nie zwracał uwagi na mijane zabytki, gdyż magnetyzowało go zupełnie inne miejsce: «[w] głębi, z lewej strony, majaczyła się perspektywa teatru, lecz jak latarnia morska żeglarza, wabił mnie budynek daleko mniej pokaźny, stojący na rogu placu

Ducha – kiosk z wytworami pana Kawurasa.» [7, c. 59], gdzie narrator z zapamiętaniem wybierał najlepszy kawałek chałwy. Podobnie silne ewocje budził znajdujący się obok hotelu Georg'a sklep Klawftena z zabawkami.<sup>1</sup> W «Tangu śmierci» z kolei znajdujemy barwne opisy lwowskich bazarów czy to Krakowskiego czy tego znajdującego się na rynku. Opisy poszczególnych sprzedawanych tam towarów i sam sposób dokonywania transakcji budził nie mniejsze emocje. Szczególnie dużo uwagi autor poświęcił opisowi Krakidałów czyli rynku, na którym gromadzili się lwowscy Żydzi, aby handlować różnymi dobrami. Malownicze opisy samych sprzedawców, ich towarów, unoszących się ponad tym miejscem dźwięków w sposób naturalny budzą nostalgię za dawnymi czasami.

W obu utworach ważne miejsce w pejzażu Lwowa zajmują cukiernie z wyjątkowymi wystawami, przyciągały swoim zapachem i barwnymi wypiekami: «[...] odkryłem w pobliżu Teatru Wielkiego cukiernię pod nazwą «Jugosławia», gdzie były najwspanialsze we Lwowie słodkie specjały Wschodu: rozmaite rachatlukomy, makagigi, egzotyczne nugaty, kwas chlebowy i dużo innych dobrych rzeczy». [7, c. 98] Cukiernie więc były nie tylko źródłem słodczy ale także obietnicą wędrówki w inne nieznane światy. Ulubionym przez dzieci miejscem we Lwowie była cukiernia Zalewskiego: «[...] były [tu] znakomite ciastka. Czasem brało się je do domu, czasem zasiadało przy marmurowym stoliku. Zjadałem najchętniej "kartofelek", z którego wyrastały migdałowe kielki lub "murzynek", ciastko polane czekoladowym lukrem z bitą śmietaną.» [7, c. 33] W tekstach, pojawiają się opisy ulubionych łakoci, co pokazuje wyraźnie, jak ważne miejsce zajmowały one w młodzieńczej świadomości. Cukiernia Zalewskiego kusila nie tylko znakomitymi słodczymi; przyciągała tu jeszcze małych klientów możliwością podziwiania niezwykłego «lukrowego» świata. Tak opisuje go Jurij Vynnyczuk: «чекала казкова вітрина цукерні Залевського, де можна було побачити мініатюрну цукерню - малесенькі лялечкі в білому вбранні виконували свою поважну роботу: одна місила тісто, друга валкувала, третя щось наливала до казана, четверта терла щось у макітрі, п'ята всаджала тісто на лопаті у піч, а всі вони рухалися від електричних моторчиків» [10, c. 47] Te niemalże bajkowe sceny hipnotyzowały młodych ludzi i sprawiały, że odwiedziny cukierni były przeżyciem niemal metafizycznym.

Wymienione wyżej (i stanowiące niepowtarzalną mieszankę kresowej egzystencji) choć jakże niereprezentatywne mógłby powiedzieć ktoś w przedwojennym Lwowie nie mieszkający, punkty przestrzeni kształtowały tożsamość młodych bohaterów. Jak pisze bowiem B. Gutowski «Miasto, jako przedmiot intencjonalny, dany jest nam bezpośrednio i w sposób kompletny. Poznajemy go takim, jaki się nam jawi, jednak zależnie od naszych aktów świadomości. To dzięki niemu przestrzeń miejska aktualizuje się jako pole wartości, ponieważ ukazuje miasto będące przedmiotem poznania intelektualnego i zmysłowego.» [3. c.200] To za ich pomocą objawiał się miejscowy genius locci. Duch miasta, które jak żadne inne otoczone było specyficzną aurą i legendami. Głęboko angażujący tak intelekt jak i pamięć i odciskający się w pamięci na całe życie.

Obie powieści są bowiem również tekstami o kształtującej tożsamość pamięci. Stanisław Lem na kolejnych kartach «Wysokiego Zamku» zmagają się z nią, próbuje ją porządkować gdyż to ona miała być prawdziwą autorką. «To wszystko jest we mnie, niedostępny tłum wspomnień, kolejnych minut, godzin, dni, tygodni, lat», dalej pisze: «Widzę teraz, jak bardzo nie udało mi się urzeczywistnić pierwotnego zamiaru, z którym brałem się do

---

<sup>1</sup> «Nic nie wiem ani o jego wystawie, ani o szczegółach wnętrza, ponieważ miejsce to dla mnie święte, odejmowało mi dar spostrzegawczości i zbliżałem się tam w słodkim oszołomieniu, z bijącym sercem, czując, na jaką próbę zostanie zaraz wystawiona moja, niezdolna do wyboru zachłanność. Kupowało się tam rozkosznie ciężkie, płaskie pudełka ołowianych żołnierzy, armatki strzelające grochem, drewniane fortece, bąki, strzelby korkowe [...]»

pisania – aby zawierzyć pamięci, pójść posłusznie pod jej komendę, a nawet, powściągnąć refleksje, wysypywać z niej jak z garnka na stół wszystko, cokolwiek się zdarzyło» [7, c. 5].

Powieścią o pamięci jest też «Tango śmierci», nuty tytułowej melodii mają bowiem nie tylko ją ożywić ale i wskrzesić dawno umarłe emocje i uczucia. To tekst o tym jak pamięć może kształtować ludzkie życie i nadawać mu sens. Tworzy ona bowiem nie tylko obrazy przeszłości ale i przyszłości. Szczególnego znaczenia nabiera w kontekście Lwowa i jego historii. Jurij Vynnyczuk przedstawił bowiem genialny obraz miasta, w którym minione odbija się na teraźniejszości.

Tożsamość miasta bowiem to wypadkowa trzech innych społecznej, kulturowej i terytorialnej. Pierwsze dwie we Lwowie były niesłychanie złożone. Wielość żyjących w jednej przestrzeni narodowości i kultur: Polaków, Ukraińców, Żydów, Niemców, Ormian, Czechów i in. tworzyła barwny pejzaż semantyczny. Niezwykłemu natężeniu dźwięków, obrazów, zapachów towarzyszyły rozmaite emocje. Na wszystkie jednak znajdowało się miejsce w codziennym życiu Lwowa. Żyjący na styku kultur, czerpiący często z paru naraz ludzie stanowili typy niezwykle by przypomnieć tu chociaż lwowskie typy opisywane przez Jurija Vynnyczuka: wesołych batiarów używających na co dzień bałaku, przekupki, lwowskie mieszczyki - sąsiadki takie jak np. pani Stefa czy barwną elitę Zamarstynowa. To dzięki nim objawiał się miejscowy genius locci. Dobrze współgra to ze słowami Kornela Makuszyńskiego, który pisząc o Lwowie stwierdził: «Łatwo jest obejrzeć w każdym mieście to, co jest jego kamiennym ciałem; łatwo jest poznać jego zabytki i odczytać ze zmurszałych śladów jego historię; można znać miasto obce nawet z wizerunków, z książek, z opowiadań. Trudno jest ujrzeć duszę miasta. Ukazuje się ona tym tylko, którzy je miłują.» [8]. Duch miasta, które jak żadne inne otoczone było specyficzną aurą i legendami. Głęboko angażujący tak intelekt jak i uczucia i odciskający się w pamięci na całe życie zostawiając ślady miasta kresowego. A więc przestrzeni wypełnionej ciekawością i otwartością a innych, próbami dialogu i zrozumienia, widzenia w inności więcej szans niż zagrożenia, odważnego mierzenia się z prawdą o samych sobie. [2, c. 14] Czaplejewicz pisał o przeglądaniu się literatury w lustrze Kresów, oczach innych narodowości, a także nazywał ją «sejsmografem» wybuchowej kultury tych terenów. W pewnym sensie i te cechy starał się uzgodnić w swojej powieści Jurij Vynnyczuk tworząc dzieło wielopłaszczyznowe i bogate w sensy.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Cieślowski J Literatura i podkultura dziecięca, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1974 – 300 c.
2. Czaplejewicz E. Jakie kresy? Jaka literatura kresowa? (Perspektywa współczesna) / «Przegląd Humanistyczny», 6 (2007) – c. 1-15.
3. Gutowski B Przestrzeń marzycieli. Miasto jako projekt utopijny – Warszawa, 2006, [http://www.miastoidealne.sztuka.edu.pl/filozofia\\_miasta\\_miasto\\_jako\\_projekt\\_utopijny.pdf](http://www.miastoidealne.sztuka.edu.pl/filozofia_miasta_miasto_jako_projekt_utopijny.pdf)
4. Hadaczek B Kresy w literaturze polskiej. Studia i szkice, Gorzów Wielkopolski: Wojewódzki Ośrodek Metodyczny, 1999 – 300 c.
5. Halbwachs M Społeczne ramy pamięci Warszawa: PWN, 1969 – 436 c.
6. Hemar, M, <http://www.cracovia-leopolis.pl/index.php?pokaz=art&id=1255>
7. Lem S Wysoki Zamek - Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000 – 151 c.
8. Makuszyński K Uśmiech Lwowa, <http://lwow.home.pl/usmiech.html>
9. Ricoeur P Pamięć, historia, zapomnienie – Kraków: Universitas 2007 – 689 c.
10. Винничук Ю Танго смерті - Харків: Фолио, 2012, 348 c.

## ВИСХІДНИЙ І СПАДНИЙ РІЗНОВИДИ ГРАДАЦІЙНОГО ВІДНОШЕННЯ В СЕМАНТИЧНІЙ СТРУКТУРІ СКЛАДНИХ СИНТАКСИЧНИХ КОНСТРУКЦІЙ

Тетяна Спільник

Кандидат філологічних наук, доцент, професор,  
кафедра фонетики та граматики,  
Національна академія Національної гвардії України  
61001 м. Харків, вул. Площа постання, 3, e-mail: rosinka725@gmail.com  
UDC: 811.161.2'367

### ABSTRACT

***Spilnyk Tetiana. Ascending and descending types of gradation relationship in the semantic structure of the compound syntactic constructions***

The semantic and communicative analysis of the gradation constructions in the Ukrainian language is performed in this article. The author views the main linguistic ideas of the predicative parts of compound gradation construction importance, overviews the significance of the second predicative part of gradation sentences that can be determined only with the speaker's communicative attitude. The author of this article defines that the division of gradation into ascending and descending can be possible only in the constructions with the quantitative parameter. The observations have proved that just a minor part of gradation constructions has the quantitative indicator and the key condition for all the utterances with the gradation relationship is that the first part corresponds to the criterion of necessity and the second part – to the adequacy criterion.

**Key words:** compound gradation sentences, the speaker's communicative attitude, ascending and descending gradation, the criterion of necessity and adequacy.

У статті здійснено семантичний і комунікативний аналіз складних градаційних конструкцій української мови. Проаналізовано погляди мовознавців на значущість предикативних частин складної градаційної конструкції. З'ясовано, що значущість другої предикативної частини градаційних речень визначається лише комунікативною позицією мовця. Встановлено, що розподіл градації на висхідну й спадну є можливим лише в тих конструкціях, де спостерігається кількісний параметр. Спостереження довели, що лише незначна частина градаційних конструкцій містить кількісний показник. Головним для всіх висловлень з градаційним відношенням між частинами є те, що їх перша частина відповідає критерію необхідності, а друга – достатності.

**Ключові слова:** складні градаційні речення, комунікативна позиція мовця, висхідна й спадна градація, критерій необхідності і достатності.

Складні сполучникові конструкції з градаційним відношенням між частинами у синтаксичній науці вивчено різною мірою. У більшості вітчизняних та зарубіжних синтаксичних праць ці речення знайшли окреме місце серед типів складносурядного речення. Це конструкції, на зразок: *[Похід скоро буде. Військо знову готувати.] Не тільки кінні дружини підуть, а й пішців багато візьмемо* (А. Хижняк); *Тетяна більше одмовчувалась. Жорна крутити – багато не побалакаєш, та й сама Наталка Матвіївна здавалася не зовсім щирою зі своїми порадами* (А. Дімаров).

Незважаючи на те, що складні градаційні речення неодноразово привертали увагу дослідників синтаксису, усе ж залишається низка питань, пов'язаних з особливостями згаданих конструкцій, які ще й сьогодні є вивченими з недостатньою повнотою і детальністю. Разом із тим дослідження структурних, семантичних та комунікативних особливостей

складних конструкцій з градаційним відношенням між компонентами сприяло б подальшій розробці питань структурно-семантичної та комунікативної організації складного речення.

Відомо, що терміном “градація” оперує стилістика на позначення певної стилістичної фігури – „особливого сполучення, синтаксичної побудови, що використовується для підсилення виразності висловлювання” [1, 492].

Градація як стилістична фігура утворюється розташуванням мовних елементів порядком поступового наростання або спадання їх значення, їх ваги в певному висловленні [2, 63]. У стилістичних працях зауважується, що використання у висловлюванні градації створює наростання напруження якогось мовного елемента або послаблення відповідно до стилістичного спрямування мовлення. У результаті зростає стилістичний ефект висловлення і враження від нього. Градаційна побудова мовної одиниці містить певний ряд елементів, у якому окремі складники послідовно підвищують або знижують свою емоційну силу. Через те в стилістиці розрізняють градацію висхідну та спадну. Так, при висхідній градації при якій стилістичний ефект збільшується, наростає і посилюється значення з додаванням кожного наступного компонента фігури, наприклад: *Прийшов, побачив, переміг* (Юлій Цезар); *Сонце підпливало все вище та вище* (П. Мирний). Градація низхідна, навпаки, характеризується з кожною наступною частиною зменшення значення, спадання стилістичного ефекту і враження від нього *На майдані пил спадає, Замовкає річ... Вечір. Ніч* (П. Тичина) [4, 435]. У цих висловленнях специфічною є інтонація, яка буває висхідною або спадною [2, 63].

Висхідна і спадна градація диференціюється як наростання та розрядка. Фігура наростання створюється шляхом поєднання співвідносних значень у тексті, за якого наступне значення характеризується більш високим, ніж у попереднього, ступенем якості, інтенсивністю ознаки чи взагалі так чи інакше перевищує попереднє. Оскільки мова йде про співвідносні значення, то передбачається, що ці значення є одноплановими. Розрядкою ж називають будь-яке відхилення від розташування значень за принципом наростання – несподіване послаблення чи зниження елемента, який розміщений за сильним чи так званим “високим” елементом.

Таким чином, у стилістичних працях було визначено сутність градації як певної мовної фігури, що містить ряд елементів, які або послідовно підвищують, або послідовно знижують свою емоційно-експресивну силу. Цю відмінність було закріплено в поняттях висхідної і спадної градації.

На певному етапі синтаксичних досліджень поняття градації як певного відношення між елементами згаданого роду було перенесено на відношення, яке виникає між частинами складних конструкцій, що називалися приєднувальними. У зв’язку з цим до конструкцій цього типу було застосовано термін “градаційні”.

Як і в стилістиці, в окремих працях із синтаксису розрізняють градацію висхідну та спадну. Виділяючи два різновиди градації, дослідники беруть до уваги те, у який спосіб розташовані мовні елементи у висловлюванні: у порядку наростання чи спаду їх семантичних або емоційно-експресивних якостей [10, 365; 5, 239].

У синтаксичних працях, присвячених описові складних градаційних речень, існує суперечність стосовно того, який різновид градації виражений у цих реченнях: висхідний чи спадний. Так, наприклад, В.А. Белошапкова, розподіляючи складні градаційні речення на власне градаційні та підсилювальні, зауважує, що в обох різновидах градаційних речень частини утворюють “висхідний градаційний ряд” [3, 679-680]. Ф.І. Серебряна висловлює думку, що в градаційних реченнях залежно від семантики сполучників компоненти можуть бути розташовані не тільки в порядку збільшення їх значущості, але й зменшення. У згоді з цим градацію поділяють на висхідну та спадну [6, 89 – 93].

Подолати різнотлумачення в поглядах на поняття висхідної і спадної градації в досліджуваних реченнях, а також дати несуттєві пояснення їх синтаксичної сутності можна лише завдяки багаторівневому аналізу цих конструкцій з боку їх форми, семантичної структури й комунікативної організації. Деякі результати пошуків у цьому напрямку й запропоновані в статті.



У зв'язку з тим, що не існує єдиного погляду на поняття висхідного і спадного різновиду градаційного відношення в досліджуваних синтаксичних конструкціях, метою статті є семантико-комунікативний аналіз значення градації в складних синтаксичних конструкціях української мови. Для досягнення цієї мети ставляться завдання:

1. Описати комунікативну організацію складних градаційних висловлювань.

2. Довести, що значущість другої предикативної частини визначається комунікативною позицією мовця.

Усе це визначає актуальність дослідження, об'єктом якого є мовні конструкції, що виражають значення градації. Предметом аналізу є семантико-комунікативна організація складних конструкцій, між компонентами яких виникає градаційне відношення.

Дослідження довело, що співвіднесеність змісту першої й другої предикативних частин градаційних речень стосовно їхньої значущості можна виявити за критеріями *необхідності* і *достатності*. Саме ці критерії дозволяють схарактеризувати сутність градаційного відношення.

Аналіз градаційних речень свідчить про те, що комунікативною метою мовця є відобразити певну ситуацію дійсності й донести до слухача її сутність, свої думки стосовно неї, певну ідею. Для того щоб здійснити свій комунікативний намір, мовець прагне зробити висловлювання семантично довершеним, тобто таким, зміст якого цілком задовольняв би згаданій комунікативній потребі. Використовуючи структуру складного речення, мовець поступово наближається до своєї мети: спочатку, у першій предикативній частині, він подає зміст, *необхідний* для розуміння висловлювання в цілому. Разом із тим цей зміст, з погляду мовця, хоча й містить необхідну інформацію, усе ж не є *достатнім* для реалізації його задуму. Виразним свідченням цього є перша частина градаційних сполучників таких, як *не тільки, не лише*: вона утворюється на основі модальних часток *тільки, лише*, які мають обмежувальне значення, а разом із заперечною часткою *не* формують значення недостатності щодо змісту предикативних частин, що їх містять. Уживання *не тільки, не лише* в першій частині градаційних речень є свідченням того, що нею не вичерпується зміст усього висловлювання – загальний зміст висловлювання обмежується значенням першої частини. Тому вживання в цій частині *не тільки, не лише* слід визнати своєрідним сигналом наявності у висловлюванні другої частини як такої, що забезпечить його змісту достатність. Її уводить друга частина сполучників *а й, але й, а*, наприклад: *Може, ті дні, місяці непевності, безрадності та водночас і якихось прихованих одкровень помогли їм не тільки передати згодом людям могутнє видовище незнаних подвигів, але й самим ніби вирости серцем, вразливістю і відповідальністю перед світом* (П. Загребельний); *[Коли зважити на те, що] не лише метал лився на цьому заводі, а й різні деталі та машини вироблялися, [то по суті весь Новотуржанськ на них трудився]* (Ю. Збанацький); *Треба, щоб ця дівчина сьогодні не тільки слухала бригадирів повчання, а сама бралась за книгу, за науку [ї на полі ставала дослідником, а не тільки робочою силою]* (М. Стельмах).

У світлі описаного підходу до розуміння ролі кожної з предикативних частин у складі градаційного висловлювання стає зрозумілим, що немає сенсу порівнювати зміст першої й другої частин з позиції того, яка з них є основною й більш важливою, а яка – додатковою і тому менш важливою. Таке порівняння можливе тоді, коли зміст першої і другої частин розглядається поза межами висловлення в цілому, узяті окремо. У такому разі фонові знання дозволяють носієві мови порівняти їхній зміст й оцінити другу частину як більш або менш значущу. Іншими словами, змістова значущість першої і другої частин можуть оцінюватися по-різному. Однак мовець, об'єднуючи ці частини відношенням приєднання, градації, не ставить за мету порівняти їх з боку змістової значущості, його задум полягає в іншому. Позначаючи першу частину як необхідну, але недостатню для розуміння його задуму, мовець надає другій частині того додатку, що забезпечує інформативну достатність висловлення в цілому. Отже, перша й друга частини співвіднесені в структурі досліджуваних речень, з погляду мовця й відповідно до його комунікативного завдання, як *необхідна* і *достатня*, що й забезпечує виникнення між ними градаційного відношення.

Розуміння градації як семантичної категорії, яка формується під впливом комунікативних ознак, долає суперечність у тлумаченні другої частини в змісті досліджуваних речень як такої, що може характеризуватися більшою або меншою значущістю порівняно з першою частиною. Її зміст, як було доведено, відповідає критерію достатності, тоді як зміст першої частини є лише необхідним для правильного розуміння висловлення. Семантико-комунікативний підхід до аналізу градаційних конструкцій уможлиблює також розв'язання питання про два різновиди градації: висхідної та спадної. Викладена в роботі концепція дозволяє твердити – незалежно від того, у якому напрямі розташовані лексеми – “наростання чи спадання їх семантичних якостей” [10, 365], градаційні конструкції будуються відповідно до критерію необхідності й достатності, оскільки для мовця побудова висловлення в градаційному ключі завжди є наближенням до комунікативної мети. Розподіл градації на висхідну й спадну має сенс стосовно тих випадків, коли висловлення відображає явища, сумісні з кількісним уявленням про них, у тому числі й вимірюваних за допомогою одиниць виміру.

Цю думку доводить аналіз складних градаційних висловлень, частини яких співвіднесені за кількісним параметром. Як правило, у градаційних конструкціях предикатні лексеми й інші розташовані в порядку збільшення їх семантичних якостей. Так, у конструкціях *З першого класу я вчився в Андрія Кіндратовича і дуже звик до нього за чотири роки – та що там звик, просто як батька рідного полюбив, та й усі наші учні його любили – було за що!* (В. Єніна); *[А незабаром Володя наш став справжнім солдатом.] Не тільки ми втрьох – усі солдати нашої роти полюбили Володю і прозвали його старшим кашоваром* (Є. Кравченко) семантична різниця між суб'єктивними лексемами в предикативних частинах має кількісний характер, а саме відбувається перехід від малої кількості до більшої: *я; ми втрьох* (мається на увазі – мало) – *усі учні; усі солдати нашої роти* (мається на увазі – багато).

У порядку збільшення своїх семантичних особливостей розташовані предикатні лексеми в такому реченні, як *[Гонтар ішов мовчки.] Подібні карнавали йому не тільки не подобались, вони драгували його* (Я. Баш). У першій предикативній частині лексема *не подобались* має значення “викликати антипатію, справляти на когось неприємне враження”, тоді як у другій частині лексема *драгували* означає “викликати почуття незадоволення, досади, гніву, злості” [7, 409]. Таким чином, у реченні відбувається перехід від меншого ступеня вияву емоційного сприйняття дійсності до більшого. У другій предикативній частині цього речення є позиція для другої частини парного сполучника, яка може бути замінена елементом *більше того*, пор.: *Подібні карнавали йому не тільки не подобались, більше того, вони драгували його*.

Подібним є розташування предикатних лексем також у реченні [Огнянов бачив, що його впізнали.] Йому було це дуже *неприємно*, до того ж, і обличчя, і нахабні манери корчмаря йому були просто *противні* (І. Вазов), де спостерігається збільшення інтенсивності вияву ознаки. У реченні предикатна лексема першої частини *неприємно* означає “те, що викликає почуття незадоволення” [8, 294], а предикатна лексема другої частини *противний* має значення “неприємний, огидний, який драгує когось” [9, 631], тобто лексема противний включає до свого значення сему неприємно.

Отже, у градаційних реченнях лексеми в предикативних частинах можуть бути розташовані в порядку зростання їх семантичних особливостей, але не тільки. Існують градаційні речення, у яких предикатні й інші лексеми в складі першої і другої предикативних частин розташовані в порядку зменшення їх семантичних особливостей. Ілюстрацією до цього може слугувати речення: *[Охорону вашої особи теж беру на себе, – не розгубився Романенко. – Якщо дозволите, звичайно.] Усі сприйняли те за жарт, та й сам він вважав тоді, що жартує, – [надто просто і невимушено тримав себе в жіночому колі]* (Д. Міщенко), де в основі розрізнення лексем на позначення суб'єктів лежить кількісний показник, зокрема в предикативних частинах відбувається перехід від більшої кількості до меншої. Разом із тим друга частина цього висловлення не втрачає, а, навпаки, набуває ознак достатності. Це пов'язано з тим, що відображується в ній ситуація відбувається всупереч очікуваному. У першій частині висловлення мовець повідомляє про те, як сприйня-

ли слова всі там присутні. Мовець розуміє, що інформація в цій частині є необхідною, але невичерпною, оскільки нічого не говориться про те, як поставився до своїх слів сам герой. На думку мовця, інформативний зміст другої частини і буде так званою “останньою краплиною”, яка довершить його висловлення. Таким чином, не зважаючи на те, що лексеми на позначення суб’єктів у предикативних частинах розташовані в порядку зменшення їх семантичних властивостей, друга частина є тим достатнім компонентом, що дозволяє мовцеві виконати поставлене комунікативне завдання.

Перехід від більшого ступеня вияву ознаки до меншого спостерігається також у реченні [Звідси, від околиці села, починається Змієва гать, якою через бездонні твані пролягала єдина з боку Острополя придатна для перевозу дорога в глиб лісів.] Коли гатили болото, зміюччя, переповідають, аж кишіло під ногами, та й тепер грубезні гадюки раз по раз кільчаться на осонні, – того й назва (О. Лук’яненко), однак це не заважає другій предикативній частині функціонувати у висловленні як достатній. Статус достатності вона набуває завдяки тому, що її інформативний зміст є неочікуваним, що й дозволяє мовцеві реалізувати його задум адекватно і якнайвиразніше відобразити ситуацію, показати її у всій повноті: оскільки болото гатили давно (на це вказує лексема переповідають, тобто сам автор висловлення цього не бачив, а лише чув), за логікою змії мали б зникнути, але до цього часу вони там ще з’являються. Зміст першої частини цього речення вже пояснює назву місцевості, але, з погляду мовця, цього недостатньо. Він має інформацію, яку, на його думку, необхідно додати, щоб пояснити слухачеві походження назви. Саме ця інформація є додатковим свідченням, що назва місцевості обрана не випадково, що вона є вмотивованою. Мовець вважає, що інформація про те, що змії всупереч очікуваному ще з’являються, є більш сильним аргументом на користь його думки. Цей незаперечний аргумент і відповідає критерію достатності. Тому немає сенсу порівнювати висхідну-спадну градацію, оскільки йдеться не про зменшення вияву інтенсивності ознаки, а про особливість ситуації, про стійкість цієї ознаки. Саме вона мотивує назву місцевості. Що ж до порядку розташування лексем у предикативних частинах, то він залежить від позамовних чинників, від характеру відображеної ситуації.

Аналіз дібраного мовного матеріалу довів, що розподіл градації на висхідну та спадну обмежений певною частиною конструкцій, які її виражають. Як було показано, у граційному висловленні мовець поступово наближається до поставленої комунікативної мети. Таке наближення є можливим як через висхідний різновид градації, так і через спадний. Формування градації як висхідної або спадної пов’язане з різним типом лексико-семантичного оформлення предикативних частин градаційних конструкцій. На відміну від висхідної, спадна градація стає зрозумілою лише через співвіднесеність першої і другої частини за кількісним параметром: вона не може бути виражена поза ним, тоді як для висхідної ця ознака є нерелевантною. Тому розподілити всі конструкції за згаданим параметром не можливо, а протиставлення градації висхідної і спадної не охоплює всього масиву складних градаційних конструкцій. Ознакою ж, яка властива всім градаційним конструкціям незалежно від того, до якого різновиду вони належать, є те, що їх частини відповідають критерію необхідності/достатності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 608 с.
2. Ващенко В. С. Стилїстика речення в українській мові / В. С. Ващенко. – Дніпропетровськ, 1968. – 158 с.
3. Грамматика современного русского литературного языка / Отв. редактор Н. Ю. Шведова. – М.: Наука, 1970. – 768 с.
4. Мацько Л. І., Сидоренко О. М., Мацько О. М. Стилїстика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько. – К.: Вища шк., 2003. – 462 с.
5. Пономарів О. Д. Стилїстика сучасної української мови: підручник / О. Д. Пономарів. – К.: Либідь, 1992. – 248 с.

6. Серебряная Ф. И. К вопросу о структуре градационного ряда / Ф. И. Серебряная // Русский язык в школе. – 1972. – №2. – С. 89-93.
7. Словник української мови [В 11 т.] – К.: Наук. думка, 1974. – Т.2. – 552 с.
8. Словник української мови [В 11 т.] / За ред. В. О. Винник, Л. А. Юрчук. – К.: Наук. думка, 1971. – Т.5. – 840 с.
9. Словник української мови [В 11 т.] / За ред. В. О. Винник. – К.: Наук. думка, 1977. – Т.8. – 928 с.
10. Сучасна українська літературна мова. Стилїстика / За заг. ред. І.К. Білодіда. – К.: Наукова думка, 1973. – 588 с

## АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС МОДЕРНІЗМУ

Ірина Констанкевич

Докторант Східноєвропейського національного університету  
імені Лесі Українки (Україна),  
43000, м. Луцьк, пр. Волі, 13, e-mail: filol\_ul@mail.ru

### ABSTRACT

In the article the general tendencies are described – tendencies of autobiographical discourse in the Ukrainian modernism of the first decades of the XXth century. The emphasis is made on the fiction, subjectivism, intertextuality as dominants of autobiographical narrative. The factors and motives of structurization of modernistic aesthetic self-consciousness are defined. The playing strategies, parodying, autocomentating are explained as means of self representation of writers of the twenties.

**Key words:** autobiographical discourse, subjectivity, referentsiynist, autobiography, modernism.

У статті окреслено загальні тенденції автобіографічного дискурсу в українському модернізмі перших десятиліть ХХ століття. Зокрема наголошено на фікційності, суб'єктивізмі, інтертекстуальності як домінантах автобіографічного наративу. Встановлюються чинники і спонуки структурування модерністської естетичної самосвідомості. Простежуються ігрові стратегії, пародіювання, автокоментування як засоби саморепрезентації письменників 20-х років.

**Ключові слова:** автобіографічний дискурс, суб'єктивізм, референційність, автобіографія, модернізм.

Модернізм акцентував певний розрив у розвитку автобіографічного жанру, і якраз на початку ХХ ст. утверджуються нові важливі ознаки й тенденції, а популярність автобіографічного письма відчутно зростає, особливо порівняно з позитивістсько-реалістичною добою, що загалом як тенденція знайшло своє літературознавче потрактування у працях сучасних дослідників В. Агеевої [1], О. Галича [3], Т. Гундорової [4], М. Моклиці [6], С. Павличко [7], А. Печарського [8], Т. Черкашиної [10]. Разом із тим варто проаналізувати кілька визначальних рис модерністської автобіографії. Насамперед актуально говорити про *наголошено інтертекстуальну автобіографічну настанову в модернізмі* на противагу антиінтертекстуальному принципу домодерністської традиції. Причинно-наслідковий зв'язок між біографією та творчістю руйнується. Біографія ставала контекстом, а не матеріалом для тексту. Для модернізму знання про минуле вже неможливе поза дискурсом. Тепер не оповідач і не «правдивість» його розповіді – ключ для розуміння, а передовсім мова, фігури, тропи, нарація. Епістемологічний сумнів щодо претензій на універсальність істини означав перегляд концептів суб'єктності та цілісної несуперечливої ідентичності. Якраз європейські модерністи (особливо в контексті травм світових воєн) заявили про те, що сучасна людина проживає кілька біографій, що кожен суцільний наратив більше вже не може виразити її досвід. Більше того, було наголошено плідність криз і розривів.

Митець стає упривілейованим персонажем модерністської прози, і тепер уже не лише «об'єктивна реальність», а й мистецтво стає важливим джерелом сюжетів та символічних кодів. Саморефлексія художника може структурувати цілісний текст, а самотворення означає потребу «вписування» власної біографії в широкий контекст культури, визначення індивідуального ставлення до класичного канону й традиції. Символічна автобіографія дає змогу вибудовувати модель ідентичності в умовах, коли довіра до раціонального розуміння, до авторитетних великих наративів стрімко втрачається. Отож популярність автобіографічних жанрів від кінця ХІХ ст. закономірно зростає. Коли поява у 80-х рр. щоденників Марії Башкирцевої та братів Гонкурів спричинила скандал, гостру полеміку про «не-

припустимість» публікації і про неканонічність самого жанру, і авторитетний Фердинанд Брюнетьер назвав его-документи жанром плебсу та маргіналів, то кількома десятиліттями пізніше, передвоєнного 1939 року, видавництво Gallimard уже вважало за можливе почати свою амбітну «Бібліотеку Пляєди» «Щодеником» Андре Жіда.

Популярність і значущість автобіографічних жанрів і наративів засвідчена зверненням до них найвидатніших майстрів прози ХХ ст. Знаковою можна вважати автобіографічну розвідку батька європейського модернізму Фрідріха Ніцше «Ессе Homo». Автобіографічна проза представлена першорядними іменами: варто назвати «Будденброки» (1901) Томаса Манна, роман Джеймса Джойса «Джакомо» (1914), «На маяк» (1927) В'єрджинії Вулф. Між 1913 і 1921 роком виходять романи Марселя Пруста, які склали епопею «У пошуках втраченого часу». Якраз французький досвід особливо цікавий і плідний, коли вслід за Прустом згадати Андре Жіда, Мішеля Лейрїса, Жоржа Перека. Не випадково саме французькі дослідники виявили найбільше інтересу до інтерпретації автобіографізму, означивши напрям, представлений іменами Жоржа Гюсдорфа, Філіпа Лежена, Жана Старобінські, Сержа Дубровські.

На початку ХХ ст. спонукою для звертання до автобіографічних наративів була насамперед потреба мистецької, естетичної саморефлексії, структурування модерністської естетичної самосвідомості й самопредставлення. Натомість у міжвоєнний період та в 40-ві рр. активізуються інші чинники. Для осмислення катастрофічного досвіду другої половини десятих потрібні були якісь нові засоби й форми вираження. Сенсуалістські принади імпресіоністичного колекціонування вражень більше вже не зваблюють. Експресіонізм постає як стиль, породжений війною, ставлячи людину в межову ситуацію і змушуючи її кричати від болю та жаху. Такі переживання вже не вкладалися в цілісний автобіографічний наратив як розповідь про виховання почуттів. Прустівська інстинктивна пам'ять була все ж ще великою мірою пов'язана саме з імпресіоністським світоглядом. У міжвоєнній добі європейська людина зіткнулася з проблемою катастрофічної пам'яті, коли самі психологічні механізми запам'ятовування дають збій, бо забуття, а не спогад (і письмо) видаються цілющими.

Війни та революції спричинили в цей період велике переселення людських мас, а відтак і феномен потужної емігрантської літератури. Втрата батьківщини, втрата ґрунту в прямому й переносному смислі актуалізують пошуки нових моделей тожсамості. Автобіографізм знов-таки стає тут чинником структурування цілісної особистості. З пореволюційною еміграцією пов'язана поява низки автобіографічних творів у російській літературі. Вершинними явищами тут стала проза Івана Буніна, зокрема «Життя Арсенєва», яку називають фікційною автобіографією, зорієнтованою на класичну традицію російської літератури, та Владіміра Набокова, автобіографічні тексти якого найяскравіше означають якраз модерністський поворот і звернення до нових стратегій письма. Знаменитий набоковський заголовок «Speak, Memory» (як і російський варіант назви твору, «Другие берега») став знаковим метафоричним визначенням особливостей інтерпретації і розуміння автобіографічних текстів цієї доби та філософії пам'яті загалом.

Досвід мільйонів переміщених осіб, які ніколи не мали надії повернутися на батьківщину, до батьківського дому, змінює параметри індивідуальної пам'яті та її представлення в автобіографічних текстах. Адаже «планета ді-пі» (displaced persons) оберталася по орбіті, яка навіть не перетиналася зі шляхами дитинства всіх тих, кому випала еміграція і вигнання.

У радянські десятиліття українці опинилися в ситуації, коли травматична пам'ять зоставалася непроговореною, а історія спалюженою. Однак національно-культурна ідентичність не може ґрунтуватися на сфальшованому спогаді, вона зависає над прірвою незнання про власне минуле. Контекстом самоаналізу психолога, зокрема, називають умови й структури автобіографії. Процес автобіографічного письма перетворює життєвий досвід у послідовну внутрішню несуперечливу історію. Наративна психологія схильна розглядати й інтерпретувати людське життя саме як текст. Психологи вирізняють кілька підстав звернення до автобіографічного письма. Мається на увазі, зокрема, самозахист чи самовиправдання, насамперед у контексті «великої» історії та, коли йдеться про мистецтво, у

класичному каноні. Важливою спонукою є також розрядка психічної напруги, звільнення від травматичних спогадів через їх оприлюднення. Водночас, при такому зверненні до минулого включаються й підсвідомі механізми пам'яті. Код пам'яті в різні періоди людського життя зазнає різноманітних трансформацій. І непроговорена травма спричинює хворобу. Так само культура нації не може розвиватися повноцінно, застрягнувши на замовчаний травмі. Білі плями в національній історії унеможлилювали автобіографічне письмо, чи принаймні неймовірно ускладнювали його розвиток. І це одна з найважливіших причин, яка пояснює, чому з 30–50-х рр. в українській радянській літературі зосталося так мало щоденників, мемуарів, інших еґо-документів.

Моделі, вироблені в 10–20-х рр. згодом модифікувалися переважно в еміґраційній літературі. Оскільки серед найважливіших рис модерністської автобіографії вирізняємо інтертекстуальність, то розрив з класичними формами письма маркувався дуже часто іронією і пародіюванням. Узвичаєні топоси й символічні коди класичної автобіографії ставали об'єктом іронічної гри. У цьому зв'язку можна згадати багатьох авторів – від Івана Франка до Олександра Довженка й Віктора Домонтовича. Франкова іронія переважно гіркуватосумовита, вона суголосна із загальною концепцією передмови «Дещо про себе самого»: життєпису, за Франком, варті хіба генії, а коли йдеться про «скромного робітника» літератури, то власноручне карбування меморіальних знаків і клопоти про добру пам'ять нащадків видаються марнотними. Спонукою до писання передмови в психологічному сенсі потрібно вважати, можливо, в'яснення стосунків із літературним середовищем і пояснення власних ціннісних пріоритетів, зокрема і в стосунку до творчості. Скрушно запитуючи, «що маю про себе сказати? Що я вродився? Але цей не дуже визначний випадок трапився кожному з нас, шановні читачі» [9, с. 262], – Франко іронічно відкидає традиційну (наївну в контексті модерністського переосмислення жанру) реалістичну манеру саморепрезентації.

У 20-ті рр. інтертекстуальні чинники в іронічному автобіографічному дискурсі набувають більшого значення, аніж у ранньому модернізмі. Дуже часто автобіографічні тексти (можна згадати і «Вступну новелу» Миколи Хвильового, і «Автобіографічну новелу» Олеси Слісаренка, і «Мою автобіографію» Остапа Вишні) писали спеціально на замовлення видавців як передне слово до якоїсь підсумкової публікації. Автори намагалися увиразнити власну позицію в літературних дискусіях, у боротьбі численних літературних угруповань, задекларувати певну стильову орієнтацію. Інтертекстуальна іронія ставала засобом дистанціювання не лише від традиції, а й від опонентів-сучасників. Дуже послідовно простежується ця тенденція в одному з найцікавіших зразків такого піджанру, сказати б, «полемічної автобіографії» в пародійній автобіографії – передмові Остапа Вишні. Він відмежовується від традиційного стилю саморепрезентації. Дитинство, генеалогія, «лоно природи», «сприятливі умови формування», «впливи», аж до нових радянських вимог ідеологічної незайманості й класової свідомості, – уся ця обов'язкова, наперед запрограмована атрибутика саморепрезентації послідовно пародіюється й іронічно «перевертається». Текст починається реченням, алюзійним щодо автобіографічних записок Івана Франка: «У мене нема жодного сумніву в тому, що я народився» [2, с. 170]. Далі трафаретні характеристики витворюють пародійний автобіографічний псевдонаратив, який не дає жодної змоги скласти уявлення про індивідуальне людське життя. Отож, «умови для мого розвитку були підходящі»; «а взагалі батьки були нічого собі люди. Підходящі»; «глибшої генеалогії не довелося мені прослідити»; «головну роль у формації майбутнього письменника відіграє взагалі природа – картопля, коноплі, бур'яни» [2, с. 170–171]. Підсумкова кода цього сюжету змушує згадати розлогі й деталізовані реалістичні життєписи, у яких найбільше уваги віддається дитинству: «Отак між природою з одного боку та людьми з другого й промайнули перші кроки мого дитинства золотого» [2, с. 172]. Ці дискурсивні штампи насправді, очевидно, не лише пародіюють стиль офіційних життєписів того часу, а ще й приховують те, про що Павло Губенко ніяк не міг повідомити своїм видавцям і, тим більше, читачам. Якраз послідовно шаржована іґрова автобіографія Остапа Вишні найочевидніше демонструє параліч жанру в умовах тотальної цензури. Адже за розповіддю про картоплю, коноплі та падіння з коня як найважливіші події, навколо яких центрується життєпис, залишається реальна історія формування національної свідомості, боротьби за Укра-

їну в лавах військ УНР, арешт, ув'язнення тощо. Письменник не дозволяє собі навіть найменших натяків на все це. Остап Вишня демонструє тут власне авангардистські стильові настанови.

Так само пародіює реалістично-побутову традицію і Майк Йогансен у романі «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію» (1930), тільки що його іронічні інтерпретації, зрозуміло, розмаїтіші й багатші [5]. «Подорож...» можна прочитати і як «роман про письмо» чи роман про літературу. Причому об'єктом іронії стають одразу кілька стильових традицій. Це і реалістично-побутове письмо (метафоричним знаком якого стає образ баби в спідниці в горошок, про появу якої неодмінно сигналізує запах борщу, і романтична стилістика історії піднесеної неземної любові, і пролетарський чи соціалістичний (тоді ці прикметники ще вживалися паралельно) реалізм із його викриванням і тавруванням ходульних куркулів (Йогансен індивідуалізує цих ходульних, за визначенням картонних персонажів екзотичними «словниковими» прізвищами Ковб, Довб і Щовб).

Віра Агеєва писала про руйнування межі текст/нетекст у романі й творення нового типу літературності: «Романіст користується дуже вигадливими стратегіями, щоб час від часу руйнувати межу текст/нетекст. Автор з'являється всередині свого твору і, розірвавши "картонні груди" своїх персонажів, "просуває крізь них свою патлату голову", аби коментувати, пояснювати, дивуватися нерозумним вчинкам героїв тощо, тощо. Останні теж не зостаються в боргу й охоче пліткують про автора, обговорюють його вдалі чи невдалі сюжетні знахідки. Причому Йогансен радикальніший, аніж, скажімо, Яновський, котрий обрав форму оповіді від першої особи. У "Майстрі корабля" оповідач є учасником подій, тоді як у "Подорожі ученого доктора Леонардо..." використано об'єктивну манеру викладу, але дійові особи звідкись дещо знають про свого непричетного до описаних подій творця. Персонажі зі знанням справи цитують вірші "невідомого поета з норвезьким ім'ям" і вважають його лірику чи не вартіснішою за прозу» [5, с. 12].

Так автобіографія стає самопредставленням насамперед власних мистецьких шукань, своєї письменницької естетичної, стильової еволюції. Цілковито по-модерністськи історію життя замінено й обмежено (чи прирівняно) історією творчості. Сам Майк Йогансен, зрештою, віддав у своїй творчості данину і реалізму, і неоромантизму, перш ніж прийти до авангардистської конструктивістської конструктивістської прози. Адже 1921 року він разом із Миколою Хвильовим і Володимиром Сосюрою поставив підпис під «Нашим універсалом», у якому покликається як на «попередників наших і пророків» [5, с. 709] на Тараса Шевченка та Івана Франка. А належність поезії Йогансена до неоромантичної стильової течії не потребує вже сьогодні доведення. Отож гра зі стилями в «Подорожі...» – це також символічна автобіографія її автора як художника. Автобіографічну манеру Йогансена варто трактувати в контексті вигадливої стратегії саморепрезентації, виробленої у вапльнянському колі та яскраво представлену в прологах, інтермедіях і коментарях журналу «Літературний ярмарок».

Важливою тенденцією розвитку модерністської автобіографічної прози було урізноманітнення жанрових структур. В українській літературі 20-х рр. дуже активно творили оригінальні межові жанри. Це пов'язано знов-таки з пошуком нових форм і засобів саморепрезентації, особливо в умовах гострої літературної боротьби між різними мистецькими угрупованнями. Найпоспідовніше такі ігрові стратегії самопредставлення й автокоментування продемонстровано на сторінках «Літературного ярмарку» та «Універсального журналу». Частково цей інтерес до езопівсько-ігрової мови й нарації можна, очевидно, пояснити ще й намаганням уникнути пильного ока цензури, але водночас на глибиннішому рівні він спричинений внутрішньолітературними чинниками модернізації жанрової системи.

Автобіографічний нарратив, зокрема, зближується з есеїстикою. Публікуються письменницькі інтерв'ю, анкети, виступи на численних тогочасних диспутах та обговореннях. Для аналізу дискурсивних особливостей дуже цікаво порівняти фікційні, есеїстичні та офіційно-ділові автобіографії й письменницькі его-документи. За останні десятиліття опубліковано багато невідомих дослідникам і не введених в інтерпретаційний обіг автобіографічних документів, що зберігалися в слідчих справах арештованих «ворогів народу». Вони



потребують сьогодні цілісного осмислення в широкому контексті розвитку літературного й культурного процесу доби, а передовсім публікації з ґрунтовними коментарями. Так, до прикладу, маємо офіційну «Коротку біографію» Миколи Хвильового, «Вступну новелу» для книжкового видання й автобіографічно маркованих персонажів численних художніх творів. Так само кілька різножанрових автобіографічних текстів знаходимо в доробку Майка Йогансена. Його недаремно названо «найграйливішим» [7, с. 181] письменником цього покоління. Вигадливі стратегії саморепрезентації й автокоментування виявляються не лише в «Подорожжі вченого доктора Леонардо...», а й у кількох написаних із різних приводів автобіографіях та передмовах. Навіть у більш-менш офіційному документі Йогансен порушує узвичаєний стиль і вводить елементи іронії, автопародії та шаржу. У кількох передмовах митець попросту розігрує та провокує свого читача. Найцікавішою в цьому контексті є надрукована в «Літературному ярмарку» «Автобіографія Майка Йогансена, того Йогансена, що оздобив прологом, епілогом та інтермедіями 133 книгу «Літературного ярмарку». Тут, скажімо, генеалогію письменника (точніше сказати, письменника як персонажа) виведено за принципом заперечення і протиставлення, що є, зрозуміло, імпліцитним відкиданням народницької, ґрунтянської й утвердженням європейської орієнтації. Отже, автор стверджує, що він походить «не від Тараса Бульби». Проте ця неґація одразу ж компенсується ще славетнішим, з певної перспективи, предком (щоправда, по бічній лінії), самим «великим Міґуелем Сааведра Сервантесом» [5, с. 717]. Отож, козак Грицько зустрівся волею долі з прекрасною полонянкою: «А чорноока бранка, сидівши серед ночі в козацькій човні і світивши йому тоді ясним і прекрасним сонцем, сказала йому тоді чужою, але чудовою мовою: «Любий козаче, я, донна Анна Сааведра. Я люблю тебе, скільки любити може сестра великого із найбільших, сестра Міґуеля Сааведра». І віддала вона йому свою руку і своє серце. І звідсіль пішов мій, Майка Йогансена, рід по лінії моєї матері» [5, с. 717]. Так що європейські естетичні симпатії і пріоритети письменника виведено чи не з голосу крові. Ігрова автобіографія виконує тут роль програмного есею-маніфесту в контексті полемічних настанов журналу, де вона опублікована.

Усі ці ігрові жанрові модифікації 20-х рр. означали, крім всього іншого, ще й орієнтацію на нову рецептивну модель, модерну концепцію адресата. Читач, який шукатиме в автобіографічних або псевдоавтобіографічних текстах того ж Хвильового чи Йогансена «правдивого», «щирого» життєпису, одвертої сповіді, виявиться цілковито ошуканим. Натомість у цьому разі його запрошують стати учасником передовсім суто філологічної, літературної гри, захопливого пошуку джерел, претекстів, цитат і алюзій. Коли тут і можна знайти генеалогію, то генеалогію літературну, а подією, як одиницею, котра, за визначенням, структурує автобіографічний наратив, стає прочитана письменником книжка, оскільки саме про читацькі свої враження та уподобання він і розповідає.

Отже, модерна письменницька автобіографія розповідає про формування автора, митця, про його естетичні й лише естетичні пригоди, впливи та пріоритети. В автобіографічних модерністських жанрах простежується та сама тенденція, що її слід вважати універсальною для модерного письма: відмова від життєподібності й референційності в її класичних формах доби реалізму, зосередженість на естетичних, мистецьких чинниках. Письменницька біографія стає бібліографією в подвійному сенсі, списком і написаних, і прочитаних книжок.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. П. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму / В. П. Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 318 с.
2. Вишня О. Фейлетони. Гуморески. Усмійки. Щоденникові записи / О. Вишня. – К. : Наук. думка, 1984. – 562 с.
3. Галич О. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи: монографія / О. Галич. – Луганськ : Знання, 2001. – 246 с.
4. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: монографія / Т. Гундорова. – 2-ге вид. – К. : Критика, 2009. – 447 с.

5. Йогансен М. Вибрані твори / М. Йогансен ; упоряд. Р. В. Мельників. – 2-ге вид., доп. – К. : Смолоскип, 2009. – 768 с.
6. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика : монографія / М. В. Моклиця. – 2-ге вид., допов. і переробл. – Луцьк : Ред.-вид. від. «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. – 390 с.
7. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / С. Д. Павличко. – 2-ге вид., переробл. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
8. Печарський А. Психоаналітичний аспект української беле-тристики першої третини ХХ сторіччя: монографія / А. Я. Печарський. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2011. – 466 с.
9. Франко І. Дещо про себе самого / І. Франко // Самі про себе. Автобіографії видатних українців ХІХ–го століття / ред. Ю. Луцький. – Нью-Йорк : УВАН, 1989. – 327 с.
10. Черкашина Т. Автобіографічне й біографічне письмо: спроба диференціації понять / Т. Ю. Черкашина // Вісн. Луган. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка : Філол. науки. – 2010. – № 4. – С. 180–188.

## ФІЛОСОФСЬКА АМБІВАЛЕНЦІЯ ДЕВ'ЯТОЇ «ДУЇНСЬКОЇ ЕЛЕГІЇ» Р.М.РІЛЬКЕ

Леся Кравченко

доктор філологічних наук, доцент,  
кафедра світової літератури та славістики,  
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка (Україна),  
82100, м. Дрогобич, вул. Івана Франка, 24,  
e-mail: L.Kravchenko@gmx.de  
**UDC:** 821.112.2 (043.3/5)

### ABSTRACT

Lesya Kravchenko. The philosophical ambivalence of R.M.Rilke's ninth «Duino Elegy»

The article examines the philosophical and spatial paradigm of R.M.Rilke's ninth «Duino elegy». The significant factor of it is the ambivalence and the collision of such philosophical categories as life and death, moment and eternity. The emphasis is laid upon the interpretation of universality of Rilke's artistic space which includes sensation of the universe, conception of the world, all variety of movements of thoughts, impulses, associations, the transformation and forming the philosophical and poetic concept of universal existence, «being» (Dasein), a sense of unity with the world and people. The article analyses the translations of the ninth elegy by V.Stus who not only kept a strong unity of Rilke's philosophical wisdom, but transformed them excellently in translation.

**Keywords:** philosophy of being, ambivalence, universality of existence, dasein.

У статті досліджується філософсько-просторова парадигма дев'ятої «Дуїнської елегії» Р.М.Рільке, вагомим фактором якої є амбівалентність і зіткнення таких філософських категорій, як життя і смерть, мить і вічність. Зосереджено увагу на інтерпретації універсальності рільківського художнього простору, який включає світовідчуття, світосприйняття, всю розмаїтість порухів думки, імпульсів, асоціацій; на трансформації і піднесенні до філософсько-поетичної концепції універсальності екзистенції, «тут-буття» (Dasein), відчуття єдності зі світом і людьми. Аналізуються переклади дев'ятої елегії циклу В.Стусом який не лише зберіг міцне сплетіння філософських сентенцій Рільке, але й майстерно передав їх в перекладах.

**Ключові слова:** філософія буття, амбівалентність, універсальність екзистенції, дизайн.

Звертаючись до «Дуїнських елегій» Р.М.Рільке, основоположник філософської герменевтики Г.-Г.Гадамер стверджував, що «поезія Рільке – не лише предмет літературознавства, а й предмет сучасної філософії...» [1, с.247]. Стаття Гадамера присвячена роздумам над книжкою Романо Гвардіні в його претензіях на перший серйозний аналіз. Сам Гадамер робив спробу зрозуміти світогляд «Дуїнських елегій» Рільке ще у 1930 році. Він переконався в неточності прочитання, яку демонстрували інтерпретатори творів Рільке, і запланував тоді детальний коментар. Критикуючи Гвардіні за хибні інтерпретування окремих елегій Рільке, Гадамер висловив конструктивну думку: «Гадаю, що правильний підхід, справді необхідна герменевтична вимога до всіх інтерпретацій поезії полягає в тому, щоб *глибоко перейнятися словом поета* (курсив – Л.К.). Лише той, кого схвилювало прочи-

тане, розуміє, про що йдеться. І поготів у випадку такої поезії, як елегії Рільке... кожна окрему елегію слід сприймати як цілісний процес медитації" [1, с. 247].

Стаття Гадамера та його заперечення щодо невірної, на його погляд, інтерпретації елегій Рільке – це відгомін дискусій, які не вщухали і досі не вщухають щодо тлумачення їхнього змісту. Сенс рільківських елегій – невичерпний, його розумінню та інтерпретації присвячені десятки робіт зарубіжних та українських літературознавців.<sup>1</sup> Серед найважливіших, що визначають магістральні напрямки сучасного вивчення поетичної і філософської спадщини митця, праці німецьких рількезнавців Б.Алемана, О.Болноу, Г.-Г.Гадамера, Р.Гвардіні, Р.Гріммінгера, Е.Гроцінгера, К.Гамбургера, М.Доббе, Е.Імм, У.Картгауза, М.Коха, Г.Куніша, К.Й.Кушеля, В.Леппманна, Р.Марґрайтера, Р.Ріса, Б.Зорґа, М.Фік, У.Фюлеборна, Е.Цінна, Г.Шмідт-Берґманна, Й.Шмолля, Я.Штайнера, Й.Шторка, філософа Е.Кассіпера<sup>2</sup>,

---

<sup>1</sup>Д.С.Наливайко. Райнер Марія Рільке. Думки про мистецтво і поезію. – К.: Мистецтво, 1986; Кіра Шахова. Райнер Марія Рільке – людина і поет // Зарубіжна література. – 2000. – Книга восьма. – Число 11 (171). – С. 6 – 9; Андрущенко І. Листків багато, корінь лиш один" // Зарубіжна література.–1996. – № 6. – С. 1 – 2; Борецький М. Світ Рільке // Зарубіжна література. – 2000. – Книга восьма. – Число 11 (171). – С. 9 – 12; Волощук Є. На путях к сердцеvine бытия. Етюд о художественной философии Рильке // Зарубіжна література. – 2000. – Книга восьма. – Число 11 (171). – С. 12 –18 та ін.

<sup>2</sup> Allemann Beda. Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes. – Verlag G.Neske.– Pfullingen, 1961. – S. 325; Bollnow Otto Friedrich. Rilke. – W.Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1956. – S. 352; Dobbe Martina. "Wie sollte einer von Farben sprechen können? Die Farbe und die Sprache in R.s Briefen über Cézanne" // Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen. – 1992.– H. 2. – S. 74 – 84; Fick Monika. Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. Tübingen: Niemeyer, 1993. – S. 278; Fülleborn Ulrich. Nachdenken über das Glück // Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen.– Bd. 14. – Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki.– 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Insel, 1991.– S. 159 – 162; Grimminger Rolf. Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne // Funkkolleg Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Studienbrief 1. Hrsg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen [...]. Tübingen, 1993. – S. 219; Grözinger Elvira. Intellektuellendämmerung // Tribüne 32. – 1993. – H. 127. – S. 209 – 210; Guardini R. Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins. Eine Interpretation der Duineser Elegien. – 2. Aufl. – München: Kösel Verlag, 1961. – 425 S.; Hamburger K. Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes // Hamburger K. Rilke in neuer Sicht. – S. 83 – 158; Imm Eitel. Das Lyrische in der Dichtung. Norm und Ethos der Gattung bei Hölderlin, Brentano, Eichendorff, R. und Benn.– München: Fink, 1992.– S. 318; Karthaus Ulrich. Die Macht des Lichts // Frankfurter Anthologie. Gedichte und Interpretationen.– Bd. 15. – Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. – Frankfurt a. M.: Insel, 1992.– S. 135 – 138; Koch Manfred. Das Lyrische in der Dichtung // Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 24.– 1993. – Nr. 71. – S. 101;Kunisch Hermann. Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung. – Zweite, neu gefasste und stark erweiterte Auflage.– Duncker und Humblot Verlag. – Berlin, 1975. – S. 528; Kuschel Karl-Josef. Vielleicht hält Gott sich einige Dichter...: literarisch-theologische Porträts. – Mainz: Matthias-Grünwald-Verl., 1991.– S. 97–163; Leppmann, Wolfgang. Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk. – Neuausg. Bern [u. a.]: Scherz, 1993. – S. 259; Margreiter Reinhard. Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert. // Philosophischer Literaturanzeiger (Frankfurt a. M.). – Jg. 45.1. – 1992. – S. 35 – 38; Ris Roland. Die Überwindung des kategorialen Denkens beim späten Rilke // Blätter der Rilke-Gesellschaft. – H. 20. – 1993. – S. 35– 54; Schmidt-Bergmann Hansgeorg. Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland. Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Ein literarhistorischer Beitrag zum

французького філософа Г.Марселя<sup>1</sup>, російських дослідників творчості Р.М.Рільке В.Адмони, А.Карельського, В.Мікушевича, Г.Ратгауса<sup>2</sup> та ін.

Однак у всіх цих працях проблема філософської амбівалентності «Дуїнських елегій» Р.М.Рільке не ставала предметом окремого дослідження. Тому в запропонованій роботі ми обрали типологічний шлях дослідження філософсько-просторової парадигми дев'ятої «Дуїнської елегії» Р.М.Рільке, яка, на думку Р. Гвардіні, найкраща. «Якщо розглянути елегії в цілісності, – зазначає він, – складається враження, що дев'ята елегія є саме тою, яка найбільш внутрішньо урівноважена, сповнена краси та довір'я» [5,с.334].

Ми не поділяємо цієї думки, бо недоречно визначати, яка елегія краща, хіба що вищою є цінність її філософської думки або думок. І цього стверджувати також не наважимося, бо кожен твір циклу має своє коло проблем, ідей, мотивів, свою художню правду, і ця правда якраз і творить його неперевершену цілісність і цінність.

Філософія буття – це підґрунтя поезії та поетики Рільке. Матеріальне буття в поезії Рільке перманентно моделюється в буття духовне. Філософія Рільке – життєствердна, гуманістична, хоча гірке, песимістичне також стає об'єктом його письменницької уваги. Це – життя, це існування в усіх його проявах. Теми та ідеї кожної елегії тісно переплетені між собою. Саме це і творить єдність циклу. Відмінності між елегіями полягають насамперед у тонах, інтенціях, інтонаціях, комбінаціях мотивів і наскрізних образів.

Вивчення дев'ятої «Дуїнської елегії» Р.М.Рільке у філософському та історико-культурному контексті, безперечно, є актуальною і розкриває великі перспективи подальших розвідок даної проблематики. Засадничими методами дослідження є метод цілісної інтерпретації тексту, а також феноменологічний, герменевтичний, компаративістичний, семіотичний у поєднанні з культурно-історичним, рецептивно-естетичним методами.

“Навколо чого обертаються “Елегії”? – запитує дослідник “Елегій” Г.Марсель. – Навколо таємниці існування та призначення людини у космосі [...] Тут нічого не демонструється, нічого навіть не виставляється; усе тут запитання, заклик, а також закликання, внутрішні дебати душі, котра, в якомусь розумінні, бере на себе опіку над усе-світом і накидає собі місію забезпечити його зростання чи навіть відродити його” [2, с.267].

---

expressionistischen Jahrzehnt.– Stuttgart, 1991. – S. 26 – 44; Schmoll J. R.M.Rilke aus der Sicht Rodins // Bayerische Akademie der Schönen Künste [München]: Jahrbuch 6. – 1992.– S. 76 – 105; Sorg Bernhard. Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung // Arbitrium. – H. 1.– 1992. – S. 5 – 8; Steiner Jacob. R. M. Rilke // Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Hartmut Steinecke. Berlin: E. Schmidt, 1994.– S. 158 – 174; Storck Joachim. Rilke und das Problem der “deutschen Identität” // Blätter der Rilke-Gesellschaft.– H. 18. – 1991. – S. 59 – 76; Zinn Ernst. R. M. Rilke und die Antike. Eine Vortrags-Folge / Zinn Ernst // Viva vox. Römische Klassik und deutsche Dichtung.– Hrsg. von Michael von Albrecht. Frankfurt a. M. [u. a.]: Lang, 1994. – S. 315– 377; Кассирер Э. Философия символических форм. – Т. 1. Язык. – М.: Спб. – 2002.– 270 с.; Кассирер Э. Философия символических форм. – Т.2. – М.; СПб: Университетская книга, 2002. – С. 130 – 131; Кассирер Э. Философия символических форм. – М.; СПб: Университет. книга, 2002. – Т. 3.

<sup>1</sup> Марсель Г. Homo viator (Пер. з франц. В.Шовкуна). – К.: Ун.вид. “Пульсари”, 1999. – 308 с.

<sup>2</sup> Адмони В. Поэзия Райнера Марии Рильке // Райнер Мария Рильке. Лирика. – М. – Л. – 1965. – С. 4–24; Карельский А.В. Райнер Мария Рильке /А.В.Карельский. Хрупкая лира. – Лекции, статьи по австрийской литературе XX века.– М.: Российский гос. гуман. ун-т, 1999. – 300 с.; Микушевич В. “Почва и судьба”: Гельдерлин, Рильке, Пастернак / Микушевич В. // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – К., 1998. – № 2.– С. 44 – 61.

Філософське підґрунтя дев'ятої елегії розкривається у змалюванні постави людини перед лицем буття і небуття, у протиставленні людини і Ангела, землі і неба, життя і смерті. В елегії звучить мотив самотності та покинутості людини у цьому світі. Г. Марсель у праці "Homo viator" зазначив: що "жах перед замкненим простором [...] співвідноситься в автора "Елегій" з його любов'ю до самоти, а також тим нестримним потягом до неосяжного простору [2, с.239].

Елегія розпочинається тим важливим філософським питанням, яке прозвучало вже в четвертій та п'ятій елегіях: " Чому існує людство і в чому сенс його екзистенції ?":

Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins  
Hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles  
andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem  
Blattrand (wie eines Windes lächeln) –: warum dann  
Menschliches müssen – und, Schicksal vermeidend, sich  
Sehnen nach Schicksal...[6, с.717].

Якщо в попередній елегії Рільке порівнював екзистенцію людини з буттям звіра, в дев'ятій елегії опонентом людини стає лавр. Рільке вибирає саме лавр як символ слави. Виходячи з перших рядків твору, поет стверджує, що рослини, в даному випадку – лаврове дерево, на відміну від людини, не мають долі, їх буття не обмежене.

Перекладач поезій Рільке Василь В.Стус відтворив цю елегію з глибоким розумінням і відчуттям смислових і художніх особливостей першотвору: "Нащо, коли вже судилося вік звікувати, / наче лавр, трохи темніший за іншу / будь-яку зелень, із листям, де ніжне охвилля / усмішку вітру нагадує, – нащо тоді / людяним бути? Навіщо, цураючись долі, / тужити по ній?" [4, с.51].

Як бачимо, для перекладу Стуса характерне мовне багатство, він творчо збагачує переклад авторськими новотворами, як, наприклад, "ніжне охвилля", "зникоме", "час ослоблення", "славословити", вводить афоризми української мови: "судилося вік звікувати", "цуратися долі".

У дев'ятій елегії утверджується ідея "тут-буття" ("...Hiersein viel ist"), яка вже звучала у сьомій елегії: "Hiersein ist herrlich". Рільке розуміє, що людина мусить покинути цей світ, але по-іншому, ніж інші живі істоти, тому що вона усвідомлює, чим закінчиться її життя: "Aber Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar / alles das Hiesige braucht, dieses Schwindende, das / seltsam uns angeht. Uns, die Schwindendsten" [6,с.717].

У перекладах цієї строфи, яка містить складні філософські образи "Hiersein", "das Hiesige", "dieses Schwindende", "die Schwindendsten", В.Стус, зберігаючи образність, віднаходить цікаві еквіваленти. Зокрема, В.Стус перекладає рільківське "Hiersein", як "земне існування", а "Schwindende", як "зникоме" ("тільки ж земне існування важить багато й воно / все зникоме, не може без нас і предивно / починається з нас, що зникомі найбільше").

Ліричний герой страждає, усвідомлюючи неповторність життя, тому нагнітається оця сакральна фраза, це фатальне твердження, як в Едгара По, "newer more":

Ein Mal  
jedes, nur ein Mal. Ein Mal und nicht mehr. Und wir auch  
ein Mal. Nie wieder. Aber dieses  
ein Mal gewesen zu sein, wenn auch nur ein Mal:  
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar [6, с.717].

Можна лише зачудовуватися Стусовим чи то "осянням", чи "насінням", чи інтуїтивним опануванням оригіналу. Наскільки відчутна інтенція в оригіналі, настільки і суголосна з нею життєва позиція перекладача – прожити відпущений долею строк гідно ("Ні. Вистояти. Вистояти. Ні – стояти. Тільки тут. У цьому полі..."). Хіба ж не це відчув В.Стус і у Рільке:

Лиш раз.  
Все існує лиш раз. Тільки раз. Ми самі тільки раз.  
Раз – один і єдиний. І більше ніколи. Пробути ж  
раз єдиний, прожити єдиний цей раз на землі –  
то, напевне, і є нескасований наш обов'язок [4, с. 51].

Ліричний герой говорить від імені більшості, яка поспішає в “тутешне”, намагається “ витримати його в своїх простих руках, у безсловесних серцях і переповненім зорі ”.

Часопростір дев'ятої елегії визначається протиставленням “unsägliche und sägliche Zeit”. Прикметник “säglich” походить від дієслова “sagen”, тобто сказати. Поет вдається до новотвору “säglich”, якого немає в жодному словнику, і пов'язує його значення зі стражданнями та болями: “Also die Schmerzen. Also vor allen das Schwersein, / also der Liebe lange Erfahrung, – also / lauter Unsägliches” [6,с.717]. “Lauter Unsägliches” можна перекласти, як “голосне невимовне”, яке властиве зіркам (“die sind besser unsäglich”).

У Стуса чітко відтворено своєрідність часопросторової конструкції Рільке: “Отож, тільки крик / невимовного Але під зорями, згодом / мусиш збагнути: вони – більш невимовні”. “Unsägliches” (невимовне), містичне асоціюється з простором вічності, з простором мовчазних зірок. Поняття “säglich” властиве земному існуванню людини, залежить від неї: “Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat. / Sprich und bekenn...” [6, с.718].

Категорії “тут” та “час висловлювання” у філософській концепції Рільке надзвичайно вагомі, він посилює їхнє значення, виділяючи у тексті курсивом. “Hier” звучить рефреном у творі, “тут” настав час для сказання, “тут” – його вітчизна.

В.Стус перекладає дещо утаємничено: “Тут – час ослвлення. Тут – вітчизна його”, не виділяючи курсивом “тут”. Поняття “вимовного” В.Стус відтворює конструкцію з дериватом “час ослвлення”. “Говори і усвідом” перекладач відтворює як “сповідайся у слові”.

Теми та ідеї кожної з елегій тісно переплетені між собою, у кожній із них можна віднайти те, що є і в попередній. Переплетення як коріння трав у землі (і коріння, і земля – рільківські образи). Саме це і творить єдність циклу. Відмінність між елегіями полягає насамперед у тонах, інтенціях, інтонаціях, комбінаціях мотивів і наскрізних образів. У цій елегії знову звучить тема одухотворення речі, радість внутрішнього перетворення речі, але це звучання вже сповнене трагічного розчарування в слові:

...Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,  
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –  
Höchstens: Säule, Turm... aber zu *sagen*, verstehs,  
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals  
innig meinten zu sein [6,с.718].

Р.Гвардіні зазначає, що, виходячи з теорії Рільке, “речі живуть, вони відчувають та знають. І не тільки це: вони комунікують із людським серцем... Отже, завершується те, що було сказано в першій та другій елегіях про певні величини глибин, які речі переймають з душі людини. Усе це може статися тому, що серед роз'єднаностей безпосереднього світу знаходиться внутрішня сфера “глибокого буття” – внутрішній простір світу, де всі взаємопов'язані” [5, с. 344].

Дослідник творчості Рільке Г.Марсель у праці “Рільке – людина, яка уособлювала буття духу” відзначає, “з якою любов'ю та шанобливістю Рільке ставиться до речей. “Я прагну любити речі, як ніхто з людей” [2, с.262].

Рільке розгортає свою “теорію речі” у творі “Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge”. Тут поет, зокрема, зазначає, якщо людина заховає річ у глибини свого єства, тоді відбувається дивна метаморфоза – становлення нової людини, нового світу.

І вже в поясненнях до “Дуїнських елегій” Рільке обґрунтовує значення речей в житті людини. Зокрема, повертаючись до витоків свого минулого, до своїх дідів, поет відзначає, що для них “кожна річ була ніби вмістилищем, де вони нагромаджували і звідти черпали людяність [...] А сьогодні, доставлені з Америки, в наше життя вторгаються речі порожні й байдужі, видимості речей, підробки... Речі одухотворені, живі, речі, що їх ми добре знаємо, хиляться до занепаду, і їх уже ніколи не вдасться нічим замінити. Можливо, ми останні люди, які з ними зналися. На нас лягає відповідальність не тільки зберегти про них пам'ять (це було б надто мало і надто непевно), а й стати охоронцями їхньої людської та священної для відчуття дому вартості” [2, с.272].

У дев'ятій елегії Рільке зазначає, що “ми, можливо є тут, щоб сказати: будинок, міст, джерело, ворота, кухоль, плодове дерево, вікно...”, підкреслюючи присутність людини

“тут” у Dasein’і і виділяючи курсивом слово “ тут ”. У перекладі “ тут ”, виділене Рільке курсивом, випущено, що узагальнює екзистенцію людини:

Здається, на те ми і є, щоб сказати:  
міст, будинок, джерела, дерево, кухоль, вікно,  
чи найбільше – вежа або колона. Сказати,  
мовити так, щоб речі збагнули себе  
аж до глибини [4, с. 51].

Метаморфози відбуваються із закоханими, які повинні прийняти речі в глибини свого єства, в яких вони набудуть особливого значення: “Ist nicht die heimliche List / dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt, / dass sich in ihrem Gefühl jenes und jedes entzückt?” [6, с. 718].

В.Стус тонко передає глибинний сенс цієї строфи: “Чи не хитрість є в тім потаємна / мовчазної землі, щоб закоханих квапити, / аби кожен відчув мить зачудування ” [4, с. 52]. Переклад звучить навіть краще за першотвір.

І в дев’ятій елегії є ангел, але в іншому вимірі. У першій елегії йшлося, що ангели так далеко, що не почують людину навіть якщо б вона кричала... У сьомій поет, звертаючись до ангела, мовить: “Engel, dir noch zeig ich es, da!” У дев’ятій поет мовить про завдання, яке стоїть перед людством – змінити світ, змінюючи свій внутрішній світ, і похвалити цей світ ангелові:

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm  
kannst du nicht größtun mit herrlich Erfülhtem; im Weltall,  
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig  
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,  
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick ...[6, с. 719].

Рільке протиставляє два світи – світ людини і всесвіт ангела, відзначаючи часову присутність людини в бутті. Спочатку поет розповідає про світ, який знаходиться “ під зорями ”, а тепер – про того, хто живе у цьому світі. На думку Р.Гвардіні, ангел є “ партнером усього в світі, він є тією істотою, яка здатна відчувати світ у цілісності... Те, що перевищує наші можливості, іншими словами – “ неказане ”, є сенсом його життя. Якщо людина повинна славити цьому ангелові світ, тоді немає сенсу, щоб вона розповідала йому про незвичайні речі. Він існує у всесвіті, перед яким блідне весь людський досвід. І тому людина повинна славити те, що характерне для землі – найпростішу річ, яка є в житті поколінь, якої можна торкнутися рукою та поглядом” [5, с. 357].

Сам Рільке у листі до Вітольда Гулевича, написаному вже після створення “Дуїнських елегій”, запропонував своїм прихильникам таку дефініцію й призначення ангела: “Ангел “Елегій” – це таке створіння, в якому здійснюване нами перетворення видимого в невидиме вже повністю відбулося. Для ангела “Елегій” усі вежі й палаци, що були колись, існують, бо вони давно невидимі, а ще існуючі вежі й мости нашого буття вже невидимі, хоча (для нас) вони ще залишаються матеріальними. Ангел “Елегій” – це те створіння, яке є для нас запорукою того, що невидиме становить вищий розряд реальності ” [3, с. 272–273].

М.Гайдеггер вважає ангела з “Дуїнських елегій” одним з фундаментальних слів і ставить його в один ряд з іншими стрижневими образами: Відкрите, Стосунок, Розлука, Природа і таким чином позбавляє його статусу sacrum християнської релігії, вважаючи, що метафізично він є тим самим, що й постать Заратустри у Ніцше.

У перекладі В.Стуса збережено звернення ліричного героя до ангела через посередника – “ти”, до цього абстрактного “ти”, до свого двійника: “Янголові похвали світ, що ословився. / Ти перед ним не хизуйся чудовим чуттям, бо всесвіт / він відчуває цілком, ти ж – дещицю” [4, с. 52].

У листі до Вітольда Гулевича Рільке визначив завдання людства, яке полягає в тому, що “усе тутешнє не лише не слід ганити чи принижувати, але саме через його тимчасовість, яку воно поділяє з нами, повинні ми всі тутешні явища й речі осягнути і в їхньому найглибшому значенні й перетворити. Перетворити? Так, бо наше завдання – так глибоко, так палко і з таким стражданням закарбувати в собі цю тимчасову, тлінну землю, щоб сут-



ність її в нас знову “невидимо” воскресла [...]. У землі немає іншого виходу, аніж ставати невидимою: і в нас, бо ж ми якоюсь частиною свого ества причетні до невидимого, тримаємо (щонайменше) його акцій можемо протягом нашого перебування тут примножити наші невидимі володіння, – у нас лише може відбутися ця глибока внутрішня й тривала метаморфоза видимого в невидиме, вже більше не залежна від видимого й відчутного буття, – як наша власна доля в нас постійно присутня й постійно невидима [...]. Усі світи Всесвіту валяться в невидиме, як у свою найближчу глибшу дійсність; деякі зорі перетворюються безпосередньо, переходячи в нескінченну свідомість ангелів, – інші ще пов’язані з істотами, котрі перетворюють їх повільно, з великими труднощами, і ось у жаху і в захваті цих істот вони досягають свого найближчого невидимого здійснення. В розумінні “Елегій” ми і є, наголосимо ще раз, ми і є ці перетворювачі землі, все наше буття, всі злети й падіння нашої любові – все наділяє нас здатністю розв’язати це завдання (поряд з яким, по суті, немає жодного завдання) [3, с.273].

Тому й звучить в елегії звернення до Землі, яка “невидимо повинна виникнути в нас”, це її “воля, це її “мрія”, це її “завдання”. Поет звертається до Землі, як до своєї коханої:

Erde, du liebe, ich will. Oh glaub, es bedürfte  
nicht deiner Frühlinge mehr, mich dir zu gewinnen –, einer  
ach, ein einziger ist schon dem Blute zu viel.  
Nahmenslos bin ich zu dir entschlossen, von weit her [6, с.720].

Дев’ята елегія завершується концептуальним афоризмом – утвердженням життя не лише в Dasein’і, але і в серці ліричного героя:

Бачиш – живу я. А чим? Ні дитинство моє, ні майбутнє  
не маліють. Буття незчисленне  
вибухає в серці моїм [4, с. 52].

Художній простір дев’ятої елегії – це універсальна екзистенція, яка передбачає таку просторову модель світу, рамки якої сягають рівня макрокосмосу. Це – ідеальний простір, виторворений творчою уявою поета.

Представлене дослідження розкриває своєрідність дев’ятої елегії як певну цілісність, що ґрунтується на філософській амбівалентції, на естетичних, мистецьких ідеях поета, на його світовідчутванні та світовідображенні, дає можливість досягнути його філософську парадигму та поетичну модальність, що твориться головно на рівні часопросторової архітекtonіки, дозволяє простудіювати рецепцію рільківської поетики як певної цілості та її інверсії в українських перекладах ХХ століття.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гадамер Г.-Г. Інтерпретація буття Райнером Марія Рільке // Гадамер.Г.-Г. Герменевтика і поетика /Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: “Юніверс”, 2001. – 288 с.
2. Марсель Г. Homo viator (Пер. з франц. В.Шовкуна).– К.: Ун. Вид. “Пульсари”, 1999.– с. 308.
3. Рільке Райнер Марія. Думки про мистецтво і поезію. – К.: Мистецтво, 1986. – 292 с.
4. Стус В. Твори у чотирьох томах шести книгах. Т. 5 (додатковий). Переклади. – Львів, 1998. – 392.
5. Guardini Romano. Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung. Zweite neu gefasste und stark erw. Auflage. – Berlin: Duncker & Humboldt, 1975. – 528 S.
6. Rilke, R.M. Sämtliche Werke in 6 Bänden. Bd. 1.– insel taschenverlag 1101. Frankfurt am Main, 1987. – S. 883.

## ODMIANY JĘZYKA POLSKIEGO – PRÓBA TYPOLOGIZACJI

Martyna Król

Doctor nauk humanistycznych, adiunkt, Zakład Językoznawstwa,  
Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach,  
25-056 Kielce, ul. Świętokrzyska 21 d (POLSKA),  
e-mail: emka\_21@onet.eu

### ABSTRACT

#### *The varieties of Polish – attempt of typologization*

The article is an attempt to systematize the varieties of Polish. It refers to the tradition of Polish sociolinguistics, according to which Polish language differentiates language varieties and functional styles. The presented article, though, involves pragmatic-discursive taxonomic rule. According to this rule in Polish language there have been separated pragmalects, or varieties of language (langue) separated from the point of view of participation of the subject of lingual activity (langage) in a particular discourse situation (parole). This situation results from the subject participation in many kinds of activity (work time, leisure time), it is also connected with the subject's place of living (village, town, city, region). The choice of pragmalect in a particular communication act depends on discourse, in which it is to be used. The typological depiction allowing for indirect, transitional phenomena is the distinctive feature of the discussed systematization of varieties of Polish.

Three main group have been separated among pragmalects: ordinary language, standard (colloquial) language and literary language, however standard language is considered to be a transitional variety of Polish, including elements of both ordinary and literary language. The transitional zone is also occupied by other jargons (professional language) and slangs (community language) as well as argot (criminal slang) and cant (prison slang).

The above division of pragmalects identifies with the typology of discourses: the colloquial discourse is realized by ordinary or standard language (in a graph form it can be shown on the intersection of those pragmalects), socio-ethical and economic-professional discourses involve literary language in formal communication or standard language in informal communication and scientific and philosophical discourses are also realized by literary and standard language depending on the register. The widest range of pragmalects enhances artistic discourse, which can be operate in all language varieties.

**Key words:** discourse, idiolect, sociolect, pragmalect, literary language, ordinary language, colloquial language

### SOCJOLEKT – RÓŻNICE W POJMOWANIU TERMINU. SOCJOLINGWISTYKA W POLSCE

Odmiany języka są w lingwistyce nazywane rozmaicie: gwarami, dialektami, żargonami, socjolektami, profesjolektami czy slangami. Wśród nich najczęstsze są wyrazy z sufiksoidem -lekt. Etymologicznie najbardziej adekwatne na oznaczenie odmian językowych jest słowo „socjolekt”, gdyż wiąże rodzaj posiadanego przez użytkownika kodu językowego z czynnikami społecznymi kształtującymi osobowość, w tym również językową, owego użytkownika. Warto jednak zwrócić uwagę na brak jednolitej definicji omawianego terminu w polskim językoznawczym obrazie świata. Jest to pochodna zmian socjologicznych w obrębie polskiego społeczeństwa, które przestało być społeczeństwem klasowym z wyraźnymi granicami między poszczególnymi grupami. Stosowany przez przedstawicieli odrębnych klas społecznych język przestał więc być wyznacznikiem przynależności (samoidentyfikacji). Co ważne, w społeczeństwie tego typu język był narzędziem służącym do wartościowania człowieka. Współczesne rozumienie terminu socjolekt nadal nosi to brzemień i kojarzy się z koniecznością

przyporządkowania nazwanej z jego pomocą odmiany językowej do określonej grupy społecznej. Wiąże się to z nadawaniem tymże odmianom języka wartości aksjologicznej.

Termin socjolekt do polskiej literatury lingwistycznej wprowadził Aleksander Wilkoń (1987, 92) właśnie w celu oznaczenia odmian językowych związanych z takimi grupami społecznymi, jak klasa, warstwa, środowisko, i zarazem dla odróżnienia od profesjolektów, czyli języków charakterystycznych dla określonych grup zawodowych. Kilkanaście lat później Stanisław Grabias zwrócił uwagę na to, że pojęcie socjolektu „nie rysuje się dostatecznie jasno” (2001, 111). Podkreślił on, że w literaturze socjolekty nazywane są najrozmaiciej, „często wymiennie: językami lub gwarami zawodowymi, środowiskowymi, grupowymi, slangiem, żargonem, argotem, itp.” (2001, 112). Grabias zaznaczył także, że w pracach socjolingwistycznych istnieje „zwyczaj wiązania terminu ‘odmiana języka’ z istnieniem ‘trwałych relacji społecznych’, a więc ze zjawiskiem społecznych klas, grup zawodowych i środowiskowych” (2001, 119).

Problem wyodrębnienia odmian języka narodowego pojawił się po raz pierwszy w językoznawstwie funkcjonalnym szkoły praskiej. Do lingwistyki polskiej kwestię tę wprowadził Zenon Klemensiewicz (1953), zauważając przy tym już wówczas panującą dowolność w stosowaniu terminów: język literacki, styl, żargon, gwara. Grabias stwierdza jednak, że ani typologia Klemensiewicza, którą klasyfikuje on jako „pozytywistyczną” ani „trwająca trzydzieści lat dyskusja nad zróżnicowaniem współczesnej polszczyzny nie przyniosły ostatecznych rozwiązań” (2001, 77). Przyznaje bowiem, że „wszyscy badacze poruszają się w kręgu tych samych czynników różniących obraz języka polskiego, stosując przy tym rozmaite terminy na ich oznaczenie” (2001, 78). Przytacza także głosy wątpliwe w sensowność dalszej dyskusji nad wyodrębnieniem odmian współczesnej polszczyzny „bez gruntownej zmiany stanowisk metodologicznych” (2001, 79).

Taka rozbieżność terminologiczna może wynikać z faktu, że socjolingwistyka polska jest stosunkowo młodą dyscypliną naukową. Jej początki przypadają na lata pięćdziesiąte XX wieku (Dejna 1955; Urbańczyk 1956; Buttler 1959), co niewątpliwie związane było z publikacją książki „Język a społeczeństwo” Tadeusza Milewskiego (1947). Największy rozwój badania w zakresie socjologii języka zanotowały w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych poprzedniego stulecia (Pisarek 1970; Bartmiński 1973; Furdal 1973; Piotrowski 1976; Piotrowski, Ziółkowski 1976; Skubalanka 1976; Bajerowa 1977; Buttler 1978; Lubaś 1979; Schaff (red.) 1980; Wróbel 1980; Grabias 1974, 1981, 1984; Adamiszyn 1982; Janicki 1982; Urbańczyk 1982; Pisarek 1985; Dunaj 1986; Kamińska 1986; Wilkoń 1987; Dejna 1988; Gajda (red.) 1988). To wówczas pojawiły się pierwsze tomy czasopisma naukowego o tytule „Socjolingwistyka” (pierwszy tom – 1977). Najnowsze prace z tej dziedziny to publikacje, w których szczegółowo rozwijane są problemy sygnalizowane we wcześniejszych opracowaniach (Gajda 1990; Bartmiński 1991a; Markowski 1990, 1992; Puzynina 1992; Kania 1995; Pisarek (red.) 1999; Wojtczuk (red.) 2000; Warchala 2003; Zwoliński 2003; Lubaś 2006; Horolets (red.) 2008; Kiklewicz 2009a, 2009b, 2010; Mampe, Owczinnikowa (red.) 2014). Brakuje nieco publikacji o charakterze podręcznikowym, w których znaleźć by można fundamentalne podstawy teoretyczno-metodologiczne polskiej socjolingwistyki. Właściwie należy mówić o takiej formie tylko w odniesieniu do dwóch monografii (Grabias 2001; Handke 2009). Jest to niewielka liczba w zestawieniu z literaturą europejską (Baker 2010; Bell 1976; Berruto 1979, 2006; Bylon, Montgomery 2002; Chambers 2003; Coulmas 2008; Fasold 1991; Francisco 2005; Freddi 1999; Gumperz 1982; Holmes 2013; Hordets 2008; Hudson 2011; Hymes 1977; Krysin 1968; Marcellesi 1974; Millar 2012; Nikol'skij 1976; Romaine 2000; Spolsky 1998; Stockwell 2005; Švejcjer 1977; Trudgill 1992, 2003, 2013; Tumanân 1985; Veith 2002; Williams 1992).

W polskiej socjolingwistyce bardzo wyraźne są więzi ze stylistyką (Bartmiński 1977, 1991b; Gajda 1982; Gajda (red.) 1988). Stylistyka w polskich badaniach lingwistycznych ma długą tradycję (Komarnicki 1922; Kurkowska, Skorupka 1959/2001; Bogołębska 2001; Witosz (red.) 2001; Krauz, Ożóg (red.) 2002). Przy typologizacji odmian języka polskiego najczęściej uwzględniana jest zatem klasyfikacja stylowa (Klemensiewicz 1953; Furdal 1973; Skubalanka 1976; Urbańczyk 1982; Wilkoń 1987; Bartmiński 1991a; Grabias 2001; Kiklewicz 2009a, 2009b).

W jednej z najbardziej uznanych typologii odmian języka Stanisława Grabiasa obowiązuje podział trychotomiczny: wyodrębnia się trzy kategorie zjawisk kształtujących wewnętrzne odmiany języka narodowego: zjawiska terytorialne (dialekty, gwary ludowe), funkcjonalne (style) i społeczne. Czynniki społeczne uzewnętrzniają się, według Grabiasa, w socjolektach, które pojmuję on jako „odmiany języka powstałe we wspólnotach ludzkich wyznaczonych pewnym rodzajem więzi społecznych” (2001, 111).

Typologia odmian Aleksandra Kiklewicza, której autor kwestionuje jedność taksonomiczną trychotomicznego podziału Grabiasa (wprowadzenie dialektów jako trzeciego członu opozycji socjolektów do stylów narusza zasadę jedności podziału, gdyż zarówno dialekty, jak i socjolekty, Kiklewicz ocenia jako przyporządkowane trwałej grupie społecznej) (2009b, 68), opiera się na dwóch parametrach (oraz czynnikach) odmienności społecznej języka: 1) właściwości podmiotowe (habitualne, statusowe, czyli dotyczące biologicznych, demograficznych i innych trwałych cech społecznych podmiotów; 2) właściwości funkcjonalne dotyczące typów zachowań i sytuacji komunikacyjnych, w których uczestniczy podmiot (2009b, 73).

Cechą wspólną przytoczonych klasyfikacji wariantów języka polskiego jest wyodrębnianie różnych odmian, w tym odmian społecznych nazywanych socjolektami (przy czym brak jest jednomyślności w zakresie stosowania terminów socjolekt, żargon, slang, gwara, argot) oraz stylów. Połączenie w jednej typologii zjawisk o różnej ontologii niewątpliwie przyczyniło się to do chaosu terminologicznego i problemów z uporządkowaniem wszystkich odmian polszczyzny. Grabias usprawiedliwiał nawet taki stan rzeczy, pisząc, że „w świetle złożonych czynników różnicowania, zrozumiały wydaje się brak ścisłej i stabilnej klasyfikacji zjawisk kryjących się pod terminem *socjolekty*” (2001, 137).

Istnienie owych rozbieżności natury terminologicznej i taksonomicznej było akceptowalne przed pojawieniem się lingwistycznego pojęcia dyskurs. Dzięki niemu możliwy stał się systemowy, nieselektywny opis wszystkich odmian języka polskiego, a także każdego innego współczesnego języka naturalnego. Dyskurs bowiem jest elementem nadrzędnym w działalności językowej, gdyż determinuje zarówno wybór kodu językowego, jak i sposobu skonstruowania wypowiedzi, czyli stylu.

W wyniku urbanizacji, globalizacji, wirtualizacji, semiotyzacji oraz komercjalizacji społeczeństwa coraz bardziej zacierają się różnice między terytorialnymi odmianami języka a językiem literackim, neutralizuje się odmiennosc między językiem miast i wsi, zanikają specyficzne cechy wyróżniające odmiany tzw. nizin społecznych, a społeczeństwo polskie zaczyna uśredniać swój język pod wpływem wszechobecnych, dostępnych wszędzie i o każdej porze mediów. Stosowanie odpowiedniego kodu językowego jest obecnie uzależnione od pragmatyki<sup>1</sup>, czyli celu przyświecającego każdemu aktowi wypowiedzi. Można zatem powiedzieć, że zależy od rodzaju dyskursu, w który wpisuje się dana wypowiedź. Uwzględniając zmiany społeczne odzwierciedlające się w języku, a także pragnąc uniknąć nacechowanego socjologicznie terminu socjolekt, w niniejszym opracowaniu proponuję wprowadzenie terminu pragmalekt na określenie odmiany języka.

## **DYSKURS – PRAGMALEKT – STYL: RELACJE WZAJEMNE W SYSTEMIE DZIAŁALNOŚCI JĘZYKOWEJ**

Wyodrębnianie odmian językowych obok stylów jest na tyle rozpowszechnione w polskiej socjolingwistyce, że nie sposób pominąć tego faktu w podjętej przeze mnie próbie uporządkowania funkcjonujących wśród użytkowników języka polskiego kodów językowych.

---

<sup>1</sup> Podkreślam, że pragmatyka pojmowana jest tu bardzo szeroko jako ukierunkowanie każdego rodzaju działalności (w tym również działalności językowej) na określony cel.

Powszechnie obowiązującym we współczesnym językoznawstwie i wyjściowym dla dalszych rozważań nad miejscem odmian językowych i stylów w dyskursie jest Saussure'owski dychotomiczny podział działalności językowej (langage<sup>1</sup>) na język (langue) i mowę (parole). Nie mniej ważne jest zdefiniowanie kluczowych pojęć. Dyskurs jest rozumiany przeze mnie jako egzemplifikacja, uosobienie działalności językowej (langage). Dyskurs jest działalnością językową podobnie jak każdy osobnik gatunku ludzkiego jest człowiekiem – uosabia pewne cechy wspólne wszystkim ludziom, co pozwala nazwać go człowiekiem, ale ma też właściwości indywidualne, co sprawia, że odróżnia się od wszystkich innych przedstawicieli tego gatunku. Dla dyskursu charakterystyczne są wszystkie ogólne cechy działalności językowej, jednak ma on szczególne własności sprawiające, że odróżnia się od innych przejawów działalności językowej. Dzięki temu można dokonać typologizacji dyskursów, wyodrębnić jego rodzaje, co niemożliwe jest w przypadku działalności językowej (można ją jedynie odróżnić od innych typów działalności).

Pragmakt rozumiem jako odmianę języka (langue) wyodrębnianą z punktu widzenia uczestniczenia podmiotu działalności językowej (langage) w określonej sytuacji dyskursywnej (parole). Sytuacja ta wynika z aktywności podmiotu w różnego rodzaju działalności (praca zawodowa, obowiązki, czas wolny), pośrednio związana jest także z miejscem zamieszkania podmiotu (wieś, miasto, region). Wybór pragmaktu w konkretnym akcie komunikacyjnym uzależniony jest od dyskursu, w którym ma być zastosowany. Akwizycja pragmaktu następuje w wyniku nieuświadomianego najczęściej nabywania doświadczenia językowego (akwizycja bezpośrednia) lub też jest efektem świadomego procesu uczenia (akwizycja pośrednia). Pierwszy sposób osvajania kodu językowego specyficzny jest przede wszystkim dla odmian uzualnych, stosowanych w nieoficjalnej komunikacji, natomiast zaznajamianie się z odmianami o wysokim stopniu normatywności (język literacki) stanowi wynik procesu odgórnie regulowanego. Co ważne, pragmakt pojmowany jest antropocentrycznie, zatem nie istnieje jako byt ontologicznie samodzielny, lecz jako część systemu idiolektu (języka konkretnej jednostki ludzkiej). Zgodnie z tym stanowiskiem metodologicznym idiolekt stanowi bowiem jedyną realną formę istnienia języka (Leśak 2009, 110). Choć najczęściej w dyskursie aktualizuje się konkretny rodzaj pragmaktu, to możliwe jest również łączenie różnych odmian języka w ramach jednego dyskursu. Najczęściej taka koegzystencja występuje w dyskursie artystycznym.

Styl interpretuję zaś jako zespół modeli językowych tworzenia tekstów, ponieważ gatunek tekstu w pewnym sensie określa wybór stylu. Należy jednak zwrócić uwagę na to, że wybór stylu przez użytkownika determinowany jest przez czynniki kauzalne – przyczynowo-skutkowe. To, w jakim stopniu podporządkowujemy się przyjętym przez społeczeństwo lub przez stworzone przez nie instytucje sposobom konstruowania wypowiedzi, nie wynika wprost z pragmatyki działalności. Dlatego też inaczej kształtuje się typologia stylów: od tradycyjnych, usankcjonowanych przez konwencję społeczną poprzez maksymalnie zinstytucjonalizowane, urzędowo-administracyjne aż po wysoce zindywidualizowane idiostyle (zbliżony podstawowy podział stylów proponuje Andrzej Markowski, który wyodrębnia style artystyczne, nieartystyczne i style typowe, por.: 2011, 119). W jednym rodzaju dyskursu mogą współwystępować różne style. Warto także zauważyć, że styl jako sposób prowadzenia działalności językowej nie może być tożsamy z językiem (ani w rozumieniu wąskim jako „langue”, ani w pojmowaniu szerokim jako synonim działalności językowej „langage”). Nie wszystkie bowiem elementy języka nadają wypowiedzi określone cechy stylu. Jak piszą autorzy „Stylistyki polskiej” – Halina Kurkowska i Stanisław Skorupka – „Gdyby wszystkie elementy językowe nosiły jednocześnie znamiona

---

<sup>1</sup> O problemach z polskimi odpowiednikami terminologicznymi dla koncepcji Ferdinanda de Saussure'a pisałam szczegółowo w książce (2014, 94-96).

stylu, nie byłoby różnicy między językiem a stylem” (2001, 17). Tymczasem zamienne stosowanie terminów język i styl w odniesieniu do odmian językowych (nazywanych zatem także stylowymi) zdarza się bardzo często w opracowaniach polskich językoznawców (por.: „Szerzej jednak zagadnieniem odmian stylowych języka w polskich badaniach lingwistycznych zajęto się dopiero po wojnie. Pierwszy tego typu schemat klasyfikacyjny znajdujemy u Z. Klemensiewicza. Dzieli on język narodowy na ogólny i regionalny; pogranicze stanowią tu gwary miejskie. Z kolei język ogólny rozpada się na literacki i potoczny, [...]” Bugajski 2007, 227; „Poszukując istoty poszczególnych odmian autorzy prac lingwistycznych uwzględniają przede wszystkim układy zjawisk językowych i wyraźnie ujawniające się pewne zjawiska zewnętrzne w stosunku do języka, ale bezpośrednio wpływające na jego strukturę, np. zasięg użycia (język ogólny : język regionalny), kanał przekazu informacji (język mówiony : język pisany), cel użycia (język lub styl artystyczny : język lub styl potoczny : język lub styl urzędowy itp.)” (Grabias 2001, 125).

Tendencję do wymiennego stosowania terminów styl i język zauważył także Aleksander Wilkoń (2000, 12). W jego analizie najważniejszych prac dotyczących systematyzacji odmian polszczyzny znalazło to odzwierciedlenie: „Główne różnice dotyczą: [...], statusu danej odmiany, np. języka (stylu) potocznego wobec innych odmian”, „w obrębie wydzielonych typów nie podlega dyskusji istnienie języka (stylu) artystycznego”, „większość autorów wyodrębnia język (styl) naukowy, a w zakresie języka mówionego – język (styl) potoczny” (2000, 20 i n.). Teresa Skubalanka całą typologię odmian polszczyzny oparła na wyodrębnianiu wyłącznie odmian stylowych (1976).

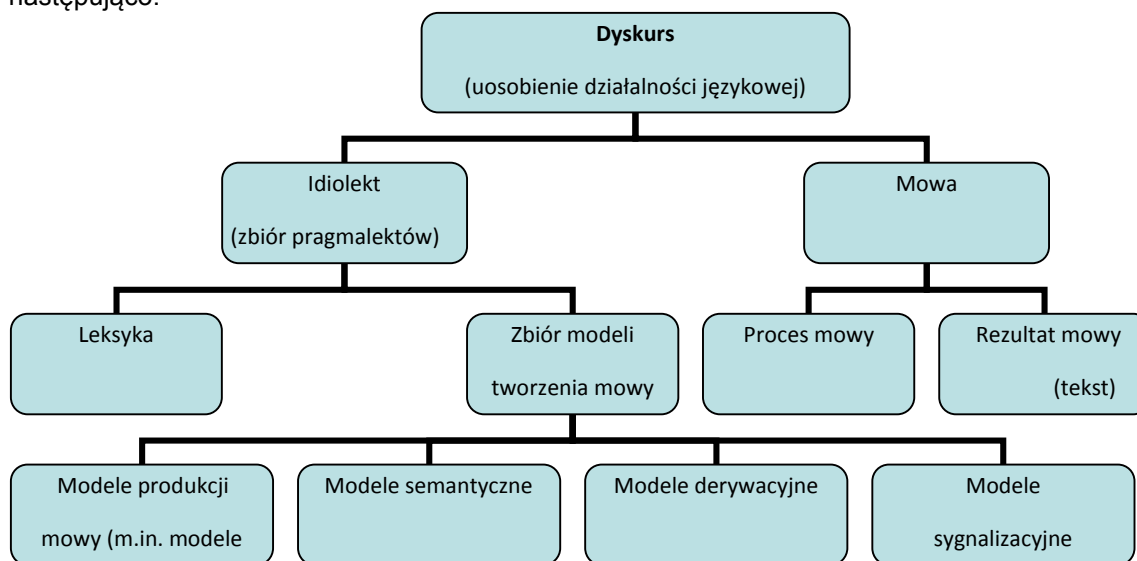
Zgodnie z definicją Kurkowskiej i Skorupki styl jest „zespołem środków językowo-stylistycznych, a więc środków pełniących ekspresywno-impresywną funkcję w wypowiedzi” (2001, 17).

Najbardziej identyfikuję się z definicją stylu autorstwa Markowskiego, który określa go jako „sposób ukształtowania języka wypowiedzi zasadzający się na wyborze z bogactwa systemu językowego określonych środków (wyrazów, ich form, konstrukcji wyrazowych, układu wyrazów itd.), ich interpretacji, a następnie ułożeniu z nich takiej całości, która ma najlepiej służyć celowi, jaki zakładał jej nadawca” (2011, 119). Poza wyborem specyficznej leksyki, styl zawiera się w tych modelach językowych<sup>1</sup>, które odnoszą się do konstruowania tekstów, dlatego obejmuje także modele syntaktyczne (tworzenia zdań), syntagmatyczne (tworzenia połączeń wyrazowych) oraz modele fleksyjno-morfologiczne (tworzenia form wyrazowych). Modele derywacyjne, semantyczno-leksykalne oraz modele sygnalizacyjne (fonetyczno-graficzne) tylko marginalnie odnoszą się do zjawiska stylu. Zasadniczo bowiem zbiór modeli określany mianem stylu nie obejmuje specyficznych sposobów słowotwórczych, nie posiada własnych modeli aktualizacji znaczeń czy łączliwości leksykalnej ani odrębnych zasad dotyczących wymawiania dźwięków czy pisania liter.

---

<sup>1</sup> Szczegółowo o koncepcji modeli językowych (tworzenia mowy) pisałam w monografii (2014, 82).

Schematycznie relacje między dyskursem a pragmalektem i stylem można przedstawić następująco:



Rys. 1. Struktura dyskursu

Dzięki wprowadzeniu pojęcia dyskursu do rozważań dotyczących odmian języka możliwe jest uporządkowanie wszystkich zjawisk, które należą do działalności językowej. Schemat struktury dyskursu (rys. 1) obrazowo przedstawia zależności, w jakie wchodzi pragmalekty oraz style. Ponadto bardzo wyraźnie pokazuje on, że są to zjawiska z różnych poziomów działalności językowej, a zatem nie powinny być zestawiane w jednej klasyfikacji.

Jerzy Bartmiński postuluje wyraźne odróżnianie językowych stylów i odmian języka, twierdząc, że style, w przeciwieństwie do odmian, są dla języka kategorią obligatoryjną (istnieją one w każdym języku i zawsze stanowią system zjawisk o zależnościach wzajemnych, a ponadto są nieprzekładalne) (1991a, 12).

Stanisław Grabias także zauważa rysującą się w językoznawstwie tendencję do wyraźnego odróżniania językowych stylów i odmian języka (2001, 120), jednak buduje on klasyfikację leksyki łącząc czynniki społeczne ze stylistycznymi. W związku z tym słownictwo w obrębie polszczyzny dzieli na: powszechne, gwarowe, kolokwialne, poetyckie, techniczno-naukowe, profesjolektalne, żargonowe i slangowe (2001, 128).

Różnice między pragmalektem a stylem można przedstawić w postaci tabelarycznej (tab. 1).

Cecha	PRAGMALEKT	STYL
Ontologia	Część idiolektu (indywidualnego języka)	Element funkcjonalny (obok leksyki) każdego socjolektu
Cel	Służy do prowadzenia skutecznej działalności językowej	Służy do wyrażania stopnia konformizmu lub indywidualizmu
Dowolność użycia	Uzależnienie od pragmatyki dyskursu, w którym dany pragmalekt jest używany	Uzależnienie od stopnia podporządkowania się ustalonym w społeczeństwie zasadom kształtowania wypowiedzi
Zasada typologizacyjna	Pragmatyczna (dwie skale: racjonalny – emocjonalny; realny – wirtualny)	Kauzalna (skala: społeczny – zinstytucjonalizowany – indywidualny)

Tab. 1. Różnice między pragmalektem a stylem

## **ANALIZA ISTNIEJĄCYCH KLASYFIKACJI ODMIAN POLSZCZYZNY. PROPOZYCJA FUNKCJONALNO-PRAGMATYCZNEJ TYPOLOGII PRAGMALEKTÓW**

Koncepcje dotyczące wyodrębniania odmian językowych można podzielić na pięć grup z punktu widzenia miejsca języka literackiego i języka potocznego w strukturze:

- koncepcje, w których język literacki jest pojęciem bardzo szerokim, gdyż utożsamia się z językiem ogólnym (nazywanym też ogólnonarodowym) i przeciwstawiany odmianom gwarowym (pod względem powszechności użycia). Powstanie gwar określane jest jako zdeterminowane przez dwa czynniki: głównie terytorialny, ale także społeczny. Wśród nich wyróżnia się „dialekty i gwary ludowe, gwary miejskie (w pewnym stopniu także gwary środowiskowe) oraz odmiany regionalne pojmowane szerzej” (Handke 2009, 65). Zasadą typologizacyjną, zgodnie z którą język literacki odróżnia się od socjolektów i dialektów, jest kryterium zasięgu i stopnia powszechności. Wyodrębnienie języka potocznego oparte jest zaś w danej teorii na przeciwstawieniu go formie pisanej języka (kryterium: kodyfikacja lub jej brak). Tak pojęty język potoczny bywa nazywany językiem kolokwialnym lub „dialektem kulturalnym” (Handke 2009, 65) (muszę zauważyć, że wcześniej Aleksander Wilkoń terminu „dialekt kulturalny” używał jako synonimu języka literackiego, por.: 2000, 7). O języku literackim rozumianym jako język ogólny mówi się jako o „środku porozumiewania się członków narodu (bez względu na ich pochodzenie terytorialne i społeczne)” (Handke 2009, 65). Podobne sposoby rozstrzygnięć w kwestii stosunku do języka literackiego można dostrzec także u innych językoznawców (Furdal 1973; Buttler 1982; Wilkoń 2000);
- koncepcja, w której język literacki jest pojęciem względnie szerokim, gdyż obejmuje język ogólny (Gajda 1982). Język ogólny jest zaś identyfikowany z językiem potocznym. Język literacki posiada w danej teorii dwie odmiany: pisaną i mówioną, do której właśnie zalicza się język potoczny. Odmiana mówiona niezaliczana do języka literackiego zawiera żargony, superdialekty i gwary;
- koncepcje, w których język literacki jest pojęciem wąskim, ponieważ stanowi odmianę języka ogólnego będącego wariantem wyodrębnianym w ramach języka narodowego (Klemensiewicz 1953) lub języka etnicznego (Urbańczyk 1956) i przeciwstawia się z jednej strony językom gwarowym, zaś z drugiej – językowi potocznemu czy mówionemu;
- koncepcje, w których język literacki staje się pojęciem „nadrodzajowym”, niezaliczanym do zbioru odmian językowych, gdyż utożsamiany jest z normą językową. Język literacki traktowany bywa wówczas jako interstyl funkcjonalny i kojarzony jest z oficjalnym, najczęściej skodyfikowanym językiem komunikacji publicznej. Polem jego realizacji są dyskursy naukowe, oficjalno-urzędowe i publiczne (zob. m.in.: Kiklewicz 2009b, 81). Takie koncepcje budowane są na innym, niż przyjęta w niniejszym opracowaniu, rozumieniu normy językowej. Nie jest to klasyczne pojęcie normy jako zbioru regulacji zewnętrznych wobec języka, ustalanych przez autorytety w dziedzinie językoznawstwa, gdyż chodzi tu o „część języka; pewien wybór elementów systemu, a nie zbiór zewnętrznych wobec języka reguł czy zasad (Markowski 2011, 29). W ramach tak pojmowanej normy Danuta Buttler wyodrębniła normę naturalną i normę skodyfikowaną (1985, 20). Markowski zmienił nieco terminologię i wprowadził terminy norma wzorcowa, którą opisuje jako zbiór elementów językowych uznawanych „za poprawne albo co najmniej dopuszczalne” (2011, 21) i norma użytkowa, czyli „elementy językowe rozpowszechnione w pewnym typie tekstów albo w pewnych środowiskach, ale jednocześnie dość powszechnie odczuwane jako nieaprobowane” (2006, 26). Norma wzorcowa rozumiana jest w takim ujęciu jako te elementy języka, które „są aprobowane przez zdecydowaną większość Polaków, zwłaszcza zaś przez osoby,



które polszczyznę ogólną wyniosły z domu i mają wykształcenie więcej niż średnie, a język traktują jako wartość autoteliczną” (2011, 32). Aleksander Kiklewicz wyodrębnia z kolei cztery rodzaje normy: 1) normę jako odmianę habitualno-funkcjonalną – język klasy rządzącej w społeczeństwie klasowym; 2) normę jako język kodyfikowany, interstyl obejmujący zakres oficjalnej komunikacji pisanej; 3) normę wzorcową (jako odmianę względnie habitualną – język inteligencji); 4) normę jako stopniowo przybierającą status języka ogólnego (2009b, 78). W jego typologii wyraźnie widać, że język literacki utożsamiany jest z normą językową i w swej odmianie wzorcowej przeciwstawiany jest normie uzualnej (w terminologii Markowskiego). Nie jest jednak w pełni adekwatny wobec języka ogólnego (por.: 2009b, 81);

- koncepcje, w których język potoczny jest traktowany jako styl (Bartmiński 1991b; Grabias 2001, 121; Warchała 2003, 11 i n.; Kiklewicz 2009a, 39; Kiklewicz 2009b, 79) lub też jako odmiana, której wyodrębnienie jest oparte na emotywno-stylistycznych kryteriach (obok takich wariantów języka, jak 1) konsultacyjny, 2) formalny, 3) pełen szacunku, 4) zimny, 5) serdeczny, 6) intymny, por.: Piotrowski, Ziółkowski 1976, 149).

Pragnąc podtrzymać takie stanowiska, musiałabym przyjąć za słuszne uznanie języka literackiego za język ogólnonarodowy, znany wszystkim użytkownikom określonego języka etnicznego lub też zaakceptować wyodrębnienie w języku różnych taksonomicznie odmian językowych i odmian stylistycznych, albo też przeprowadzić systematyzację odmian języka, opierając się na różnych zasadach klasyfikacji tylko z tego powodu, że pewne warianty języka są przez poprzedników oceniane jako bardziej powszechne niż inne lub (samo kryterium powszechności / braku powszechności to za mało dla rzetelnej i nieselektywnej typologii). Wśród przeanalizowanych prób klasyfikacji języka polskiego brakuje typologii opartej na jednym kryterium i uwzględniającej wszystkie możliwe odmiany polszczyzny.

W niniejszym opracowaniu opieram się na propozycji typologii odmian języka autorstwa Olega Leszczaka (2009, 110-113), w której warianty kodu językowego nazywane są socjolektami. Funkcjonalno-pragmatyczna metodologia, na której założeniach opiera się owa typologia, daje bowiem zupełnie nowe możliwości rozstrzygnięć. Jednym z najistotniejszych wyznaczników funkcjonalnego pragmatyzmu jest antropocentryzm, który determinuje rozumienie języka jako bytu psychospołecznego. Zgodnie ze stanowiskiem antropocentrycznym język istnieje wyłącznie w świadomości (psychice) użytkowników. Zatem jedyną realną formą języka jest idiolekt, który w przypadku niemal każdego użytkownika języka stanowi wysoce zindywidualizowane połączenie różnych (przynajmniej dwóch) odmian języka. Schematycznie typologię odmian językowych Olega Leszczaka przedstawiłam za autorem w monografii poświęconej zjawisku homonimii językowej (Król 2014, 253). Była to typologia socjolektów, natomiast w niniejszym opracowaniu pragnę zaprezentować nowszy wariant uwzględniający realizację odmian językowych polszczyzny – pragmalektów – w sferze dyskursu.

Pragmalektem nazywam każdą odmianę języka narodowego uwarunkowaną przez czynniki społeczno-pragmatyczne. Będą to warianty języka wyodrębniane z uwzględnieniem statusu społecznego, wykształcenia, wykonywanego zawodu, zainteresowań, miejsca zamieszkania użytkowników, ale typologia oparta jest przede wszystkim na czynnikach dyskursywno-pragmatycznych (cel przyświecający danemu typowi dyskursu prowadzonemu w ramach określonego rodzaju działalności). Za pragmalekt będzie zatem uznawany także język literacki i język potoczny (nazywany tu standardowym).

Typologia pragmalektalnych odmian językowych uwzględniająca wariant literacki, potoczny i pospolity spełnia podstawowe kryterium, jakim jest obranie jednej zasady typologizacyjnej. Jest nią szeroko pojęta pragmatyka prowadzonej działalności językowej. Można ją nazwać makropragmatyką w odróżnieniu od mikropragmatyki poszczególnych aktów komunikacyjnych. Zastosowanie tej czy innej pragmalektalnej odmiany języka zależy tylko i wyłącznie od czynników pragmatycznych – w jakim celu, w jakiej sytuacji, na jaki temat, gdzie i z kim prowadzona jest działalność językowa.

Typologię pragmalektów z uwzględnieniem ich zastosowania w różnych rodzajach dyskursu można przedstawić w postaci schematu tabelarycznego (tab. 2).

Wśród pragmalektów wyodrębniono trzy główne grupy: język pospolity, język standardowy (potoczny) i język literacki. Termin język pospolity, inaczej kolokwialny został wprowadzony do polskiej socjolingwistyki przez Aleksandra Kiklewicza na określenie gwary miejskiej (por.: 2009a, 39). Wariant ten został opisany jako odmiana języka rosyjskiego, w którym nosi nazwę городское просторечие (por.: Nešimenko 1999, 132). Ta postać języka potocznego w swojej zawartości leksykalnej wyróżnia się największą liczbą wulgaryzmów i przekleństw, które nie tylko pełnią funkcję ekspresywną, ale są stosowane jako przerywniki czy pauzy. Język pospolity opiera się na własnych, naturalnych regułach funkcjonowania. Język literacki z kolei jest regulowany zewnętrznie poprzez działania normatywizujące.

UZUS		NORMA	
JĘZYK POSPOLITY  (W TYM REGRESYWNE GWARY TERYTORIALNE)	JĘZYK STANDARDOWY  (JĘZYK POTOCZNY)	JĘZYK LITERACKI  (JĘZYK KSIĄŻKOWY,  JĘZYK OFICJALNEJ KOMUNIKACJI PUBLICZNEJ I ZAWODOWEJ, W TYM DOKUMENTACJI URZĘDOWEJ)	
SLANGI		ŻARGONY	
GRYPSERA	ARGOT		
DYSKURS POTOCZNY		DYSKURS SPOŁECZNO-ETYCZNY DYSKURS EKONOMICZNO-PROFESJONALNY DYSKURS NAUKOWY DYSKURS FILOZOFICZNY	
DYSKURS ARTYSTYCZNY			

Tab. 2. Schemat pragmalektów

Linie przerywane użyte zostały na schemacie w celu pokazania, że między poszczególnymi odmianami języka nie ma sztywnych granic, dlatego że między dwiema najbardziej skrajnymi odmianami języka: językiem pospolitym i językiem literackim istnieje strefa pośrednia, jaką jest język standardowy. Jest to możliwe tylko przy typologii, gdyż klasyfikacja

zakłada istnienie wyraźnych i nieprzekraczalnych granic między poszczególnymi rodzajami. To, co jest zatwierdzone przez uzus, może zostać uznane za normę. Język standardowy<sup>1</sup> ujmowany jest jako przejściowa odmiana polszczyzny, ponieważ zawiera zarówno elementy języka pospolitego, jak też literackiego (zapożyczenia dotyczą przede wszystkim leksyki, ale także modeli językowych: fonetyczno-graficznych, derywacyjnych, morfo-syntaktycznych i leksykalno-semantycznych). Ta przejściowa odmiana języka to upotoczniowany język literacki, którą można określić mianem języka potocznego. Tego określenia używam jednak oszczędnie, aby uniknąć zestawień z szeroko stosowanym w stylistyce i socjolingwistyce terminem styl potoczny. Przejściowy charakter (czerpią zarówno z języka literackiego, jak również pospolitego) posiadają także pokazane poniżej żargony (języki zawodowe) i slangi (języki grup środowiskowych). Argot (gwara przestępcza) i grypserka (gwara więzienna) są z kolei odmianą przejściową między językiem pospolitym i językiem standardowym. Wyjaśnienia wymaga specyfika stosowania terminów żargon i slang w niniejszym artykule. Termin żargon odpowiada pojęciu profesjolektu, czyli nieoficjalnego języka fachowego. Żargon jest używany w sytuacjach swobodnej rozmowy przez osoby należące do pewnych grup wyodrębnianych z punktu widzenia czasu poświęcanego na zajęcia obowiązkowe. Takimi grupami są grupy zawodowe, uczniowie i studenci, dlatego można mówić o żargonie prawniczym, medycznym, o żargonie architektów, dziennikarzy, a także uczniów i studentów. Slang jest zaś charakterystyczny dla kręgów zainteresowań, ponieważ stosowanie różnych rodzajów slangu zależne jest od sposobu spędzania czasu wolnego w grupie osób o podobnych zainteresowaniach (slang facebookowiczów, internautów, hip-hopowców, kibiców czy kiboli, slang wędkarzy czy slang fanów Harry'ego Pottera).

W przytaczanych wcześniej klasyfikacjach odmian polszczyzny termin żargon jest kojarzony z językiem grup przestępczych czy też z gwarą więzienną, zaś slang jest odpowiednikiem języka młodzieżowego. Stanisław Grabias, który w typologii odmian językowych zakłada, że „o istocie socjolektów decyduje przede wszystkim leksyka (grupa społeczna tworzy własne zasoby wyrazów pozostając przy składni potocznej lub literackiej)” (2001, 125), uważa, iż słownictwo żargonowe to „przeważnie terminy powstałe w celach profesjonalno-komunikatywnych w zamkniętych środowiskach przestępczych” (dlatego mówi on o żargonie ochweśnickim, złodziejskim i więziennym). Słownictwo slangowe będące „wytworem emocji i środkiem ekspresji językowej powstaje zaś w otwartych środowiskach społecznych, szczególnie w środowiskach młodzieżowych” (2001, 131).

Wyodrębnienie grypsery i argot od slangów i żargonów w niniejszej typologii spowodowane jest specyfiką stosowania tych tajemnych odmian językowych. Podstawowym ograniczeniem stosowania grypserki jest miejsce, gdyż jest to gwara więzienna. Argot nie jest w pełni profesjolektem, gdyż jako językowy kod przestępców nie musi być żargonem. Przestępca może bowiem mieć inny zawód, a działalność przestępczą traktować jako zajęcie dorywcze lub hobby.

Linie przerywane, które na schemacie oddzielają slangi od żargonów, a także grypserę od argot, pokazują, że możliwe jest przechodzenie jednej odmiany w drugą (w ramach idiolektów). U niektórych użytkowników języka slang może przekształcić się w żargon. Dzieje się tak wówczas, gdy hobby staje się sposobem na zarabianie pieniędzy. Argot staje się grypserą w sytuacji odizolowania, natomiast grypsera przechodzi do gwary przestępczej w okresie przebywania jej użytkowników poza zakładem karnym.

---

<sup>1</sup> Termin język standardowy stosowany jest przeze mnie jako synonim języka potocznego, a zatem jest to inny termin niż ten używany wobec tych języków, w których bardzo duże znaczenie mają dialekty terytorialne (jak język włoski czy francuski). W takim ujęciu synonimem wobec języka standardowego jest język literacki, gdyż kształtuje się on pod wpływem tradycji literackiej (Piotrowski, Ziółkowski 1976, 118 i n.).

Powyższy podział pragmalektów nakłada się na typologię dyskursów. Zestawienie w jednym schemacie pragmalektów z dyskursami umożliwiło pokazanie poprzez jakie odmiany języka realizowane są poszczególne odmiany dyskursu. Dyskurs potoczny jest realizowany przez język pospolity lub standardowy (schematycznie ukazano to dzięki umieszczeniu go na przecięciu tych dwóch pragmalektów, a jednocześnie pod slangami, grypserą i argot, gdyż na tych pragmalektach może się opierać dyskurs potoczny). Dyskurs społeczno-etyczny oraz profesjonalno-ekonomiczny to takie rodzaje dyskursu, w których stosowany jest język literacki w komunikacji oficjalnej lub standardowy w komunikacji nieoficjalnej, podobnie dyskurs naukowy i filozoficzny są także obsługiwane przez język literacki i standardowy w zależności od stopnia oficjalności. Warto zwrócić uwagę na to, że te rodzaje dyskursu w komunikacji nieoficjalnej nie opierają się na slangach, ani na grypserze, a jedynie na żargonach i argot. Najszerzy zakres pragmalektów obejmuje zaś dialekt artystyczny, który może być realizowany przez wszystkie odmiany językowe. Jeśli zaś chodzi o uniwersalność pragmalektów, to należy zauważyć, że język standardowy może występować we wszystkich rodzajach dyskursu (w dyskursie potocznym, w dyskursie artystycznym oraz w nieoficjalnych dyskursach: społeczno-etycznym, ekonomiczno-profesjonalnym, naukowym i filozoficznym).

Szukając argumentów na rzecz wybranej przez mnie typologii oraz zbierając kontrargumenty wobec innych klasyfikacji, musiałam sprawiedliwie przyznać, że wszyscy użytkownicy posiadają w swym idiolektie język standardowy (potoczny) – jest to bowiem wyjściowa forma dla każdego języka indywidualnego, gdyż od niej zaczyna się akwizycja języka ojczystego (jeśli zatem pewną odmianę języka trzeba by uznać za powszechną dla wszystkich użytkowników języka, to właśnie język potoczny). Jako forma przejściowa ta odmiana języka częściowo oparta jest na elementach języka pospolitego, a częściowo – języka literackiego. Proporcje języka pospolitego do literackiego w języku potocznym idiolektu każdego człowieka nie muszą być równe. Najczęściej obserwowana jest duża dysproporcja w zależności od różnych czynników społeczno-ekonomicznych. Natomiast należy zauważyć, że język pospolity w czystej postaci (można by go wówczas nazwać socjolektem), podobnie jak gwary terytorialne, już nie stanowią wyjściowych pragmalektów przy akwizycji języka ojczystego ze względu na upowszechnienie edukacji i elektryfikacji (dostęp do mass-mediów). Tylko przy pełnej izolacji od społeczeństwa można by mówić o takim wpływie języka pospolitego i dialektów terytorialnych. Warto zaznaczyć, że dla niektórych członków społeczeństwa język standardowy pozostaje dominującą odmianą językową przez całe życie – mówią tym językiem nie tylko w domu, ale także poza nim, natomiast nie znają w pełni języka literackiego, nie umieją pisać tekstów w tym języku i nie rozumieją wiadomości z programów informacyjnych czy też instrukcji obsługi dołączanych do zabawek czy sprzętu gospodarstwa domowego. Jeśli chodzi o społeczeństwo polskie, to socjologowie już od kilku lat zwracają uwagę, że prawie połowa Polaków nie rozumie tekstów pisanych językiem literackim. Przytoczę kilka wypowiedzi na ten temat zamieszczonych w Internecie: „Prawie połowa Polaków gubi się, czytając rozkład jazdy i mapkę pogody. Lekarze muszą pisać pacjentom skróty z ulotek, bo wielu z nich nie rozumie słów "skutki uboczne". Nic w tym dziwnego. Myślenie Polaków zdominowały skróty i piktogramy. Dłuższych tekstów nie potrafią zrozumieć nawet magistrzy, którzy przez studia prześlizgują się, nie czytając ani jednej książki”; „Polski analfabeta może mieć nawet dyplom wyższej uczelni i nie rozumie tego, co czyta. W sensie technicznym umie czytać i rozumie słowa, ale związków między nimi już nie. Tacy ludzie zajmują nawet kierownicze stanowiska, bywają też dyrektorami szkół” – przekonywał też na łamach ["Nowej Trybuny Opolskiej"](#) prof. Zbigniew Kwieciński z UMK w Toruniu (101); „W Polsce żyje kilkadziesiąt tysięcy analfabetów, a prawie połowa naszych rodaków nie rozumie tego, co czyta. Dokładnych danych nie ma ani MEN ani też GUS. Obie instytucje ostrożnie szacują jednak, że po odliczeniu skrajnych przypadków, takich jak upośledzenia umysłowe, ludzi dorosłych nie potrafiących czytać ani pisać może być w naszym kraju nawet kilkadziesiąt tysięcy. Taką średnią analfabetów przyjmuje się także w pozostałych krajach UE. Z badań przeprowadzonych przez socjologów w ubiegłym roku wynika, że 42% Polaków nie rozumie niemal nic z tego, co czyta, a 35% rozumie niewiele” (103); „Przemówień Donalda Tuska nie jest w stanie zrozumieć 85 proc. Polaków – wynika z badań językoznawców

z Uniwersytetu Wrocławskiego, do których dotarł tygodnik "Wprost". Podobnie niejasne są wystąpienia Jarosława Kaczyńskiego" (102).

Wielu polskich językoznawców docenia obecnie rolę języka potocznego wśród innych odmian polszczyzny, zaznaczając jego miejsce w strukturze polszczyzny (Gajda, Adamiszyn (red.) 1991; Anusiewicz, Nieckula 1992; Anusiewicz, Skawiński 1996; Brzeziński (red.) 2001). Jerzy Bartmiński traktuje go jako „centrum stylowego systemu” (1991b), przy czym dla jego oceny zjawiska potoczności w kategoriach stylu bardzo istotne jest to, że rozumienie stylu przejął on od badaczy zajmujących się językową analizą poezji, czyli dyskursu artystycznego (Bachtin 1970; Mayenowa 1974; Todorow 1984). To właśnie w opracowaniach dotyczących poetyki pojawiło się pojęcie stylu i w pracach o tym profilu było ono rozwijane. Według Bartmińskiego styl językowy jest kategorią semiotyczną. Zgodnie z jego koncepcją style to „struktury znakowe, których stroną znaczoną są uporządkowane w pewien sposób wartości, zaś stroną znaczącą elementy językowe przynależne do różnych poziomów organizacji języka: fonetyczne, morfologiczne, składniowe, leksykalno-semantyczne, tekstowe” (1991a, 13).

Język literacki jest reprezentowany przez język książkowy, język oficjalnej komunikacji fachowej (w ramach którego należy wspomnieć o języku oficjalnych sytuacji urzędowo-administracyjnych i ich dokumentacji), a także przez język oficjalnej komunikacji publicznej. Nie znaczy to, że we wszystkich tych formach komunikacji rzeczywiście stosowana jest norma językowa, jednak na pewno jest ona pożądana. Odstępstwa od normy zdarzają się najczęściej w języku książkowym i w internetowej komunikacji portali społecznościowych.

Język książkowy, którym są pisane (zwłaszcza współczesne) książki, może bowiem przybierać formę zbliżoną do języka potocznego czy nawet pospolitego i nie stanowić realizacji reguł i zasad języka literackiego. Jest to przecież rodzaj sztuki opartej na kreacji autorskiej, określanej jako literatura piękna, którego tworzywem i składnikiem formy jest język. Odróżnia się od innych rodzajów działalności – od zawodowo-ekonomicznej, administracyjnej, potocznej, polityczno-publicystyczno-religijno-moralizatorskiej, naukowej czy filozoficznej. Ta dyferencjacja jest wystarczającym argumentem dla uznania każdego utworu literackiego za sztukę słowa, mimo że utwór nie spełnia norm określanych dla języka literackiego.

Bynajmniej nie każde oficjalne wystąpienie publiczne nosi znamiona języka literackiego. Autozapowiedzi wokalistów muzyki popularnej czy rockowej podczas koncertów skupiających kilkudziesięcną publiczność dalekie są od tzw. normy literackiej, mimo iż niewątpliwie należą do oficjalnych form komunikacji publicznej (1). Podobnie komentarze internautów publikowane w prasie – wprawdzie nie spełniają językowych wymagań normatywnych, ale funkcjonują w przestrzeni publicznej (2). Dalekie od języka literackiego są wpisy na portalach społecznościowych, a przecież także należą do form komunikacji publicznej, gdyż ich odbiorca jest masowy (3).

*Cześć Opole! Jak się bawicie?* (famiłarna forma zwrotu) [zespół Pectus podczas koncertu na 51. Krajowym Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu, 2014].

Ten facet to nie polityk, dla kasy zrobi i powie wszystko, żeby się przypodobać. Kredyty trzeba w końcu płacić! (usterka syntaktyczna) [„Angora”, 40/2014].

*Przyjdę razem ze swoją suczką* (potoczne określenie dziewczyny) [wpis na Facebooku].

Przytoczone przykłady można odnieść do języka standardowego (potocznego). Jest to kolejny dowód, że to dyskurs determinuje wybór odpowiedniego kodu językowego. Dyskurs, który powstaje w określonej sytuacji komunikacyjnej, jest nadrzędny wobec pragmalektu. Dlatego też w pełni wystarczająca jest minimalna liczba wyodrębnionych w niniejszym opracowaniu pragmalektów – 7 (dla porównania: 11 odmian – Urbańczyk 1956; 16 odmian języka ogólnego utożsamianego z literackim – Buttler 1982; 19 odmian, nie licząc socjolektów, profesjolektów, psycholektów i innych rodzajów odmian – Wilkoń 2000). Proponowana typologia uwzględniająca nadrzędną rolę dyskursu w procesie wyboru odpowiedniego kodu językowego może więc być pomocnym narzędziem w każdej analizie językowej prowadzonej z punktu widzenia podejścia dyskursywnego.

## BIBLIOGRAFIA

1. Adamiszyn, Z. (1982), Uwagi o zakresie i metodologii badań języka potocznego. *Zeszyty Naukowe WSP w Opolu, Językoznawstwo*. VIII, 55-67.
2. Anusiewicz, J., Skawiński, J. (1996), *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa – Wrocław.
3. Anusiewicz, J., Nieckula, F. (red.) (1992), *Potoczność w języku i kulturze*. Wrocław.
4. Bachtin, M. (1970), *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Warszawa.
5. Bajerowa, I. (1977), Aktualne problemy polityki językowej. *Socjolingwistyka*. 1, 26-32.
6. Baker, P. (2010), *Sociolinguistics and corpus linguistics*. Edinburgh.
7. Bartmiński, J. (1973), *O języku folkloru*. Wrocław.
8. Bartmiński, J. (1977), O derywacji stylistycznej. Gwara ludowa w funkcji języka artystycznego. Lublin.
9. Bartmiński, J. (1991a), Odmiany a style języka. W: Gajda, S. (red.), *Wariancja w języku. III Opolskie Spotkania Językoznawcze*. Szczedrzyk, 10-11 X 1989. Opole, 11-16.
10. Bartmiński, J. (1991b), Styl potoczny jako centrum systemu stylowego języka. W: Gajda, S. (red.), *Synteza w stylistyce słowiańskiej*. Opole, 33-47.
11. Bell, R.T. (1976), *Sociolinguistics*. London.
12. Berruto, G. (1979), *La sociolinguistica*. Bologna.
13. Berruto, G. (2006), *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma.
14. Bogołębska, B. (2001), *Studia o stylistyce i retoryce*. Zgierz.
15. Brzeziński, J. (red.) (2001), *Przejawy potoczności w tekstach artystycznych*. Zielona Góra.
16. Bugajski, M. (2007), *Język w komunikowaniu*. Warszawa.
17. Buttler, D. (1959), Słownictwo środowiskowo-emocjonalne we współczesnej polszczyźnie. *Poradnik Językowy*. 1-2, 68-78.
18. Buttler, D. (1978), Uwagi o polskich terminach socjolingwistycznych. *Przegląd Humanistyczny*. 6, XXII, 39-46.
19. Buttler, D. (1982), Miejsce języka potocznego wśród odmian współczesnej polszczyzny. W: Urbańczyk, S. (red.), *Język literacki i jego warianty*. Wrocław, 21-28.
20. Buttler, D. (1985), Zróżnicowanie współczesnej normy językowej. *Prasa Techniczna*. 3, 20-22.
21. Blyon, Ch., Montgomery, M. (2002), *Sociolinguistique*. Paris-Nathan.
22. Chambers, J.K. (2003), *Sociolinguistic theory*. Malden.
23. Coulmas, F. (2008), *Sociolinguistics: the study of speakers' choice*. Cambridge.
24. Dejna, K. (1955), W sprawie terminów: język, dialekt, gwara, żargon. *Rozprawy Komisji Językowej ŁTN III*, 151-156.
25. Dejna, K. (1980), Ile mamy języków polskich. *Język Polski*. LX, 30-43.
26. Dunaj, B. (1986), Dialektologia a socjolingwistyka. *Acta Universitas Lodzensis, Folia Linguistica*. 12, 15-23.
27. Fasold, R. (1991), *The sociolinguistics of language*. Oxford.
28. Francisco, M.F. (2005), *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Barcelona.
29. Freddi, G. (1999), *Psicolinguistica, sociolinguistica, glottodidactica*. Torino.
30. Furdal, A. (1973), *Klasyfikacja odmian współczesnego języka polskiego*. Wrocław.
31. Gajda, S. (1982), *Podstawy badań stylistycznych nad językiem naukowym*. Warszawa.
32. Gajda, S. (1990), *Współczesna polszczyzna naukowa. Język czy żargon?* Opole.
33. Gajda, S. (red.) (1988), *Onomastyka – dialektologia – stylistyka*. Opole.
34. Gajda, S., Adamiszyn, Z. (red.) (1991), *Język potoczny jako przedmiot badań lingwistycznych*. Opole.
35. Grabias, S. (1974), Funkcyjna klasyfikacja socjalnych wariantów języka. *Język Polski*. LIV, 22-31.
36. Grabias, S. (1981), *O ekspresywności języka*. Lublin.
37. Grabias, S. (1988), Socjolingwistyczne perspektywy badań nad ekspresywnością języka. *Socjolingwistyka*. 8, 37-43.

38. Grabias, S. (2001), *Język w zachowaniach społecznych*. Lublin.
39. Gumperz, J.J. (1982), *Discourse strategies*. Cambridge.
40. Handke, K. (2009), *Socjologia języka*. Warszawa.
41. Holmes, J. (2013), *An introduction to sociolinguistics*. Harlow.
42. Horolets, A. (red.) (2008), *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*. Toruń.
43. Hudson, R.A. (2011), *Sociolinguistics*. Cambridge.
44. Hymes, D. (1977), *Foundations in sociolinguistics*. London.
45. Janicki, K. (1982), *The foreigner's language in a sociolinguistic perspective*. Poznań.
46. Kamińska, M. (1986), *Powiązania dialektologii z socjolingwistyką*. Łódź.
47. Kania, S. (1995), *Studia socjolingwistyczne: skrypt dla studentów filologii polskiej*. Szczecin.
48. Kiklewicz, A. (2009a), *Dystrybucyjny model odmian społecznych języka*. *Stylistyka*. XVIII, 33-54.
49. Kiklewicz, A. (2009b), *Warianty języka: próba systematyzacji*. *Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego*. LXV, 67-86.
50. Kiklewicz, A. (2010), *Tęcza nad potokiem...: kategorie lingwistyki komunikacyjnej, socjolingwistyki i hermeneutyki*. Łask-Olsztyn. 2010.
51. Klemensiewicz, Z. (1953), *O różnych odmianach współczesnej polszczyzny*. Warszawa.
52. Klemensiewicz, Z. (1982), *Składnia, stylistyka, pedagogika językowa*. Warszawa.
53. Komarnicki, L. (1922), *Stylistyka polska*. Warszawa.
54. Krauz, M., Ożóg, K. (red.) (2002), *Składnia, stylistyka, struktura tekstu*. Rzeszów.
55. Król, M. (2014), *Typologia homonimii językowej w aspekcie onomazologiczno-dyskursywnym*. Kielce.
56. Krysin, L.P. [Крысин, Л.П.] (1968), *Социолингвистические аспекты изучения русского языка*. Moskwa.
57. Kurkowska, H., Skorupka, S. (2001), *Stylistyka polska. Zarys*. Warszawa.
58. Leśak, O. [Лещак, О.] (2009), *Социолект – идиолект – идиостиль: Проблема разграничения понятий с позиций функционального прагматизма*. W: *Методологічні проблеми гуманітарних досліджень*. Кам'янець Подільський, 110-115.
59. Lubaś, W. (1979), *Spoleczne uwarunkowania współczesnej polszczyzny. Szkice socjolingwistyczne*. Kraków.
60. Lubaś, W. (2006), *Język w komunikacji, w perswazji i reklamie*. Dąbrowa Górnicza.
61. Majkowska, G., Satkiewicz, H. (1999), *Język w mediach*. W: Pisarek, W., red., *Polszczyzna 2000. Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*. Kraków, 181-186.
62. Mampe, J., Owczinnikowa, Ł. (red.) (2014), *Socjolingwistyczne badania w teorii i praktyce*. Gdańsk.
63. Marcellesi, J.B. (1974), *Introduction à la sociolinguistique*. Paris.
64. Markowski, A. (1990), *Leksyka wspólna różnym odmianom polszczyzny*. Warszawa.
65. Markowski, A. (1992), *Polszczyzna końca XX wieku*. Warszawa.
66. Markowski, A. (2011), *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*. Warszawa.
67. Mayenowa, M.R. (1974), *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*. Wrocław.
68. Milewski, T. (1947), *Język a społeczeństwo*. Lublin.
69. Millar, R.M. (2012), *English historical sociolinguistics*. Edinburgh.
70. Nešimenko, G.P. [Нешименко, Г.П.] (1999), *Этнический язык. Опыт функциональной дифференциации. На материале сопоставительного изучения славянских языков*. München.
71. Nikol'skij, L.B. [Никольский Л.Б.] (1976), *Синхронная социолингвистика*. Moskwa.
72. Piotrowski, A. Ziółkowski, M. (1976), *Zróżnicowanie językowe a struktura społeczna*. Warszawa.
73. Pisarek, W. (1970), *Retoryka dziennikarska*. Kraków.
74. Pisarek, W. (1985), *Słowa między ludźmi*. Warszawa.
75. Pisarek, W. (red.) (1999), *Polszczyzna 2000: orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*. Kraków.

76. Puzynina, J. (1992), *Język wartości*. Warszawa.
77. Romaine, S. (2000), *Language and society*. Oxford.
78. Schaff, A. (red.) (1980), Zagadnienia socjo- i psycholingwistyki. Wrocław.
79. Searle, J.R. (1999), *Umysł, język, społeczeństwo: filozofia i rzeczywistość* (przeł. D. Cieśla). Warszawa.
80. Skubalanka, T. (1976), Założenia analizy stylistycznej. W: Markiewicz, H., Sławiński, J. (red.), *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków, 250-273.
81. Socjolingwistyka. 1/1977.
82. Spolsky, B. (1998), *Sociolinguistics*. Oxford.
83. Stockwell, P. (2005), *Sociolinguistics: a resource book for students*. London – New-York – Routledge.
84. Švejcer, A.D. [Швейцер, А.Д.] (1977), *Современная социолингвистика*. Moskwa.
85. Todorow, T. (1984), *Poetyka*. Warszawa.
86. Trudgill, P. (1992), *Introducing language and society*. London.
87. Trudgill, P. (2002), *Sociolinguistic variation and change*. Washington.
88. Trudgill, P. (2003), *A glossary of sociolinguistics*. Oxford.
89. Trudgill, P. (2013), *Sociolinguistic typology: social determinants of linguistic complexity*. Oxford.
90. Tumanjan, E.G. [Туманян, Е.Г.] (1985), *Язык как система социолингвистических систем*. Moskwa.
91. Urbańczyk, S. (1956), Rozwój języka narodowego. Pojęcia i terminologia. W: Stieber, Z. (red.), *Z dziejów powstawania języków narodowych i literackich*. Warszawa, 9-36.
92. Urbańczyk, S. (red.) (1982), *Język literacki i jego warianty*. Wrocław.
93. Veith W.H. (2002), *Soziolinguistik. Ein Arbeitsbuch mit 100 Abbildungen sowie Kontroll-Fragen und Antworten*. Tübingen.
94. Warchala, J. (2003), *Kategoria potoczności w języku*. Katowice.
95. Wilkoń, A. (1987/2000), *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*. Katowice.
96. Williams, G. (1992), *Sociolinguistics: a sociological critique*. London – New-York – Routledge.
97. Witosz, B. (red.) (2001), *Stylistyka a pragmatyka*. Katowice.
98. Wojtczuk, K. (red.) (2000), *Socjolingwistyczne aspekty funkcjonowania języka*. Siedlce.
99. Wróbel, H. (1980), Uwagi teoretyczno-metodologiczne o badaniu odmian współczesnej polszczyzny. W: Wróbel, H. (red.), *Współczesna polszczyzna i jej odmiany*. Katowice, 9-17.
100. Zwoliński, A. (2003), *Słowo w relacjach społecznych*. Kraków.

#### **ŹRÓDŁA MATERIAŁOWE**

1. Analfabeci. Prawie połowa Polaków nie rozumie ulotek leków ani mapki pogody, w: [naTemat.pl](http://natemat.pl), <http://natemat.pl/45631,analfabeci-prawie-polowa-polakow-nie-rozumie-ulotek-lekow-ani-mapki-pogody> (dostęp: 16.11.2014).
2. Językoznawcy alarmują: Polacy nie rozumieją polityków, w: [wp.pl](http://wiadomosci.wp.pl/kat,1515,title,Jezykoznaawcy-alarmuja-Polacy-nie-rozumieja-politykow,wid,15474458,wiadomosc.html?icaid=113cf8), <http://wiadomosci.wp.pl/kat,1515,title,Jezykoznaawcy-alarmuja-Polacy-nie-rozumieja-politykow,wid,15474458,wiadomosc.html?icaid=113cf8> (dostęp: 16.11.2014).
3. Połowa Polaków nie rozumie, co czyta, w: Centrum Informacji Anarchistycznej, [http://cia.media.pl/polowa\\_polakow\\_nie\\_rozumie\\_co\\_czyta](http://cia.media.pl/polowa_polakow_nie_rozumie_co_czyta) (dostęp: 16.11.2014).



## 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: kcupala@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 Даніелі 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 zmyślnym 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 narzeczonym, który zdołał przeżyć wojnę. Obserwuje ona starania Santnera o względy Marzenki Tońkówny, 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 nieświadom, 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 „zrowemu 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 granicznego 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 Sofie. 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 Daniela 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 rozmyśleniom. 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 Daniela 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. Znów 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 piaska) oraz Karel Weinfürter (8). Ludzkie losy ponownie się mieszają z fikcją literacką i magią, a codzienne życie przeplata się z czarami.

W powieściach Daniela 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) kroci 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 Tońkówny, ale wciąż jednak mu towarzyszy wspomnienie o tragicznie zmarłej ukochanej Alicji Dawidowiczównie. Duchy mogą być również wyrzutami sumienia - kiedy w bójkę 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, wypowiadająca 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 wiecznie 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 uśpiona.

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 Blanikiem. 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 zasněcení*, *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 Šimotovou i Bohumilą Grögerovou. 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, „wewnętrzny” 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 pływające 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 ożywiania. 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 *Poczta 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 przełamuje ten stereotyp.

#### LITERATURA:

1. A. Zachová, Inicjace a její tematizace v umělecké próze 20. století [w:] „Bohemistyka”, 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](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 počátků 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.

## СУБ'ЄКТНА ОРГАНІЗАЦІЯ АВТОРСЬКОЇ СВІДОМОСТІ В ЛІРО-ЕПОСІ ІВАНА ДРАЧА

Тетяна Скуратко

кандидат філологічних наук, асистент кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА), 46027, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2.  
UDC: 821.161.2

### ABSTRACT

*Tetyana Skuratko. Subjective structure of conscience in lyric-epic poetry by Ivan Drach*

The article investigates conceptual and aesthetic quest of Ivan Drach in the genre of the poem, elucidates typological nature of the specific genre of poems by their importance in the literary process of the modern era, outlines the philosophical and psychological background of poetic creations of the artist, studies the effect of literary traditions (Т. Shevchenko, І. Franko, Lesya Ukrainka, Р. Tychyna, М. Rylskyi, and М. Bazhan) on the formation of a literary philosophy and style of Ivan Drach. Much attention is paid to the subjective structure of the author's consciousness in the lyric-epic poetry.

**Keywords:** genre, poem, lyric, lyric-epic narrative, metaphor, poetics, theoretical discourse, time-space, artistic discourse of the Sixties.

У статті досліджено ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі поеми, з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи поем автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби, окреслено філософсько-психологічне підґрунтя поемної творчості митця, вивчено впливи літературних традицій (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, П. Тичина, М. Рильський, М. Бажан) на формування літературного світогляду та стилю І. Драча. Значна увага приділяється суб'єктній організації авторської свідомості в ліро-епосі поета.

**Ключові слова:** жанр, поема, ліризм, ліро-епічний наратив, метафоричність, поетика, теоретичний дискурс, хронотоп, художній дискурс, шістдесятництво.

Дослідники творчості І. Драча відмовилися від трактування її як екстравагантного феномена. Безповоротно минули ті часи, коли його доробок не сприймався деякими реціпієнтами, а сам поет зазнавав гострих і несправедливих звинувачень з боку тенденційної критики, що спрочено інтерпретувала художній дискурс поета. Відтак інтерес сучасних дослідників до його творів та неповторної стильової палітри не спадає, зумовлюючи появу нових розвідок та студій. Відвертий інтелектуалізм й імпліцитна фольклорність, розкрилля творчої фантазії і по-драматичному концентровані художні образи, метафоричність мислення і драматизм – характерні ознаки творчої манери І. Драча.

Стиль І. Драча-поета визначається глибокою метафоричністю мислення. У поемах І. Драча найістотніші форми вираження авторської свідомості – суб'єктні: це ремарки, перелік дійових осіб, заголовки. У заголовку поет завжди виносить головну думку твору, яка передається у вигляді метафоричного узагальнення. І. Драч широко переосмислює образи світової літератури, розширюючи інтертекстуальне поле тексту. В його ліро-епосі наявні ремінісценції з власних віршів, які були наче мініначерками майбутніх поем. Маємо на увазі те, що ключові думки, які покладено в основу ліро-епічних творів, були висловлені набагато раніше у віршах.

Відомо, що метафоричність – ознака романтизму. Метафора допомагає авторові висловити думку, передати стихію почуттів героїв. У І. Драча метафора пов'язана саме з романтичним началом. Так, образ Соловейка-Сольвейг, але не як конкретної людини, а як метафоричного узагальнення, з розвитком сюжету «вбирає» в себе інші метафоричні на-

шарування, які, переплітаючись, наповнюють всеохоплюючу метафору конкретними образами, що також несуть у собі певне ідейне навантаження. Серед таких образів наявні і символи, і ремінісценції, і метафоричні ланцюги, які поєднують всі драматичні поеми І. Драча у мистецьку цілісність. Серед таких образів – образ Степки, носія народної мудрості, і Марини, яка уособлює гірку долю жінки-митця, і Солі, втілення жертвності жінки. Прототипом (чи одним із прототипів) збірного образу Вчителя («Дума про Вчителя») був В. Сухомлинський. Назва твору є всеохоплюючою метафорою, бо об'єднує в собі образи А. Макаренка, Я. Корчака, Й. Песталоцці, Г. Сковороди. Містка метафора в поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди» – образ Поета, що є втіленням не конкретної особи – П. Неруди, а поета, як уособлення свободи чи несвободи творчості, як символ свободи духу, честі, розуму людей. Автор у всіх трьох поемах дотримується одного принципу: всі його метафори мають реальну основу. Це і образ Марини, прототипом якої була реальна особа – жінка-скульпторка, і Поета, за яким – постать П. Неруди. Отже, індивідуально-авторські метафори Івана Драча ґрунтуються на уявленнях поета про властивості позначуваного і мають в першу чергу текстотвірну функцію.

Найбільший і найвагоміший компонент художності І. Драча – метафоричні ланцюги, які є в кожному творі і які, поєднуючись спільною ідеєю, зв'язують сюжети драматичних поем в єдиний текст. Найбагатша з цієї точки зору п'єса «Соловейко-Сольвейг», де Сольвейг втілена в кількох жіночих образах: Сольвейг – норвежка, яка своїм життям продовжує життя Михайла, Оксана, яка бере з рук Михайла скрипку, наче символ життя. Прийнявши символ-скрипку, Оксана передасть її своїй дочці, яка і буде спокутувати гріхи матері, а також її першого кохання до Михайла Турчина. Це знайшло втілення в образі Петра. Таким чином відбувається взаємодія і «взаємопереливання» образних компонентів твору. М. Ільницький наголошує, що в поетичних творах І. Драча «символіка переходить в алегоричність» [Ільницький 1986: 23]. Ці судження справедливі і щодо драматичних поем письменника. Більше того, при дослідженні метафор поета виникає думка, що чимало з них символічні [Ільницький 1986: 13].

Символи (як окреме поняття, а не метафори з символічним значенням) у драматургії І. Драча семантично багаті. Найбільше таких символів у драматичній поемі «Зоря і смерть Пабло Неруди», написаній на «іноземному матеріалі». Заголовок твору виступає перифразованою назвою твору самого П. Неруди «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». У назві-ремнісценції закладене попередження про подібність деяких життєвих фактів. А далі в сюжеті твору розгортається низка ремінісцентних метафоричних ліній, які є символічними утвореннями: лінія Тереси – Джульєтти, Мур'єти і Неруди.

Суб'єктною формою поетичної драматургії І. Драча є сильний ліричний струмінь, ліризація та одночасно наявність епічного елемента. З'ясовуючи роль епічного елемента в драматичних поемах митця, необхідно визначити, що поетична мова в них чергується з прозовою. Проза у І. Драча виконує функцію відтворення епістолярію (листи божевільного «негра» у «Зорі і смерті...»), обрамлення ретроспекцій, зрідка навіть сценічних (інтерв'ю Джульєтти з Пабло), а також відображення конфлікту між романтичністю природи і крайнім практицизмом дій (розповідь Джульєтти про знущання над нею). Правда, у використанні можливостей прозової мови І. Драч непослідовний. Нерідко віршами передаються прозаїчні сцени, в тому числі і ретроспективні (розмова Поета з Ареляно), а прозою – такі сповнені ораторської патетики монологи Пабло Неруди, як «Я з трибуни сенату...» та ін.

Аналізуючи драматичні поеми І. Драча, спостерігаємо посилення суб'єктної сфери, відкритий вияв ліричного начала в його драматичних поемах. Як зазначив Б. Мельничук, іноді могутній ліричний струмінь «дає про себе знати ще до того, як візьмуть слово персонажі твору. Йдеться про ті компоненти, що випереджають безпосередню дію: поетичні інтродукції, прологи, передмови, посвяти...» [Мельничук 1981: 47-48]. Можливий інший шлях розкриття ліричного «я» за участі ліричного персонажа, але не такого навіязливого, як у першому випадку. Це участь ліричного оповідача в дискусії з уявними опонентами (у «Пролозі до «Думи про Вчителя»), що є драматизацією авторського мислення з урахуванням принципу М. Бахтіна про двоголосся між «я» та «іншим», коли виникає інтерсуб'єктивна мовленнєва ситуація.



У сюжетних прологах (в «Лісовій пісні» Лесі Українки, «Вітровій Дониці» В. Зубаря, «Соловейку-Сольвейг» І. Драча) дія уже започаткована, хоч носить, в основному, ще експозиційний характер (щоправда, у І. Драча вбачаємо у «Пролозі» зав'язку однієї з сюжетних ліній – долі Марини як митця). Проте автор тут відчутніший, прагне вустами одного з персонажів висловлювати своє ставлення до майбутніх подій, надаючи йому філософськи узагальненого або ж дидактичного звучання.

«Пролог» поеми «Соловейко-Сольвейг» закінчується словами Марини: Доле, чи можеш ти зупинитись на хвилю? / Навіщо такий божевільний розбіг? / Центрафуга життя, яка ж вона немилосердна – / За кожен грам щастя тонну лиха відважує... [Драч 2006: 239].

І. Драч вдається до таких метатекстових форм, як прозові передмови: «Слово до режисера», «Слово до редактора» у «Думі про Вчителя» і особливо у «Вільному принципі корабля» та «Семи зауваженнях з приводу дії» («Зоря і смерть Пабло Неруди»), в яких розвиває традиції М. Куліша, в драмах якого ремарки виконують функціональну роль.

Інтенсивним є проникнення патетики художнього образу в декларативну замкнутість ремарки (подібно до того, як втратили своє службове значення чимало елементів кіносценарію після вдосконалення його О. Довженком).

Зразки ліризації образної мови наявні і в ремарках І. Драча. Ось опис тільки однієї деталі обстановки: «З іншого краю озера видно контури дивного птаха, який весь час поривається злітати і злетіти не може – це радар» [Драч 2006: 239]. І в ремарках І. Драч – лірик. Про це свідчить прикрашена okazionalistським епітетом фраза: «Марина займає позицію, з якої важко було б її зрушити кількома натівськими бригадами» [Драч 2006: 239]. У цих ніби службових помітках існує незлісна посмішка автора, яка передається і читачеві: «Наталка в нічній сорочці стоїть на тахті і продовжує свої адвокатські вправи, не забуваючи кожну фразу заїдати добрячим куском червоного яблука» [Драч 2006: 249]. Отже, можемо стверджувати, що навіть з ремарок перед нами постає І. Драч-лірик, до того ж різнобічний і неординарний.

«І заспів, і ремарки, й авторський супровід, і вставні пісні та вірші, – писав Б. Мельничук, – то помітні вираження ліричного струменя драматичної поеми, але його основу становить безпосередня дія, монологи персонажів» [Мельничук 1981: 50]. Сучасні літературознавці виділяють монологи, звернені до співрозмовника або глядачів, внутрішні, ораторські, обрядові, нараційні, драматичні монологи. Такий поділ зумовлений комунікативною функцією того чи іншого різновиду монологів. У першому співрозмовник реально існуючий або в дії, або поза дією [Літературознавчий словник-довідник 2006: 465].

Класичними прикладами таких монологів є звернення Мавки до Лукаша в фіналі «Лісової пісні»: «О, не журися за тіло...», або ж славнозвісна інвектива Неофіта-раба: «А мало нас погинуло даремне...» з драматичного етюда «В катакомбах», дидактема Антея, проголошена Хілону в «Оргії» чи гідна відповідь Ярослава Мудрого Микиті: «Так Господу і руському народу...» в драматичній поемі І. Кочерги. Багаті ліричними монологами і драматичні поеми І. Драча. Їх функції і структура найрізноманітніші: це монологи-сповіді (Бляха-Муха: «Чого тікав – то ясно»), монологи-заклики (Вчитель: «Я декілька разів уже бував...»), монологи-медитації (Вчитель: «От диво – дивне»), монологи-саморекомендації (Вчитель: «Одні за м'якість, інші за суворість»), монологи-інвективи (Поет: «Я з трибуни Сенату звинувачую президента Віделу в зраді!»), монологи-ремінісценції (Марина: «Вийшла я якось ввечері»), монологи-марення (Вчитель: «Смерть, я ж не воїн у чистім полі»), монологи-символи (Поет: «Він вже не прийде...»), монологи-узагальнення (Неруда: «Та ми поети...»), монологи-дифірамби (Турчин: «А ти з магнітофоном і до Савицького»), монологи-повчання (Марина: «Не все за життя, мамо, приходиться»).

Слід зазначити, що поет певною мірою модернізує усталені особливості монолога у драматичному творі. Читачі й глядачі розуміють озвучене заглиблення у власну психологію як емоційний наратив, витриманий на вищих регістрах, а не тільки як складник діалогічної мови. Однак монолог Марини: «Призволяйтесь, як казав мій Турчин...» [Драч 2006: 256] не вкладається у звичні рамки класичного монологу. Сумнів щодо правдивості його «монологічності» виникає, передусім, тому, що надто вже, на перший погляд, є прозаїчним, побутовим. Насправді, своїм змістом він наближається до ремінісценції, розгорнутої

метафори, а тому потребує особливого означення монологу. Варто звернути увагу на так звані «телефонні» монологи. Вони не гублять своєї мовленнєвої домінанти, але утворюють своєрідний жанровий різновид. З одного боку, це відтворення нечутного діалогу, де репліки двох співрозмовників замінюються риторичними фразами однієї людини, а з другого – це відображення внутрішніх переживань персонажа, викликаних нехайними, але ще не зрозумілими глядачеві екстраподразниками. Вони часто передаються такими ремарками: «*Марина говорить вільно, невимушено, потім – дратівливо*» [Драч 2006: 253].

Особливим типом монологів є звернення до глядача, наявність співрозмовника поєднується в них з риторикою висловлюваних думок, кращим зразком такого монологу є в І. Драча саморекомендація: «*Добрий день, глядачу. Можна ввійти?*» [Драч 2006: 125].

Специфічною ознакою іншого різновиду монологів – внутрішніх – є відсутність реального співрозмовника і зумовлені цим підвищена риторичність висловів, з одного боку, і роздвоєність особистості, з іншого. Майстрами внутрішнього монологу вважаються Й.В. Гете та О. Пушкін (монолог Сальєрі), Леся Українка («У пущі», Річард Айрон: «*Невже нема такої сили в світі?*»), І. Кочерга (Ярослав Мудрий: «*Про що мене віщує ця тривога?*»), О. Левада (Камо: «*Лють! Я й досі не знав глибини цього слова*»), Н. Забіла («*Троянові сини*»), Либідь: «*Яке то щастя – знову бути вдома...*»).

У поемах І. Драча внутрішні монологи відзначаються своєрідністю, оскільки конфлікт ідей експлікує у собі драму характерів, тому саморозкриття як таке втрачає своє домінантне значення. Крім того, специфіка такого конфлікту зумовлює постійне роздвоєння ситуації, а тому можливості внутрішнього монологу суттєво поступаються перед поліфункціональністю символів. Відтак висока умовність і абстрагованість конфлікту робить риторичне самозаглиблення практично неможливим: символам важко саморозкриватися.

Класичні взірці внутрішнього монологу знаходимо здебільшого у найбільш ліричній поемі «Соловейко-Сольвейг». Типовим прикладом розмови самого з собою є монолог Марини: «*Навіщо ти їх спровадила, скажи, Марино?*» [Драч 2006: 255]. У героїні одночасно промовляють дві людини. Одна більш поміркована, врівноважена: *Ти ж знаєш, Марино, що ти нехайно ще раз / Подзвониш до кого треба – це раз подзвониш, / Все розтлумачиш, все попередиш Марино!*

Друга, розхристана у своїй нестриманості: А хлопець-красень – таки достобіса [Драч 2006: 259].

Монологічна структура мовлення пов'язана з її афористичністю. Згадаймо хоча б слова з гетевського «Фауста»: «*Спинись, хвилино, ти прекрасна!*». Майстром афоризмів виявила себе Леся Українка: «*Хто раб? Хто подоланий? Тільки той, хто самохіть несе ярмо неволі*» («На руїнах»); «*Служити двом богам не можна*» («Руфіна і Прісцілла»); «*Убий, заріж, втопи, продай, та хоч без поцілунків*» («На полі крові»); «*Я любить не вмію ворогів*» («Одержима»), «*Ні, я жива! Я буду вічно жити! Я маю в серці те, що не вмирає!*» («Лісова пісня»). Традиції, започатковані Лесею Українкою, активно розвивали О. Олесь, І. Кочерга, О. Левада, Л. Костенко та інші.

Мова І. Драча також відзначається афористичністю: «*У кожного з нас вчитель є, читаю, / Усі ми – тільки учні й вчителі*» («Дума про Вчителя») [Драч 2006: 122]. Бути добрим, не добреньким, / Бути в мудрості добрим – / Це найважче на світі покликання. / Особливий талант – дитині. / Нескінченне терпіння – дитині. / Пожертвувати життя – для дитини. («Дума про Вчителя») [Драч 2006: 216]. Болять майбутнім, школо, твої груди – / Нехай святиться твій простий поріг! / Це вчителі, найкращі наші люди, / Готують старт для всіх крутих доріг («Дума про Вчителя») [Драч 2006: 235]. Я кам'яна. І хочу я на камені / Збирати свої крила переламані («Соловейко-Сольвейг») [Драч 2006: 291]. Та ми поети / В більшості своїй / Серед інших оригінальних ознак / Маємо здатність ставати / Коли вогнем, / Коли димом («Зоря і смерть Пабло Неруди») [Драч 2006: 355].

Читаючи драматичні поеми І. Драча, читач відчуває потужний ліричний струмінь. Поет вдається до складної суб'єктної сфери. Це зумовлює особливу текстову конструкцію, спричинену ліричним героєм, ліричним персонажем, власне автором. Це визначає художню своєрідність поем І. Драча, який представив такі жанрові різновиди, як лірична, ліро-епічна, драматична поеми, в яких наратив відзначається діалогізмом та поліфонією. Поет

зумів крізь оптику ліричного «я» змоделювати ширший плацдарм епічної розповіді, поєднаної з драматизмом, піти по руслу сюжетних ліній, дійових осіб, розгорнути конфлікт логікою життєвих обставин чи філософських ідей.

Отже, упродовж творчої еволюції І. Драча спостерігаємо наскрізну домінанту, що так чи інакше проходить через усю творчість митця: це, передусім, фабульна цілісність соціально-історичного хронотопу поем митця, яка складається із персонажних мініатюр, які додаються, доповнюються, уточнюються, увиразнюються колажним принципом, що є довілним зіставленням автономних за змістом хронотопних фрагментів.

У поетичному епосі письменник застосовує такі жанрові прийоми, як часові зміщення: пролепсиси (повернення в минуле) та аналепсиси (забігання в майбутнє), що розширюють семантичне поле поем, апробуючи модерні нарративні прийоми відтворення світу: майстерно оперуючи ними, автор моделює майбутнє героїв, за допомогою яких повніше окреслюються характери героїв, їх минуле, сучасне і майбутнє.

Новаторством ліро-епосу І. Драча в плані композиції твору була колажність, на сюжетну канву твору автор накладав різні мотиви, що набувають форми асамбляжу. З цієї метою наратор застосовує монологи персонажів (рольова, персонажна оповідь), використовує таку суб'єктну форму, як «я» – «ти», «я» – «ми». Стиль поета характеризується «різномузичністю».

Отже, поетика поем І. Драча характеризується багат шаровою метафоричністю яскраво національного характеру, позицією духовного максималізму, екстатичністю, образною діалектичністю, конкретно зримістю. Авторська свідомість поета продукована в позасуб'єктних формах авторської свідомості (жанр, конфлікт, пафос, стиль). Суб'єктна організація поем митця характеризується посиленням фразеологічної точки зору, двородовими утвореннями, колажністю, умовністю дії, використанням образів-символів, трагедійністю, конфліктом ідей тощо.

Література: *Бахтин 1975*: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.; *Дем'янівська 1984*: Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема: Проблематика, жанрова своєрідність / Дем'янівська Л. С. – К.: Вища школа, Голов. вид-во, 1984. – 160 с.; *Драч 2006*: Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.; *Ільницький 1986*: Ільницький М. «Так прагнеться точнішим бути в слові...»: Поезія І. Драча останніх років / М. Ільницький // Рад. Літературознавство. – 1986. – № 4. – С. 15-25; *Каспрук 1973*: Каспрук А. А. Українська поема кінця ХІХ – поч. ХХ ст. Ідеї, теми, проблеми жанру. – К.: Наукова думка, 1973. – 247 С.; *Каспрук 1972*: Каспрук А. А. Поема в сучасному літературознавстві. // Радянське літературознавство. – 1972. – № 5. – С. 29-35; *Копистянська Нона 2005*: Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Літературознавча енциклопедія 2007*: Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита); *Літературознавчий словник – довідник 2006*: Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 С. (Nota Bene); *Мельничук 1981*: Мельничук Б. І. Драматична поема як жанр: Літ.-крит. нарис / Мельничук Б. І. – К.: Дніпро, 1981. – 143 с.; *Українка Леся 2008*: Українка Леся. Лісова пісня / Леся Українка. – Харків: Фоліо, 2008. – 636 с.; *Янченко 1978*: Янченко А. Живий світ поезії / А. Янченко // Вітчизна. – 1978. – № 1. – С. 156-158.

## ТВОРЧІ ВЗАЄМИНИ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА ІЗ СТАНІСЛАВОМ ПШИБИШЕВСЬКИМ

Тамара ТКАЧУК

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства, Інститут філології, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ) (УКРАЇНА)

UDC: 82.091:821.162.1+821.161.2

### ABSTRACT

In the article has been analyzed the V. Stefanyk's specific reception of polish writer S. Pshybyshewskij. It is noted that through the Ukrainian novelist begins the process of entering of the creative achievements by S. Pszybyszewskij in Ukrainian spiritual space. The novels by V. Stefanyk have become impulses to the changes of themes in works of polish writer, including his address to the problem of land.

**Key words:** reception, dialogue of cultures, modernism, borderlands, artistic heritage.

У статті проаналізовано специфіку рецепції творчості польського письменника С. Пшибишевського В. Стефаніком. Відзначено, що за посередництвом українського новеліста розпочинається процес входження творчих здобутків С. Пшибишевського в духовний простір українців. Саме новели В. Стефаніка стали творчим імпульсом до змін на рівні тематики у доробку польського літератора, зокрема у його зверненні до проблеми землі.

**Ключові слова:** рецепція, діалог культур, модернізм, пограниччя художній доробок.

У кінці XIX – на початку XX століття в Галичині існував інтенсивний діалог польської, української, німецької культур, що й створило передумови для рецепції творчого доробку С. Пшибишевського як яскравого представника європейського модернізму.

Маємо справу не тільки зі спорідненими в українській та польській літературах сюжетами, темами, а й спостерігаємо „зустріч різних культур”, пограниччя, що не роз'єднує, а об'єднує: „Внутрішньої території культурне середовище не має: воно все розміщене на пограниччі, межі проходять всюди... Кожен культурний акт суттєво живе на межі: в цьому його серйозність і значущість; відділений від меж, він втрачає основу, стає порожнім... вироджується та помирає [1, с. 503]”. Отже, між визначними культурними осередками – Львовом, Краковом, Варшавою, Віднем – існував активний взаємообмін у сфері культури. Важливо, що в кінці XIX – на початку XX століття Галичина залишалася потужним центром польської науки. Львів перетворився у вагомий осередок європейського мистецтва та культури. Водночас конкурентними щодо Львова були власне польські міста Краків і Варшава.

У зв'язку з тогочасною геополітичною ситуацією, українські інтелігенти мали можливість навчатися у Польщі, Росії чи Австрії. Серед них – В. Стефанік, за посередництвом якого розпочинається процес входження творчих здобутків С. Пшибишевського в духовний простір українців.

До проблеми творчого діалогу В. Стефаніка із С. Пшибишевським зверталися Е. Віснєвська [21], В. Лесин [7], Я. Ярема [17], Ф. Погребенник [9], М. Хороб [14], О. Черненко [15], проте системно ця проблема в українському літературознавстві не досліджена.

Навчаючись у Кракові у період, коли в Німеччині відбувся літературний дебют С. Пшибишевського (1892), український новеліст мав змогу ознайомитись із німецькомовними творами поляка вже в 1896 році. Не дивно, що саме В. Стефанікові належить важ-

лива роль у процесі засвоєння спадщини С. Пшибишевського в українському літературному середовищі.

Оскільки літературно-критичних праць В. Стефаніка, які могли би підтвердити чи спростувати висловлену вище тезу не існує, то єдиним джерелом вивчення проблеми міжособистісних взаємин письменників є їхня епістолярна спадщина. Звернемося передусім до тих фактів у творчих взаєминах літераторів, які ще не достатньо висвітлені в українському літературознавстві.

Інформація про польського декадента С. Пшибишевського та окремі його твори міститься в листах В. Стефаніка до О. Гаморак. Уже в грудні 1896 року (після виходу цього ж року друком першої у Польщі статті про роман „De profundis” С. Пшибишевського) В. Стефанік у неопублікованому листі до О. Гаморак (його вперше видав Ф. Погребенник [9, с. 138]) роздумує над ідеями С. Пшибишевського, висловленими у романі „Homo sapiens” (1895–1896 рр. німецька версія, 1901 – польська): „Мене спеціально займає автор [С. Пшибишевський – Т. Т. ], тому що уводить нас у вершок нашого існування. Мозок має бути всім, що кермує нами... Але мозок наперед ніколи не визнає, чому ми так робимо або поступимо... Є, отже, щось більше, як мозок, щось таке, від чого ми залежні і мозок також. Най се буде душа, най буде бог, най буде природа. Все одно, але є [9, с. 138]”. Український новеліст захопився цим твором, особливо заувагами польського автора стосовно існування інших, ніж „мозок”, чинників, які мотивують людську діяльність. Він вважає С. Пшибишевського „артистом і добрим суддею теперішніх стосунків [13, с. 167]”. Відхід від раціоналістичної моделі мислення, зосередження уваги польського письменника на індивідуалізмі, особистості, її душевних перипетіях особливо привабили українського новеліста.

Отже, В. Стефанік активно цікавився творчістю польського літератора і читав роман „З глибини” німецькою мовою одразу після його виходу друком у Німеччині. Він зафіксував художні трансформації, на яких акцентував польський літератор, зокрема зміщення кута зору письменника до душевних переживань героя.

Зустріч В. Стефаніка із С. Пшибишевським відбулася у травні 1899 року в Кракові за посередництвом В. Морачевського. Цього ж року польський письменник, ознайомившись із новелістикою В. Стефаніка, стверджував, що відкрив новий талант [18, с. 145]. С. Пшибишевський став одним із популяризаторів творчості українського новеліста у Польщі. Польський письменник високо оцінив новели молодого українського літератора й упродовж 1899–1900 рр. у журналі „Życie” в перекладі В. Морачевського видав новели „Ангел”, „Катруся”, „Майстер”, „Новина”, „Лесева фамілія”, „Виводили з села”. Вважаємо, що особисте знайомство письменників відіграло значну роль у їхньому творчому житті.

Так, у листах В. Стефаніка простежуємо неодноразове звернення до творчості С. Пшибишевського (19 покликань). Означені листи свідчать про зацікавлення українця творчим доробком польського письменника. В. Стефанік зокрема відзначив новаторство С. Пшибишевського у впровадженні в художню творчість психологізму, натомість не сприйняв бунтарські мотиви, еротичність, крайній нігілізм, епатажність.

Останнє покликання на творчість С. Пшибишевського датоване 1900 роком і міститься в листі В. Стефаніка до В. Морачевського, у якому автор інформує про події з життя польського митця, наголошуючи на надмірному вживанні ним алкоголю [13, с. 199]. У листах український новеліст згадує три твори С. Пшибишевського: роман „Homo sapiens” (1895–1897), „З глибини” (1895) і том праць під назвою „На дорогах душі” (1900) [13, с. 210]. У цих романах С. Пшибишевський проводить філософський, психологічний і етичний експеримент. У дихотомії „душа – мозок” автор акцентує на „душі”. Ці романи також возвеличують ніцшеанський тип надлюдини, анархосатанізм, апологетизують зло як невід’ємний компонент людського життя. Найбільший інтерес викликає книга „На дорогах душі” (1895), де автор поєднав маніфести „Confiteor” („Сповідь”), „Про нове мистецтво”, а також три художні тексти: „Вступ. Афоризми і прелюдії”, „Шопен”, „Апострофа до „Короля-Духа”, які друкувалися в журналі „Życie” з 1899 до 1900 рр. У цих творах польський літератор виводить теорію про „мистецтво мозку” і „мистецтво душі”, які походять із первинних пансакральних джерел, а також формулює трансцендентну антропологію сучасного мит-

ця. У „Вступі” до зібраних есе С. Пшибишевський досліджує психологію творчої особистості і з'ясовує, що у формуванні генія найважливішою є активна метафізична сутність, основою якої є особистість. Митець не належить собі, він живе так, як мусить, а не як хоче [20, с. 25]. Очевидно, міркування С. Пшибишевського були близькими для українського новеліста, який, як відомо, писав „кров'ю власного серця”. В означеному листі В. Стефанік тільки згадує роман „На дорогах душі” С. Пшибишевського, не даючи йому оцінки.

Позірно проблема міжособистісних взаємин В. Стефаніка із С. Пшибишевським видається простою, оскільки епістолярій В. Стефаніка промовисто засвідчує його категоричне несприйняття концепції елітарності в мистецтві, повної свободи митця, які пропагував у літературі С. Пшибишевський. Однак слід відзначити, що на В. Стефаніка впливала суспільно-історична ситуація в Галичині та дискурс народницько-просвітянської літератури з важливою ідеєю служіння народові. А тому й письменник мусив пам'ятати, що він є слугою народу. Будь-які новаторські починання митців, які розходилися із дидактичною метою, часто не підтримувалися видавцями. Так, за відсутність служіння громаді гостро була розкритикована і рання збірка „3 осени” (1896–1897) В. Стефаніка, а також зосталася нереалізованою його спроба відкрити модерний журнал для письменників-початківців України (1896) [13, с. 80].

Перебуваючи в центрі європейського культурного життя (польська література була більш відкритою для новітніх тенденцій у силу географічного розташування та суспільно-економічної ситуації), навчаючись на медичному факультеті Ягеллонського університету в Кракові, В. Стефанік мав змогу читати твори П. Бурже, Г. Гауптмана, Г. Ібсена та інших. Тому цілком зрозумілим є його прагнення ознайомити й українських читачів із новітніми тенденціями в літературі. Скажімо, у листі до О. Гаморак від 29 лютого 1896 року він повідомляє про мистецькі новації, які відбуваються в культурному житті Європи, оскільки в Україні цієї інформації бракувало [13, с. 56–57] (згадаймо свідчення О. Кобилянської щодо проблематичності прочитання творів Ф. Ніцше через їхню популярність та недостатню кількість екземплярів його книг у бібліотеках) [6, с. 372].

Український новеліст неодноразово відзначав прогресивність дискусій стосовно шляхів розвитку літератури, які тривали в Європі. Тому, називаючи письменників, які беруть активну участь у полеміці: Ш. Бодлера, П. Верлена, братів Гонкурів, Е. Золя, Г. Ібсена, М. Лермонтова, А. де Мюссе, Л. Толстого, П. Якобсона – зауважує: „Я хотів Вам лиш дати образ течій і борбів, які ведуться нині в Європі межі двома школами літературними. Ся борба є лиш в літературі, вона дійшла і до штук красних і витворює символістів, імпресіоністів... Навіть такий Ібсен в посліднім часі стався містиком. Се діло не маловажне; его треба знати... [13, с. 57]”. Однак народницький дискурс, акценти на дидактичності мистецтва певною мірою обмежували свободу творчості письменників. Скажімо, негативне рішення видавців щодо збірки „3 осени” викликало рішучий протест у В. Стефаніка. Про його реакцію довідуємося з листа до В. Морачевського, датованого квітнем 1898 року: „Я й подер у їх очах мої папері, і тепер є лиш ті нотатки, що я з них черпав до моїх праць, а книжечка мала містити (120 сторін) [13, с. 138]”. Важко передбачити, чи різка критика не спричинила кардинальної зміни манери письма молодого літератора.

Отже, оточення, від реакції якого залежав успіх українських письменників-початківців, руйнувало в них будь-які новаторські починання, що суперечили першочерговому завданню виховання, згуртування нації. Це не завжди йшло на користь літераторам і літературі. М. Хороб щодо цього справедливо зазначає: „І не знати, ким би став Стефанік у літературі, якби його ранню модерністську прозу, укладену ним у книзі „3 осени”, у 1896–1897 рр. підтримали як видавці, так і тогочасні критики [14, с. 184]”.

Тож констатуємо, що В. Стефанік світоглядно „формувався” між двома світами. З одного боку, спостерігав богемне життя Польщі, з іншого – низький соціальний і культурний рівень розвитку українського села, яке необхідно було підвести з колін. Звичайно, на тлі побаченого в Галичині (знуцання над селянами, голод, дитяча смертність) усі теоретизування С. Пшибишевського про незалежне мистецтво видаються суцільною „розривкою по доброму обіді” (І. Франко), яка народові не здатна допомогти. З іншого боку, як надзви-

чайно талановитий письменник, у якого розвинута інтуїція, український новеліст усвідомлював, що українська література повинна розвиватися не тільки в реалістичному руслі. Не випадково Б. Рубчак констатував: „Отож, мабуть, через Франка, з одного боку, а через таких яскраво модерних письменників і прихильників символізму, як Стефаник, з другого, Галичина стала п'ємонтом модерністичних літературних течій кінця сторіччя [12, с. 29]”.

В. Стефаник свідомо сприяв популяризації новітніх ідей в Україні, проте розумів, що невідготовлений український читач не сприйме модерну літературу. Тому в листопаді 1897 року, надсилаючи своїй приятельці О. Гаморак твір С. Пшибишевського „3 глибини”, В. Стефаник зазначає: „Якби вам не подобалася книга, то я вам другу куплю [13, с. 126]”. В. Лесин висловив сумніви щодо Стефанікового прочитання цього твору С. Пшибишевського [7, с. 154]. Доказів, справді, немає. Проте з листів письменника довідуємося, що він цікавився популярними на той час творами польських авторів: С. Виспянського, Я. Каспровича, В. Оркана, К. Тетмаєра, а зазначений роман С. Пшибишевського був надзвичайно скандальним твором, який у Польщі вилучали з друку (у Росії ж він взагалі був забороненим). Тому вважаємо мало ймовірним те, що В. Стефаник надіслав твір, якого сам не читав; на нашу думку, він не випадково застерігав, що книга може не сподобатись. Адже роман „3 глибини” – це літературний експеримент С. Пшибишевського, у якому йдеться зокрема про інцестуальні стосунки між братом і сестрою, описуються оргіастичні візії, здійснюється психоаналітичний запис процесу розпаду свідомості, що зрештою призводить до смерті героїв. С. Пшибишевський певною мірою вдається навіть до сакралізації аморальних проблем, поширюючи гасло „Спочатку була хіть”; він бунтує проти церковного догматизму, духовних цінностей, які значною мірою були знівельовані на той час у суспільстві.

Важливим у цьому контексті є заголовок „3 глибини” – початок латиномовної християнської заупокійної молитви „De profundis clamavi...” – перші слова 129 (130) псалма: „3 глибини я взиваю до тебе, о Господи...”. Ця назва простежується і в творчості українських письменників. І. Франко 1880 року, ще задовго до появи роману С. Пшибишевського, видав збірку „3 вершин і низин”, яка розпочиналася першим розділом (мегациклом) „De profundis” – найвищим зразком громадянської лірики. М. Коцюбинський своєму циклу творів також дає назву „3 глибини”. Перегук назв творів, які є алюзіями із Біблії, можна пояснити тенденцією до сакралізації літератури зламу віків. У той час людина почувалася розгубленою, не захищеною, шокованою відкриттями у сфері психології, генетики, психіатрії, філософії, а тому розв'язання багатьох проблем прагнула знайти в сакральному мистецтві, бароковій естетиці, середньовічній готичності. Українські письменники І. Франко, О. Кобилянська, В. Стефаник „хіть”, тваринні інстинкти розглядали в поєднанні з проблемою людського буття, сутності людської природи, впливом на неї реальних обставин життя. Їх цікавила велич творчого духу і сила особистості, що здатні протистояти тваринному началу в людині.

Зокрема В. Щурат формулює найважливіші завдання літератури, її спрямованість на розв'язання проблем народу: „Штука повинна показувати народови образи его власного життя: побільшені, убагороднені. Штука повинна підносити народ в его власних очах, вчити его пошановання для самого себе [16, с. 202]”. Дидактичні постулати, що домінували в українській літературі, були абсолютно протилежними до естетичних поглядів С. Пшибишевського.

Подібні до Щуратових судження висловлювали й польські науковці. Скажімо, Е. Вісневська, оцінюючи краківське богемне середовище (до якого належав і В. Стефаник, і С. Пшибишевський), зауважила, що ідейно ці митці були різними: „Все ж для творчості Стефаніка, письменника всуціль народного, інтегрально поєднаного з життям і злиднями українського селянина, теорії С. Пшибишевського не могли бути тривалим ідейно-естетичним зразком [21, с. 215]”. Отож, В. Стефаник, з одного боку, реципіював новаторські ідеї західноєвропейських письменників, з іншого, – чітко усвідомлював особливості літературної ситуації в Україні, а саме – зіткнення громадських домінант і модерністських тенденцій.

Познайомившись у Кракові з різними літературними напрямами, В. Стефанік намагався не втратити власної творчої манери; він усвідомлював, що „в заграничній мандрівці найлегше заблукати та стратити орієнтацію [13, с. 205]”. Ніби доповнюючи В. Стефаніка, М. Євшан критикує прагнення деяких українських письменників прищеплювати на український ґрунт „масу всяких поз, театральних жестів, всяких маній, претензійності [4, с. 312]”. Основним хатянин вважає, „заходячи в тісніші зносини з чужими літературами, не затрачувати оригінальних прикмет своєї і не примушувати її надягати на себе чужі їй костюми, хоч би які вони були принадні, щоби замість скріплення рідної літератури елементами чужих течій не вносити розклад та отрую [4, с. 312]”. Тож, на наше переконання, В. Стефанік свідомо відстоював необхідність дотримання власного індивідуального стилю.

В автобіографічній новелі „Серце” український новеліст пише, що С. Пшибишевський і його „великі товариші” навчили його [В. Стефаніка – уточнення. – Т. Т.] шанувати мистецтво”, що „з польських письменників і поетів він найближче жив зі Станіславом Пшибишевським і Владиславом Орканом [13, с. 17]”. Однак, залишаючись на власних позиціях, В. Стефанік не сприйняв космополітизму, повної відірваності від життєвих проблем, деструктивної методології мислення, моральної розпусти, які свідомо пропагував С. Пшибишевський.

Вважаємо, що, творчо переосмисливши ідеї С. Пшибишевського, український новеліст зумів виділити в них важливі для себе сентенції, але водночас він протистояв односторонньому впливові, відстоюючи свою правду в „битві” (так він називає гостру бесіду-дискусію із С. Пшибишевським). В. Стефанік теорію „голої душі” С. Пшибишевського поєднав із українськими літературними традиціями, національними мотивами, природним колоритом, фольклорними елементами, зверненням до підсвідомості селян, їхньої психології, перейшовши до іншого рівня художньої значущості. Термінологією О. Веселовського, національне „своє” В. Стефанік протиставив зовнішньому впливові, не відкинувши „чуже”, а засвоївши його та використавши на власну користь [3]. Це знаменувало виникнення якісно нового стилю: уривчастість речень, обірваність синтаксичних конструкцій, відсутність оповідної наративної манери, чуттєвість, використання семантики поетичного мовлення, але в єдності з філософією кордоцентризму, тонким психологізмом, трагічністю і лаконізмом сентенцій, фрагментарністю й імпульсивністю думки, що робить творчу манеру В. Стефаніка неповторною та оригінальною.

С. Пшибишевський далекий від художньої концентрації, він вдається до описів огидного, аморального, епатуючого, проте символічного, психологізм, хронотопна надривність багато в чому перегукуються із подібними рисами поезій у прозі В. Стефаніка.

Зі свого боку, С. Пшибишевський, ознайомившись із новелістикою молодого українця, прагнув усіляко популяризувати її серед польських читачів. А тому, дізнавшись про наміри краківського книговидавця Гебетнера видати том творів В. Стефаніка, він інформує В. Морачевського про власне прагнення написати передмову до цього видання, сподіваючись, що його ім'я приверне увагу читачів [18, с. 281]. Переклад повинен був здійснити В. Морачевський, а С. Пшибишевський мав адаптувати новели куявською говіркою. На жаль, цьому задуму не судилося здійснитися, про що С. Пшибишевський пише в листі, датованому 21.12.1926 року, із промовистою назвою „Із землі зродженому творцеві”: „А поміж мною і д-ром Морачевським стала просто умова, що він має перекласти на польську мову цілий том оповідань Стефаніка, а я відтворю їх на куявську говірку... Ми були разом усього один рік, але я завжди живу цим роком [18, с. 281]”.

На наше переконання, задля кращого розуміння взаємин між письменниками слід особливу увагу звернути на лист „Із землі зродженому творцеві” як на важливий документальний матеріал, що засвідчує високу оцінку С. Пшибишевським творчості В. Стефаніка. Цей лист польський письменник надіслав В. Стефаніку з нагоди ювілею останнього. Він був надрукований у газеті „Діло” від 25 грудня 1926 року. Його передрукував Ф. Погребенник у книзі „Василь Стефанік у критиці і спогадах” у 1969 році [2]. Польські науковці цього листа не фіксували. С. Пшибишевський відзначив „життєвість, ядерність і стихійність” творів українського новеліста і висловив гордість за те, що саме йому нале-



жить першість в оцінці величі таланту В. Стефаніка: „Почуваю велику гордість, що я перший зумів у цілій повноті оцінити велич його таланту [11, с. 296]”. У згаданому листі знайомство з українським письменником С. Пшибишевський називає „одним із найкращих моментів” свого життя: „Знайомство із Стефаніком – одна з найсвітліших сторінок у моїх спогадах того часу [11, с. 281]”.

Рефрен „із землі зродженому творцеві”, використаний С. Пшибишевським у цьому листі, вказує на особливу повагу до країни та народу, які народили геніального митця: „Великому, із землі зродженому творцеві, сердечному приятелеві, – поклін, честь і найгарніше бажання... [11, с. 282]”. Очевидно, саме в час знайомства із В. Стефаніком (1899) польський письменник зрозумів антеїстичне значення землі як джерела енергії, що сприяє розвитку креативної особистості. Згадаймо лист В. Стефаніка до О. К. Гаморак від червня 1899 року, у якому він інформує, що С. Пшибишевський після довгої бесіди з ним хотів поцілувати його в коліно: „По тій битві він питався мене, чи може мене в коліно поцілювати, бо здавало би ся єму, що землю цілює [виділено нами. – Т.Т.] [13, с. 185]”. Як бачимо, слово „земля” для польського митця було надзвичайно важливим.

Для С. Пшибишевського талант мав бути виношеним певною землею, що є однією з провідних ідей його роману „Сини землі”. Тому алюзію „Із землі зродженому творцеві” недостатньо сприймати буквально. Вона містить глибокий підтекст, який, на наш погляд, можна зрозуміти лише після прочитання роману „Сини землі” польського письменника. У творі С. Пшибишевський доводить, що саме земля є визначальним чинником формування особистісних якостей людини. Проте він продовжує іронічно зображувати поляків, які свою землю не цінують.

Польський літератор переконливо доводить, що роль землі генетично важлива в житті людини. У творчості С. Пшибишевського ідеї про вплив землі на формування генія з’являються після прочитання новел В. Стефаніка та особистого знайомства з українським новелістом у травні 1899 року. Доказом цього є хронологія написання його творів: доповідь про Ф. Шопена, виголошена у Львові (4 червня 1899), роман „Сини землі” (1901), твори на мілітарну та патріотичну тематику „Польща і свята війна” (1915), де увага зосереджена на силі „Духу народу”. Простежується також подібність міркувань, висловлених польським письменником в есе „З кувявської глибини” (1902), нарисі „Шопен” та в листі „Із землі зродженому творцеві” (1926) стосовно „митця як сина землі”. Для С. Пшибишевського зв’язок із рідною землею був визначальним чинником формування душі творчої особистості. Саме В. Стефаніка і Я. Каспровича автор вважає правдивими синами землі [20, с. 56].

Отже, маємо підстави для гіпотези, згідно з якою спілкування С. Пшибишевського із В. Стефаніком мало двостороннє спрямування. Насмілимося припустити, що В. Стефанік силою експресії власних творів, з якими польський письменник ознайомився в травні 1899 року, великою любов’ю до рідної землі і до свого народу став імпульсом для появи творчої трансформації у світогляді С. Пшибишевського, зокрема в акцентах на онтологічній сутності митця, його зв’язку із землею, на якій він формувався як творча особистість.

Українська рецепція творчості польського письменника допомагає виокремити у його доробку зміни на тематичному рівні, зокрема перехід від космополітизму до проблем національної ідеї, „Духу народу”, визначальної ролі землі у формуванні виняткової особистості (що відбулося після знайомства з В. Стефаніком (1899) та прочитання його новел). Вивчення творчих взаємин між письменниками дає підстави стверджувати, що спілкування С. Пшибишевського із В. Стефаніком мало двостороннє спрямування.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции „Нового мира” // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / [сост. С. Г. Бочаров и В. В. Кожин] / М. М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1986. – С. 501–508.
2. Василь Стефанік у критиці та спогадах / [упоряд., вст. ст. Федір Погребенник]. – К. : Дніпро, 1969. – 482 с.

3. Веселовский А. Н. Введение в историческую поэтику / А. Н. Веселовский. – М. : Наука, 1979. – 286 с.
4. Євшан М. Сучасна польська література і її вплив на нашу // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / М. Євшан – К. : Основи. – 1998. – С. 307–313.
5. Кобилянська О. Ю. Слова зворушеного серця: Щоденники. / [пер. з нім. Є. Поповича]. Автобіографія. Статті та спогади. [упорядкування, вступна стаття Ф. Погребенника, примітки Є. Панчука та ін. Відп. ред. В. Микитась]. – К.: Дніпро, 1982. – 359 с.
6. Кобилянська О. Ю. Твори: В 5 т. – Т. 5: За ситуаціями. Статті та спогади. Автобіографії. Листи / О. Ю. Кобилянська [упоряд. Ф. П. Погребенник]. – К.: Держ. видавництво художньої літератури, 1963. – 751 с.
7. Лесин В. М. Про „вплив” на В. Стефаніка декадента С. Пшибишевського / В. М. Лесин // Проблема перевода и межславянских литературных взаимосвязей: Ученые записки Черновицкого государственного университета. Серия филологические науки. Выпуск 6. Т. XXX. – Черновцы, 1958. – С. 145–160.
8. Лесин В. М. Творчість Василя Стефаніка (Ідейно-творчі шукання письменника. Новелістична майстерність) / В. М. Лесин. – Львів : Вид-во Львівського університету, 1965. – 214 с.
9. Погребенник Ф. П. Василь Стефанік у слов'янських літературах / Ф. П. Погребенник. – К. : Наукова думка, 1976. – 294 с.
10. Процюк С. Мотив смерті у творчості В. Стефаніка в контексті українського модернізму початку ХХ сторіччя / С. Процюк // Василь Стефанік і українська культура. (Тези). Частина I. – Івано-Франківськ, 1991. – С. 88–90.
11. Пшибишевський С. Із землі зродженому творцеві / Станіслав Пшибишевський // Василь Стефанік у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари / [упоряд. Ф. Погребенник]. – К. : Дніпро, 1970. – 482 с.
12. Рубчак Б. Пробний лет (тло для книги) / Б. Рубчак // Розсипані перли: Поети „Молодої Музи” [упоряд. автор. передм. та прим. М. М. Ільницький] – К. : Дніпро. – 1991. – С. 18–41.
13. Стефанік В. Повне зібрання творів. У трьох томах. Т. III. Листи / В. Стефанік. – К. : Вид-во АН УРСР, 1954.
14. Хороб М. Стефанік-модерніст і сучасна українська мала проза / М. Хороб // Краківські Українознавчі Зошити. Т. VII-VIII. – Краків : Швайпольт Фіоль. – 1998. – С. 181–197.
15. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаніка / О. Черненко. – Едмонтон-Торонто : Сучасність, 1989. – 279 с.
16. Щурат В. Поезія зівялого листя в виду суспільних завдач штуки (Прочитавши ліричну драму І. Франка „Зівяле листє”) / В. Щурат // Франкознавчі студії / [ред. кол. Є. Пшеничний (голов. ред.), А. Войтюк, В. Винницький та ін.]. – Дрогобич : Вимір, 2001. – Випуск перший. – С. 189–204.
17. Ярема Я. Я. Зв'язки Василя Стефаніка з Станіславом Пшибишевським і Владиславом Орканом / Я. Я. Ярема // Міжслов'янські літературні взаємини. – 1958. – С. 156–169.
18. Przybyszewski S. Listy. T. 1-3 – Wrocław: Zakł. Nar. im. Ossolińskich, – 1918–1927, 1954. – 654 s.
19. Przybyszewski S. Z głęby kujawskiej. – Poznań, 1932. – 71 s.
20. Przybyszewski S. Na drogach Duszy. – Kraków, 1900. – 126 s.
21. Wiśniewska E. Stanisław Przybyszewski w korespondencji Wasyla Stefanyka // Słowianie w świecie antynorm Stanisława Przybyszewskiego. – Wrocław : Ossolineum, 1981. – S. 207–215.

## КОНЦЕПТ „ПАТРІОТИЗМ” У СУЧАСНОМУ ПУБЛІЦИСТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

Світлана Гузенко

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: [s\\_v\\_q@i.ua](mailto:s_v_q@i.ua)  
UDC: 811.161.1'42

### ABSTRACT

#### ***Guzenko S. V. Concept „patriotism” in the modern publicistic discourse***

In the article the author reveals the specifics of language representation of the concept of „patriotism” in Ukrainian journalistic discourse in 2014. Texts of dictionaries of Ukrainian language and publications of Ukraine’s international newspaper „Mirror Weekly” are served as research materials. General semantic meaning of the concept „patriotism” is „love of country”; there are a semantic unit that indicates the object feeling and unit that reveals the emotional assessment of subject. Presented by lexical means of transformation of changing attitudes to test the concept in a society based on social needs of the time.

**Keywords:** cognitive linguistics, the concept of „patriotism”, publicistic discourse.

#### ***Гузенко С. В. Концепт „патріотизм” у сучасному публіцистичному дискурсі***

У статті виявлено специфіку мовної репрезентації концепту «патріотизм» в українському публіцистичному дискурсі 2014 р. Матеріалом дослідження слугували словники української мови, публікації аналітичного часопису „Дзеркало тижня”. Виявлено центральну сему „любов до Батьківщини”; підтверджено існування семантичного блоку, що вказує на об’єкт почуття, і блоку, що виявляє емоційну оцінку суб’єктів. Представлено лексичні засоби трансформації зміни ставлення до аналізованого концепту у суспільстві залежно від соціальних потреб часу.

**Ключові слова:** когнітивна лінгвістика, концепт „патріотизм”, публіцистичний дискурс.

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

На сучасному етапі розвитку лінгвістики все більше звертають увагу на інтеграцію мовної системи і проблем осмислення, розуміння мовних знаків у людській свідомості. Функціонування мови розглядають як різновид пізнавальної діяльності людини. Вивчають як мовні форми пов’язані зі структурами людських знань, а також те, як ті й інші представлені у свідомості людини [2, 259].

Увага до когнітивного напрямку в мовознавстві, на нашу думку, спричинена людським прагненням осмислити вербальні процеси, пізнати носія мови, пояснити певні мовні явища, через мову вийти на розуміння індивідуальної чи колективної свідомості. Це підтверджують численні праці, присвячені питанням когнітивної лінгвістики.

Одним із актуальних розділів когнітивної лінгвістики є семантика. Цей напрям є предметом наукового вивчення таких вітчизняних і зарубіжних мовознавців, як Т. Радзієвської, О. Селіванової, О. Кубрякової, Дж. Лакоффа, М. Джонсона та ін. Представники когнітивної семантики вважають, що їх головне завдання – виявити і пояснити, як організовано знання про світ у свідомості людини і як формуються та фіксуються поняття про світ. Через те вони розглядають семантику через призму пов’язаних із лінгвістикою наук [2, 259].

Основним семантичним поняттям когнітивної семантики є концепт, яке ще не має однозначного визначення. Зміст концепту по-різному тлумачать різні наукові школи та окремі

вчені. Це пов'язано із тим, що концепт має двоїсту сутність – психічну та мовну, – і це дає великий простір для осмислення його значення. З одного боку це ідеальний образ, що уособлює культурно зумовлені уявлення мовця про світ, з іншого боку він має певне ім'я у мові.

За визначенням О. С. Кубрякової, концепт є одиницею ментальних чи психічних ресурсів нашої свідомості і тієї інформаційної структури, яка відображає знання та досвід людини; оперативна змістова одиниця пам'яті, ментального лексикону, всієї картини світу, відображеної в людській психіці [3, 90]. Таким чином, концепт визначається не тільки як одиниця індивідуальної свідомості мовця, але і як базовий елемент певної культури загалом. Ю. С. Степанов, наприклад, стверджує, що у концепті є „рідний дух”, закріплений звичним та улюбленим способом думки мовців [6, 27].

На сьогодні вже досліджено багато соціально-політичних, культурних, ідеологічних, ментальних концептів: „свобода”, „справедливість”, „життя”, „серце”, „жінка” та ін. На нашу думку, малодослідженим залишається концепт „патріотизм”. До того ж в епоху суспільних трансформацій в Україні 2013–2014 рр. спостерігаємо зміни у розумінні цього поняття у масовій свідомості. Як відомо, в результаті взаємодії з соціумом, охоплюючи всі верстви населення, народжується публіцистичний дискурс, тому **метою** нашої праці є виявлення специфіки мовної репрезентації концепту «патріотизм» в українському публіцистичному дискурсі 2014 року.

Матеріалом дослідження слугували словники української мови, для аналізу особливостей вербального виявлення концепту „патріотизм” використані матеріали аналітичного часопису „Дзеркало тижня” (далі – ДТ) як видання, що відрізняється серйозністю матеріалів, солідністю підібраних тем, професійністю.

## ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

Концепт „патріотизм” є складним ментальним утворенням, що відображає уявлення людини про духовні цінності: власне ставлення до місця, де народився і виріс, тобто до батьківщини, а також виявлення цього ставлення різноманітними вчинками.

Патріотизм – це складна і неоднозначна тема, що передбачає різне ставлення до цього поняття у різних державах. Природну любов людини до землі батьків використовують можновладці у своїх інтересах – це надає поняттю «патріотизм» ідеологічний зміст.

Ядром лексичного поля „патріотизм” є сема „Любов до своєї батьківщини” [5, 97]. Аналіз словникових статей дає підстави стверджувати, що патріотизм – це явище соціально-історичне і має в різні епохи різний соціальний зміст. Так, за радянських часів до цієї семи додавали значення „відданість своєму народові, готовність служити інтересам держави” [4, 630]. У філософії мови трактують значення цього поняття як „суспільний і моральний принцип, який характеризує ставлення людей до своєї країни та проявляється у певному способі дій і складному комплексі суспільних почуттів, що узагальнено називають любов'ю до своєї батьківщини” [1, 25]. У соціальній психології визначають патріотизм як певне моральне ставлення й оцінку особистістю елементів вітчизни, вважають, що патріотичне почуття набувається особистістю не лише через біологічну спадковість, а неодмінно під впливом соціального середовища, виховання (соціалізації).

Таким чином, встановлено, що ментальна ідея патріотизму складається з двох основних семантичних блоків: предметного дейктичного, що вказує на певну країну у певний час, і прагматичного, що відображає емоційне й оцінне ставлення носіїв цієї ідеї.

**Понятійний** компонент концепту „патріотизм” реалізується через номінацію **суб'єкта**, ким володіють ці почуття. У мові сучасної преси ім'ям суб'єкта можуть бути найменування особи – героя публікації: „Мій батько Петро був патріотом України, і його за це переслідувала радянська влада” (ДТ, № 42, 2013); „Андрій Гаврилов – великий патріот нашої країни” (ДТ, № 22, 2014) або займенникові конструкції: „Він – ревний патріот” (ДТ, № 33, 2014) тощо.

**Об'єктом**, на що може бути спрямовано почуття патріотизму, у сучасному публіцистичному дискурсі виступає назва країни „Я відчуваю себе... патріотом своєї Батьківщини – України...” (ДТ, № 8, 2014); „Російський патріот, який любить **Росію** і вболіває за неї,

принципово не бажає емігрувати” (ДТ, № 40, 2014); „кандидатом має стати „патріот Китаю” (ДТ, № 35, 2014). Хоча ще й спостерігаємо звуження семантики, наприклад, „...Я – патріот свого міста” (ДТ, № 35, 2013); „І взагалі були сумніви, що в цих місцях знайдеться багато патріотів української пісні” (ДТ, № 30, 2014) та ін.

Оскільки Батьківщина для кожного своя, то для мовної реалізації концепту „патріотизм” важливим є демонстрація присвійних відношень за допомогою опозиції „свій-чужий”: „Тоді ж стартувала четверта фаза підготовки патріотичного туру „Підтримаймо своїх!” (ДТ, № 30, 2014).

Щодо **предикативних характеристик** концепту „патріотизм”, обов’язковим є темпоральне відношення: минуле „У школі вам розповідали про патріотизм, прищеплювали любов до України?” (ДТ, № 30, 2014), теперішнє „Чи я патріот? Не знаю. Може, так, а може — й ні...” (ДТ, № 30, 2014) або ж майбутнє „Я ж досі впевнений: 15–16-літню дитину треба навчати офіцерської честі, поважати тих, кого захищаєш, розуміти межі використання зброї. Тобто **формувати патріота Батьківщини**” (ДТ, № 19, 2014)

Також репрезентують концепт його **атрибутивні характеристики**. До того ж це актуально для ціннісних концептів, оскільки ці характеристики відображають ставлення мовців до цього ментального утворення. У проаналізованих текстах зустрічаємо як позитивну оцінку концепту „патріотизм”, наприклад: „Він (Ярмола) – **ревний патріот**. Досі не уявляє, як можна було тоді – на прохання організаторів концертів – творити пісні англійською мовою” (ДТ, № 33, 2014), так і негативну – „Хибною є думка, що **наполегливий показний патріотизм** у засобах масової комунікації може бути ефективним щодо тих громадян, які воліють **не бути патріотами України**” (ДТ, № 9, 2014); „Хто виграє від того, що місце, так, відвертого конформіста, але при цьому класного спеца, не лиходія і не зрадника займе **проворний патріот**, який не відрізняє нафти від газу, людина з бездоганним «майданним» минулим? Або швидко підчищеною біографією” (ДТ, № 34, 2014).

Оцінне ставлення мовця до концепту може виявлятися і через згадування фізичних речей, асоціативно пов’язаних у свідомості мовця із поняттям „патріотизм”, наприклад: „**Патріотичні паркани тішать око**” (ДТ, № 29, 2014); „Такий „фундамент” має й українська мода. На вулицях міст вона проявилася у масовій популярності **простих патріотичних речей** – футболки, світшоти, аксесуарів. Ще рік тому масове потрапляння на ринок речей із тризубами та патріотичними мотивами не приносило такої ефективності у продажах” (ДТ, № 24, 2014).

Ефективним виявом емоційно-оцінного ставлення є використання метафор на заміну описуваного поняття. Так, патріотично налаштоване зібрання називають „авангардом суспільства” („На Майдані, в широкому значенні цього слова, **викристалізувався авангард суспільства**” (ДТ, № 29, 2014)).

Дуже важливим для семантичної характеристики поняття є розуміння тих явищ, що знаходяться в **опозиції** до аналізованого. Розрізняють традиційні опозити, які не залежать від контексту і є зрозумілими в ізолюваному вигляді кожному носієві мови, й опозити, які залежні від контексту, не вживаються поза ним, мають індивідуальний або оказіональний характер. Останні найбільше реалізують мовну картину світу. Так, на основі проаналізованих текстів можна виявити традиційні опозиції: „патріотичний – антипатріотичний”, наприклад, „У Росії позицію А. Макаревича, який засуджує розв’язання путінським режимом війни в Україні, розцінили як **антипатріотичну**” (ДТ, № 35, 2014); „патріот – зрадник”, „патріот – конформіст”, для прикладу, „Війна, навіть така дивна, як ця, неоголошена, неминуче ділить населення на **патріотів, зрадників і конформістів**” (ДТ, № 14, 2014). В основі першого протиставлення – сема „ставлення до Батьківщини”; другого – „дії, як спосіб виявлення патріотизму”.

Досить різноманітною є група контекстуальних опозитів: „патріоти – добкіни”: „Вони (нащадки упівців) продукували **європейські цінності, патріотичні тренди** – а східняки продукували **добкіних, кернесів, колесніченків тощо**” (ДТ, № 13, 2014); „патріотизм – миролюбство до агресора”: „Розмова про те, як в українському суспільстві дивним чином **уживаються патріотизм і миролюбство до агресора**, – попереду” (ДТ, № 35, 2014).

Враховуючи, що концепт „патріотизм” – це ментальне утворення, воно має свої вияви у діях. Причому ці вияви змінюються залежно від потреб суспільства, психологічних особливостей мовця. Так, виявляти патріотизм можна ззовні, або носити це почуття глибоко в душі: *„Тільки те, що одні включають свій патріотизм заради піару, кар’єри, поточного моменту й стрибають, як іграшки на батарейках. А для інших (тих, хто не дуже голосно кричить) це – органічне світовідчуття і внутрішній стан”* (ДТ, № 21, 2014).

Аналізуючи трансформації виявів концепту у різні епохи, можна зробити висновок, що раніше патріотизм як соціальна цінність виявляли через прихильність до рідної мови: *„Патріотизм – частина мого виховання. Коли влітку здавали кімнати відпочивальникам – а до нас приїжджали дуже різні люди, – то тато казав, щоб ми розмовляли українською. Без тиску, без наказу, а природно”* (ДТ, № 21, 2014); до історичного минулого (сторінок, пов’язаних з українським козацтвом): *„Може, хтось здивується, однак Андрій Гаврилов, син відомого російського художника Володимира Гаврилова, колишній представник московської молодіжної „еліти”, – великий патріот нашої країни. Він охоче визнає свою спорідненість із українським козацтвом”* (ДТ, № 22, 2014) *„Він прищеплював закордонній публіці любов до козацької пісні”* (ДТ, № 33, 2014).

Із суспільними змінами 2013–2014 рр. значно змінився соціальний портрет концепту „патріотизм”. Більше акцентують увагу на дієвості, активності, відповідальності за життя суспільства. До того ж засоби масової комунікації активно втілюють позицію держави стосовно того, що саме потрібно суспільству в цей час, наприклад: *„З першого ж дня нового сезону Молодий ініціює спецпроект „Оборона України”. Як кажуть у театрі, це не разова акція (що могла б охопити лише один день старту сезону), це – тривалий, поетапний проект, мета якого – дійова патріотична підтримка українських вояків. І наш театр, у чому я глибоко переконаний, завжди виявляє свій патріотизм не на словах, а виражав його громадянськими вчинками. Так було в період помаранчевої революції 2004-го, так було і в процесі переломних подій на Майдані 2014-го...”* (ДТ, № 30, 2014); *„Мені здається, патріотичність може і повинна виражатися як публічне висловлювання своєї громадянської позиції”* (ДТ, № 21, 2014); *„І саме в критичні історичні моменти – як під час Майдану, так і під час Другої світової – народ об’єднується в боротьбі за одвічні цінності – мир, свободу, щастя”* (ДТ, № 33, 2014); *„Андрій був у рядах найвідданіших прихильників Майдану, захищаючи українську державність завжди й скрізь – у своїх постах у соціальних мережах, в інтерв’ю та розмовах. Нині він закінчує наступну книжку і продовжує напружено гастролювати”* (ДТ, № 22, 2014); *„Прецеденти героїства, волонтерства, соціальної відповідальності та взаємодопомоги нам ще доведеться переосмислити”* (ДТ, № 32, 2014); *„Патріотизм Молодого театру – це молода режисура і молоді вітчизняні автори в репертуарній афіші, це наш постійний актуальний діалог із молодим глядачем, що чекає від театру виняткової чесності, відкритості, емоційності, чуттєвості та шляхетності”* (ДТ, № 30, 2014).

Доповнюють уявлення про змінність ставлення до концепту „патріотизм” лексеми, що мають значення ступеню вияви цієї якості: *„Чи підтверджує соціологія наявність сплеску патріотизму у зв’язку з війною?”* (ДТ, № 35, 2014); *„Поки що на хвилі патріотизму люди звертають мало уваги на зростання цін, тарифів, на те, що пенсії і зарплати заморожено”* (ДТ, № 27, 2014).

## ВИСНОВКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Отже, аналіз контекстів, що репрезентують концепт „патріотизм” у публіцистичному дискурсі, дозволив виявити центральну сему „любов до Батьківщини”; підтвердити існування предметного дейктичного семантичного блоку, що вказує на об’єкт почуття, і прагматичного блоку, що виявляє емоційну оцінку суб’єктів. Також важливим є те, що ставлення до аналізованого концепту трансформується залежно від соціальних потреб часу. Перспективами подальшого роботи у цьому напрямі вважаємо розширення джерельної бази дослідження.

**ЛІТЕРАТУРА:**

1. Бацевич Ф. С. Словник термінів міжкультурної комунікації / Ф. С. Бацевич. – К. : Довіра, 2007. – 205 с.
2. Кочерган М. П. Когнітивна лінгвістика / М. П. Кочерган // Українська мова. Енциклопедія / редкол. : Русанівський В. М., Тараненко О. О. та ін. – 2-ге вид., зі змінами і доп. – К. : Укр. енцикл., 2004. – С. 258–260.
3. Кубрякова Е. С. Язык и знание / Е. С. Кубрякова. – М., 2004. – 556 с.
4. Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. – К. : УРЕ, 1985. – 966 с.
5. Словник української мови : в 11 т. / НАН України ; Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – Т. 6. – 860 с.
6. Степанов Ю. С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю. С. Степанов. – М., 2007. – 278 с.

## **ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ: ПРИЙОМИ ТА МЕТОДИ ЕЙДЕТИКИ**

**Леся Назаревич**

Кандидат філологічних наук, доцент,  
Тернопільський національний технічний  
університет імені Івана Пулюя,  
e-mail: lesia.te@gmail.com  
**UDC: 811.161**

### **ABSTRACT**

*Nazarevych L.T. Studying Ukrainian as a foreign language: ways and methods of Eidetics*

The article sets the issues which relate to the problem of language adaptation of foreign students. Eidetics as a way of presenting the material during teaching Ukrainian as a foreign language is accentuated. The main principle of Eidetics, visualization, as well as some other methods, such as chain, pictography, phonetic association, paradox verbal transformation method, which are based on the development of imaginary thinking and work as an instrument of efficient and quick learning of new material, are considered. The work is intended for language teachers.

**Key words:** Eidetics, visualization, imagery, association, method.

*Назаревич Л. Т. Вивчення української мови як іноземної: прийоми та методи ейдетики.*

У статті порушено питання, пов'язані з проблемою мовної адаптації студентів зарубіжних країн. Акцентовано на ейдетичні як способи подачі навчального матеріалу під час вивчення української мови іноземцями. Розглянуто основні принципи ейдетики — наочність, а також деякі методи: ланцюжковий, піктографічний, фонетичних асоціацій, парадоксальних вербальних перетворень, що базуються на розвитку образного мислення та є інструментом швидкого й ефективного засвоєння нового матеріалу.

Розраховано на викладачів-мовників.

**Ключові слова:** ейдетика, наочність, образність, асоціація, метод.

Щороку в Україні збільшується кількість громадян зарубіжних країн, частина яких — студенти вищих навчальних закладів. Різниця культур та менталітетів, зрозуміло, породжує проблеми адаптації на перетині різних етнокультурних, мовних, релігійних, цивілізаційних утворень. Успішне пристосування до нового оточення іноземних студентів залежить не лише від просвітницьких, орієнтувальних, інструктажних технологій, спеціально розроблених тренінгів, а й від багатьох особистісних та професійних якостей викладача, від його вміння налагодити емоційний контакт із групою, створити позитивний клімат в аудиторії.

Здійснення фахової підготовки іноземних громадян — непросте завдання, адже при вступі у навчальний заклад вони не розмовляють українською мовою. Тому її вивчення є важливим складником професійної підготовки за обраною спеціальністю, а сама мова — засобом отримання освіти. Для навчання іноземців в українських вишах знання української мови — це необхідність. Глибоке занурення у мовне середовище на підготовчому етапі дає можливість забезпечити певну адаптацію іноземців до нових соціальних і лінгвістичних ситуацій, що виникають у навчанні та побуті.

Методика викладання української мови як іноземної перебуває наразі на етапі становлення, тому перед кожним викладачем-мовником постають такі, вкрай важливі, завдання: розробити методологічну базу дисципліни «Українська мова як іноземна»; за короткий проміжок часу навчити студентів читати та розуміти прочитане; запам'ятовувати нові сло-



ва, висловлювання, тексти, правила, граматичні закономірності побудови української мови.

Саме ці етапи є основними, оскільки вони закладають фундамент до розвитку мовленнєвих умінь і навичок; засвоєння норм літературної мови як основи культури усного й писемного спілкування; відтворення і створення текстів залежно від комунікативної ситуації; вміння правильно і логічно висловлювати свої думки в різностильовій комунікації.

Упродовж навчання викладач-мовник докладає чимало зусиль, щоби підвищити загальнокультурний та інтелектуальний рівень особистості, змодельювати картину українського світу, який студенти вже на другому курсі починають сприймати цілісно.

Специфічною особливістю навчального курсу «Українська мова як іноземна» є орієнтація на досягнення комунікативно-професійної компетентності, достатньої для осмисленого опрацювання прочитаної інформації, що проявляється у розмовно-побутовій, професійній і науковій сферах комунікації. Окрім того, адаптувати весь навчальний матеріал до індивідуального сприйняття кожного студента, що надалі допоможе закласти основи для можливості проживання в Україні та здобуття вищої освіти, сприятиме їхньому кращому порозумінню і зближенню з українськими ровесниками.

Педагогічний колектив кафедри української та іноземних мов ТНТУ здійснив спробу впровадити найбільш ефективні методи навчання з урахуванням індивідуальних особливостей кожного студента. Цікавим, новаторським та креативним підходом є застосування на заняттях із української мови методології та принципів ейдетики, доцільність яких збираємося обґрунтувати.

Останні роки спостерігаємо неабиякий інтерес до ейдетики як науки, оскільки шляхи навчання, які вона пропонує, допомагають розвивати образну пам'ять, сприяють швидкому та усвідомленому запам'ятовуванню нового матеріалу. Вагомою перевагою такого навчання є і те, що студенти навчаються в атмосфері психологічної безпеки та комфорту, а це покращує їхні стосунки з «чужим» для них оточенням, виробляє нові вміння, виявляє власні поведінкові емоційні та мисленнєві стереотипи. Ігор Матюгін та Євгеній Антощук — засновники «Школи ейдетики» — розробили низку наукових праць: «Як запам'ятовувати іноземні слова» (І.Матюгін) [4], «Метод невербальних асоціацій» [2], «Швидка педагогічна допомога — вчимося запам'ятовувати» [3], «Знайомтесь, ваша пам'ять» [1] (Є.Антощук) та ін., які допоможуть кожному педагогу відшукати власну модель викладання.

Вважаємо, що поряд із традиційними принципами навчання (науковості, гуманізації, демократизації, доступності, зв'язку з життям, систематичності, мотивації, самостійності, наочності, оптимізації навчального процесу, принципами виховного та розвивального навчання) необхідно впроваджувати й новаторські, зокрема, образних асоціацій, мобільності, розподілу інформації у відповідності до особливостей кожного індивідуума, фантазування та ін. На думку Є. Антощука, такі підходи активізують бажання вчитися, розвивають увагу, формують вміння створювати оригінальні ідеї [1].

Можемо констатувати, що основним принципом ейдетики є наочність, без чого неможливе засвоєння нового матеріалу, а завдання ейдетики якраз полягає в тому, щоби залучити всі можливі ресурси людської пам'яті заради використання набутих знань у житті. На досягнення цієї мети скеровані, зокрема, такі методи ейдетики: ланцюжковий, акробальний, піктографічний, фонетичних асоціацій, метод місць (базується на зорових асоціаціях), невербальних асоціацій, парадоксальних вербальних перетворень, укрупненого структурування навчального матеріалу (передбачає використання опорних схем та узагальнюючих таблиць). Кожен із них — це уява + позитивні емоції = засвоєна інформація.

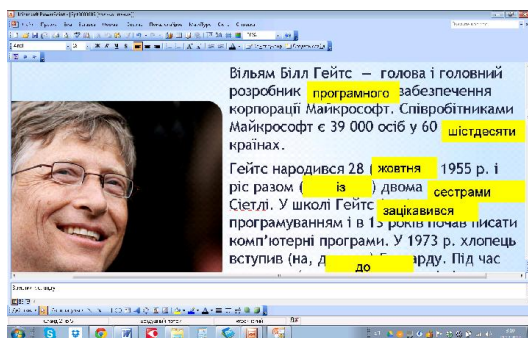
Як уже згадувалося, особлива роль у ейдетичних методах відводиться наочності, що реалізовується шляхом створення мультимедійних презентацій під час вивчення розмовних тем та освоєння граматики. Перевага новітніх технологій полягає в тому, що вони уможливають одночасно зорове і слухове сприйняття інформації. Під час роботи з якісно розробленими слайдами студентам простіше встановити причинно-наслідкові зв'язки між мікротемами, легше сприймати нову інформацію, оскільки є можливість повторювати речення разом із викладачем і бачити пов'язану з текстом схему, фотографію, карту. «Екранна комунікація» візуалізує почуте і закріплює за ним відповідну асоціацію. На першому

курси ефективною є наочність, де текстову інформацію подано українською та англійською мовами. Подаємо як зразок один із слайдів до теми «Інтернет у моєму житті»:

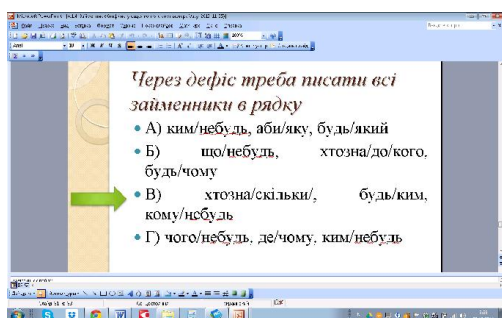
<p>Мільйони людей по всьому світу користуються всесвітньою мережею.</p>	
	<p>Millions of people around the world use the Internet.</p>

Можливість оформити найважливіший елемент навчального матеріалу відповідним шрифтом, кольором чи позначкою — це ще одна перевага.

Під час розгляду завдань на зразок: «Прочитайте текст. Слова, що в дужках, поставте у правильній формі» студенти-іноземці зіштовхуються з проблемами узгодження, керування, відмінювання, рідше — дієвідмінювання. З метою коригування граматичних огріхів пропонуємо слайди, які слугуватимуть підказкою-орієнтиром та полегшуватимуть закріплення граматики. Наприклад, студент бачить речення, яке необхідно зредагувати: «Вільям Білл Гейтс — голова і головний розробник (програмне) забезпечення корпорації Майкрософт. Співробітниками Майкрософт є 39 000 осіб у 60 (шістдесят) країнах». Після того, як варіант відповіді вибрано, викладач натискає правою клавішею миші на слово в дужках, що дозволяє одразу ж побачити його у правильній формі. Завдяки цій технології студент може порахувати допущені помилки та оцінити себе, а викладач — проаналізувати відповідь, повторно пояснити незрозумілий матеріал.



Подібний підхід застосовуємо під час тренувального тестування. На слайді розміщуємо одне запитання із чотирма варіантами відповіді. Спершу студент вказує правильний, на його думку, варіант, потім викладач, повторно натискаючи праву клавішу миші, відкриває правильну відповідь.



Таким чином електронна презентація сприяє тіснішій психологічній взаємодії між педагогом і аудиторією, допомагає налаштувати студентів на активну співпрацю, дозволяє виявити та скоригувати прогалини в навчанні, здійснює емоційний вплив на аудиторію.

Ланцюжковий метод побудований на ланцюжкових асоціативних зв'язках. Асоціації відіграють важливу роль під час ознайомлення із щойно прочитаним текстом та засвоєнням нової лексики. Кожна лексема «тягне» за собою наступну, тоді як асоціації різними способами допомагають упорядкувати всі елементи інформації, що надходить. Кожен учасник самостійно добирає якісь асоціації для того, аби вони, при потребі, спрацювали. Такий спосіб сприяє підсиленню контролю над записом інформації в пам'яті. Стійкому запам'ятовуванню допомагає впорядкована сітка асоціацій. Пошук асоціацій студенти сприймають, як захопливу гру. Обов'язковими атрибутами є релаксаційна музика, картки паперу, плакат із відповідними словами.

Ефективним є, приміром, такий вид роботи: викладач диктує 10 слів із тексту «3 історії Києва», а студенти їх запам'ятовують: найстаріше, Кий, князь, Хрещатик, освіта, майдан Незалежності, Києво-Могилянська академія, авторитет, переказ, монастир. Кожну паузу між словами заповнює музикою. Після цього студенти ставлять цифру 1 і записують у зошит те, що запам'ятали.

Наступний етап — група дивиться на 10 слів, написаних на дошці: східнослов'янський, розквіт, європейське, парламент, зупиняти, розпад, конфлікт, посилювати, захопити, війна — і запам'ятовує їх. Викладач закриває слова, а студенти під цифрою 2 записують те, що запам'ятали. Після цього необхідно порахувати, під якою цифрою слів більше. Якщо більше слів під цифрою 1, то людина — аудіал (тобто слух — її провідний аналізатор), а якщо — під цифрою 2, можна зробити висновок, що для групи цих осіб провідним аналізатором є зір, тобто вони візуали.

Такі види діяльності допомагають здійснити індивідуальний підхід у доборі матеріалу: аудіалам варто повторювати певні синтаксичні конструкції для кращого запам'ятовування, а візуалам навпаки — подавати інформацію у друкованому вигляді.

Цікавим є й спосіб запам'ятовування слів (наприклад, іменників до теми «Місто») у певному порядку за допомогою уяви. Варто наголосити на тому, що асоціації мають бути веселими та нелогічними. Студенти слухають історію й стараються її візуалізувати: «Уявіть собі ринок, великий, шумний, веселий, голосний, ми заходимо всередину, а це виявляється готель. Ми дивимося на нього, а він змінюється на вокзал, де замість потягу їздить аптека. Ми спиняємо її, а жінка, яка вийшла, показала на аптеку і сказала: «Прошу зайти — це найкраща кав'ярня на колесах. Ми зупинилися при вході, бо побачили красиве, спокійне, чисте озеро, а на ньому пливуть музей і пошта. Ми хочемо туди потрапити. Охоронець каже: «Вам сюди — це драматичний театр, там сьогодні Міська Рада на репетиції». «Нічого собі», — подумали ми, а в той час довкола драмтеатру почали виростати пам'ятники Шевченку, Франку, Крушельницькій. Ми розплющили очі, зрозуміли, що це сон у центрі міста». Після цієї історії викладач зачитує слова (тут вони виділені жирним шрифтом), а студенти через певний проміжок часу записують лексеми, що закарбувалися у їхній пам'яті.

Заслужують на увагу й інші ейдетичні методи та прийоми. Так, акробервальний метод («акро» — межа, «вербо» — слово) сприяє розвитку творчості. Завдання студентів — придумати жартівливі вислови, вірші, у яких перші літери рядків утворюють певне слово, на-

приклад, іменник (спільного роду) або речення (у відповідному часі). Метод місць побудований на зорових асоціаціях. Необхідно яскраво уявити собі предмет, який запропоновано запам'ятати, поєднавши його образ із образом конкретного місця. Застосування методу піктограм допомагає людині запам'ятати вірш за лічені хвилини. Як? Необхідно мінімалюнками відтворювати слова, зображуючи кожен строфу з нового рядка. Студент, дивлячись на намальовані образи, за якими закріплена певна асоціація, здатен майже безпомилково відтворити віршовані рядки. Ще один нюанс — повторювати треба від початку до кінця і навпаки. Наприклад, іноземні студенти легко виконують такі завдання, як намалювати слова пісень, зокрема: «Коли літо приходить, гаряча пора / І на сірому камені плавиться тінь, / Коли лунко кричить на смітниках дівчора / Говорити, ходити і думати лінь». Швидко запам'ятовують рядки віршів, зокрема, В. Сосюри «Любіть Україну».



Метод фонетичних асоціацій полягає у тому, що до слова іноземної мови треба підібрати співзвучне слово чи словосполучення з рідної мови чи вже з відомих іноземних. Наприклад, слово «стеля» деякі першокурсники співвідносять із «style».

Зазначимо, що ми не ставили перед собою завдання розкрити суть усіх 27 методів ейдетики, застосування яких сприятиме легкому запам'ятовуванню нової інформації, проте переконані, що впровадження розглянутих у статті принципів та методології буде сприяти успішній адаптації іноземних студентів до навчання в українських ВНЗ. Обговорювана тема вимагає подальших наукових студій, які покликані якнайшвидше вирішити основні проблеми в галузі методології викладання української мови.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антошук Є. В. Знайомтесь, ваша пам'ять [Текст] : швидка педагогічна допомога від Української школи ейдетики / Є. В. Антошук. — К. : Вирій, 2009. — 192 с.
2. Антошук Є. В. Метод невербальних асоціацій [Текст] / Є. Антошук // Завуч. — 2007. — № 30. — С. 13-14.
3. Антошук Є. В. Швидка педагогічна допомога / Є. Антошук // Початкова освіта – 2000. — № 3 (51) – С. 3.
4. Матюгин И. Ю. Как запоминать иностранные слова [Текст] / И. Ю. Матюгин — М. : Ейдос, 2009. — 154 с.

**SYSTEM DEKLINACYJNY RZECZOWNIKÓW W  
GRAMATYKACH JĘZYKA UKRAIŃSKIEGO OMELANA  
PARTYCKIEGO (NA TLE INNYCH XIX-WIECZNYCH  
GALICYJSKICH GRAMATYK JĘZYKA UKRAIŃSKIEGO)**

**Agata Skurzewska**

Doktor, adiunkt w Katedrze Ukrainistyki Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej  
Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (**POLSKA**),  
IFW, ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków  
e-mail: agata.skurzewska@uj.edu.pl

**UDC: 811.161.2**

**ABSTRACT**

**Agata Skurzewska. *The Declination System of Nouns in Omelan Partytsky's Grammar Books (in comparison with other nineteenth-century Galician grammar books of the Ukrainian language).***

The article deals with the analysis of selected morphological forms of a noun in the grammar books by Omelan Partytsky. It demonstrates the continuation of ideas of the previously published works, presentation of the new variants and elimination of the dialect elements, the influence of these factors on the formation of a [supradialectal variant](#) of the Ukrainian language. The following morphological forms are the subject of the detailed analysis:

feminine instrumental singular of the noun (up-to-date I declination);

masculine dative singular;

masculine prepositional singular;

masculine nominative, dative, instrumental and prepositional plural.

The analysis of the grammatical material reveals, that Omelan Partytsky's grammar corresponds to the contemporary norms of inflections. The basic grammar rules are organized and standardized and the dialect forms are eliminated in analyzed grammar books.

**Keywords:** grammar, Galicia, 19<sup>th</sup> century, noun.

**Аґата Скужевська. Система відмінювання іменників у граматиках Омеляна Партицького (у порівнянні з іншими галицькими граmaticами української мови XIX ст.)**

Аналіз окремих форм іменника з погляду морфології у граmaticах О. Партицького дозволить з'ясувати, наскільки вони продовжують теоретичні засади, викладені у раніше виданих підручниках, та наскільки впливають на формування єдиного наддіалектного варіанту української мови шляхом запровадження нових варіантів та вилучення діалектних одиниць. Об'єктом детального аналізу будуть такі морфологічні явища:

форми орудного відмінка однини жіночого роду сучасної I відміни;

форми давального відмінка однини чоловічого роду;

форми місцевого відмінка однини чоловічого роду;

форми називного, давального, орудного та місцевого відмінків множини чоловічого роду.

На основі дослідження вибраного граmaticного матеріалу можна стверджувати, що граmaticа О. Партицького відповідає сучасним флексійним нормам. Порівняння досліджуваного матеріалу з виданими раніше граmaticами засвідчує, що у ній вилучено варіанти, позначені діалектними рисами, і вона спрямована на упорядкування та нормалізацію граmaticчних підходів.

**Ключові слова:** граmaticа, Галичина, XIX століття, іменник.



formy celownika I.p. rodzaju męskiego,  
formy miejscownika I.p. rodzaju męskiego,  
mianownik, celownik, narzędnik i miejscownik I.m. rodzaju męskiego.  
Narzędnik I.p. rodzaju żeńskiego

We współczesnym języku ukraińskim rzeczowniki rodzaju żeńskiego I deklinacji w narzędniku I.p. mają końcówki: –ою, –ею (–єю)\*. Takie końcówki proponuje w swojej gramatyce także O. Partycki. W I połowie XIX wieku oprócz wymienionych końcówek we wszystkich gramatykach proponowano także: –овъ, –евъ, –евъ, ёвъ, –ой, –ей, przy czym tylko J. Hołowacki zaznaczył, że warianty z –овъ, –оу –евъ, –еу właściwe są dialektom nadniestrzańskim i karpackim\*\*. J. Hołowacki i J. Łoziński zwrócili uwagę na możliwość zastępowania fleksji w rzeczownikach miękkotematowych przez końcówki właściwe wariantom twaridotematowym, np. долиовъ. Gramatyki II połowy XIX wieku, oprócz końcówek uznanych dziś za normatywne, proponują także –овъ, –евъ. P. Diaczan dodaje, że ta końcówka może czasem funkcjonować jako równoległa do –ою, –ею, ale nie precyzuje do jakich sytuacji odnosi się ta zasada. M. Osadca wymienia końcówkę –овъ (рыбовъ, ноговъ) jako charakterystyczną dla dialektów naddniestrzańskich i karpackich. Wspomina jeszcze o końcówce –ой (рыбой, ногой), którą przypisuje dialektom wschodnioukraińskim.

Ponadto P. Diaczan i M. Osadca dla rzeczowników miękkotematowych oraz rzeczowników o temacie zakończonym na spółgłoski [ž], [š], [č] oprócz końcówki –ею, proponują również –ою: рожою, шиєю (шій-ою) (P. Diaczan); динією, шаблією, вежою, душою (M. Osadca).

Jak poświadczają prace dialektologiczne końcówki –ов, –ев charakteryzują dialekty halicko-bukowińskie i karpackie. Występują także w grupie dialektów północnych (wołyńsko-poleskie i podlaskie). Końcówka –ою dla rzeczowników miękkotematowych poświadczona została w dialektach południowo-zachodnich (wołyńsko-podolskie) i części dialektów południowo-wschodnich. Fleksja –ой, –ей występuje w niektórych dialektach północnych i w ograniczonej liczbie rzeczowników w dialektach połtawskich i stepowych [2, s. 94].

#### **Celownik I.p. rodzaju męskiego**

We współczesnym języku ukraińskim w celowniku I.p. rodzaju męskiego za normatywne uważane są końcówki: –ові, –еві, (–єві), –у, (–ю).

W gramatyce O. Partyckiego dla rzeczowników miękkotematowych proponuje się końcówkę –еві lub –ю: отцеві (-ю), оленеві (-ю), каменеві (-ю) lub tylko –еві: стрыеві, гаєві, dla rzeczowników twaridotematowych - końcówkę –ові lub –у: панові (-у), столові (-у), псові (-у). W gramatyce 1889 r. paralelna końcówka –у pojawia się tylko przy rzeczownikach

---

\* Jest rzeczą oczywistą, że traktowanie –єю jako odrębnej końcówki nie jest uzasadnione, bowiem w tym wypadku możemy mówić tylko o końcówce –ою lub –ею, a –єю stanowi graficzny wariant końcówki –ею. Przy opisie zjawisk morfologicznych przyjęto zasadę, że podaje się wszystkie **warianty zapisu** końcówek lub sufiksów obecne w interesujących nas gramatykach.

\*\* Autorzy części XIX-wiecznych gramatyk zamieszczali informacje o regionalnym zróżnicowaniu form fleksyjnych. Opisuując fakty ograniczające się do określonych terenów posługiwali się pojęciami: *въ галицкомъ и гѳрскомъ нарѳчїю* oraz *въ украинскомъ нарѳчїю*, *въ украинско-рускомъ нарѳчїю* lub *на Украинѳ*. We współczesnej terminologii należałoby w przybliżeniu odnieść te opisy do dialektu naddniestrzańskiego, karpackiego i dialektów wschodnioukraińskich, szczególnie chyba naddnieprzańskiego. Por. A.A. Москаленко, Нарис історїї української діалектологїї, Одеса 1961, s. 6-13; С. Бевзенко, Історія українського мовознавства. Історія вивчення української мови, Київ 1991, s. 128-131.

пань і песь, co można tłumaczyć tendencją do ograniczenia użycia fleksji –ови, -єви tylko do rzeczowników żywotnych. W odniesieniu do współczesnego języka ukraińskiego wśród badaczy nie ma zgody co do frekwencji i zakresu użycia końcówek celownika. Z jednej strony można spotkać się z opinią o częstszym użyciu końcówek –ови, -єви, chociaż trudno mówić o konsekwencji w doborze konkretnej końcówki [1, s. 40]. Z drugiej strony istnieje pogląd, że końcówki –ови, -єви używane są przeważnie w nazwach istot [3, s. 278].

Gramatyki XIX-wieczne za normatywne uznają końcówki: -ови, -єви, -єви, -єви, -у, -ю. Jedynie J. Łoziński zwrócił uwagę na związek między kategorią żywotności a wyborem końcówki –ови lub -у, -єви lub -ю. Zaznaczył, że w nazwach istot większą frekwencję ma końcówka –ови (-owy), chociaż jednocześnie dla nazw nieistot proponował formy: дубови, коровайови. Wybór fleksji uzależniał ostatecznie od panującego zwyczaju. Autorzy gramatyk proponowali końcówkę –ови, -єви również dla rzeczowników miękkotematowych. Analogiczne zjawisko ale w stosunku do rzeczowników, których temat kończy się na [ž], [š], [č] (ножови, мужови, товаришови) M. Osadca uznaje za właściwe dialektom naddniestrzańskim i karpackim. Zauważa przy tym, że w dialekcie wschodnioukraińskim, w tego rodzaju rzeczownikach panuje poprawna końcówka –єви. Bardzo szczególnie traktuje końcówkę –у P. Diaczan, bowiem ogranicza jej użycie jedynie do rzeczowników związanych z religią: слава Бору, Исусу Христу, слава Отцю и Сыну и святому Духу.

Końcówka –ови, -єви właściwa jest obecnie dialektom halicko-bukowińskim (naddniestrzański, podolski) i karpackim (huculski, zakarpacki, bojkowski). Także w dialektach południowo-zachodnich i częściowo południowo-wschodnich zamiast końcówki –єви w rzeczownikach miękkotematowych oraz po [ž], [š], [č] pojawia się fleksja –ови [2, s. 96].

#### **Miejscownik l.p. rodzaju męskiego**

We współczesnym języku ukraińskim w miejscowniku l.p. rodzaju męskiego rzeczowniki mają końcówki: –ови, -єви (-єви), -у (-ю), -и (ї).

W gramatyce O. Partyckiego dla rzeczowników twar-dotematowych autor proponuje końcówkę –ї (панї, столї, псї), paralelną końcówkę –у otrzymuje tylko rzeczownik пань. Rzeczowniki miękkotematowe mają albo końcówkę –и (отци, олени, камени) albo –ю (стриу, гаю).

Gramatyki zarówno I jak i II połowy XIX wieku poświadczają końcówki: -ї, -и, -у, -ю, przy czym w I połowie tylko J. Hołowacki, J. Łoziński i J. Lewicki (49) odróżniają końcówki rzeczowników męskich twar-dotematowych, zapisane przez ї, od końcówek rzeczowników miękkotematowych, zapisanych przez и (J. Łoziński końcówkę и traktuje jako paralelną do у). Ponadto tylko J. Hołowacki i M. Osadca wspominają o dopuszczalności użycia w tym przypadku zapożyczonej z celownika końcówki –ови, -єви: у садкови (J. Hołowacki), на вороному коневи (M. Osadca), przy czym J. Hołowacki wspomina o niskiej frekwencji tej końcówki w miejscowniku. H. Szaszkewycz dodaje, że rzeczowniki o temacie zakończonym na [ž], [š] mogą mieć dwie końcówki: prawidłową (według autora) –и oraz, w mniemaniu autora chyba nieprawidłową –у: на мужи, на мужу, при сторожи і при сторожу. W tym wypadku H. Szaszkewycz „znormalizował” końcówkę charakterystyczną dla dialektów południowo-zachodnich [10, s. 127-128] natomiast nie akceptował fleksji dziś uważanej w podanych przykładach za poprawną [6, s. 819; 7, s. 625].

Końcówka –ови, -єви właściwa jest dziś dialektom południowo-zachodnim, a szczególnie halicko-bukowińskim i karpackim. Także w dialektach południowo-zachodnich rzeczowniki miękkotematowe przyjmują końcówkę –и [2, s. 96-97].

#### **Mianownik l.m. rodzaju męskiego**

Rzeczowniki rodzaju męskiego w mianowniku l.m. w języku ukraińskim mają końcówki: -и, -і, a także w bardzo nielicznych przypadkach –а (вуса, ґрунта, рукава, хліба, віска).

W gramatyce O. Partyckiego rzeczownikom twar-dotematowym przypisano końcówkę –ы, miękkotematowym – ї. Ponadto autor zwraca uwagę na rzeczowniki, których odmiana odbiega od podanego wzoru: niektóre rzeczowniki osobowe mogą przybierać zakończenie –ове: панове, монархове, апостолове; rzeczowniki z sufiksem –инь (селянинь, татаринь) tracą go w



I.m. i przyjmują końcówkę –e; rzeczownik брать в мianowniku I.m. może odmieniać się prawidłowo: браты, братѡвъ, братамъ lub nieprawidłowo: братя, братей, братямъ.

W gramatykach I połowy XIX wieku proponowano końcówki: –ы, –и, –ѣ, –а, –е, –ове, –еве.

I. Mohylnicki jako dopuszczalne podawał warianty z końcówką –и oraz –ове: старости і старостове, przy czym formę z sufiksem – ове objaśnił звычайемъ руского діалекта. U I. Wahylewycza jako paralelne końcówki funkcjonowały: –ове lub –ы: волове, воли oraz –еве lub –и: писареве, писари. J. Łoziński, J. Lewicki i J. Hołowacki jako normatywne podawali końcówki: –и, –ы, –ѣ: голуби, ковалѣ (J. Łoziński), кафтаны, прїятельи, злодѣи (J. Lewicki), паны, королѣ (-ѡ), колодѣи (-ѣ) (J. Hołowacki). Chcąc usystematyzować odstępstwa od wyznaczonych wzorów odmian autorzy gramatyk zwracali uwagę na odmianę wybranych grup rzeczowników:

- rzeczowniki (np. nazwy narodowości), które w I.p. mają sufiks –инь в I.m. tracą go i przyjmują końcówkę –е (россіяне, христїане), przy czym J. Hołowacki zakładał możliwość pojawienia się równoległej końcówki –ы: боляре (-ы);

- rzeczownik день в мianowniku I.m. ma formę дни lub днѣ.

J. Łoziński zwrócił uwagę na formę I.m. rzeczownika брать – братья. J. Hołowacki poszerzył tę grupę rzeczowników i zauważył, że niektóre z nich obok końcówki – ы mogą mieć także –а : лѣса, голоса, волоса, lub –ья, np.: братья, клинья, кѡлья.

Można przypuszczać, że J. Hołowacki formy z końcówką –а wprowadził na wzór dialekta (w niektórych gwarach naddniestrzańskich jeszcze można spotkać formy typu йачмина), przez analogię do podanego przez J. Łozińskiego rzeczownika братья lub pod wpływem języka polskiego czy rosyjskiego [3, s. 290-291; 5, s. 276].

W II połowie XIX autorzy gramatyk dla rzeczowników twarotematowych podają końcówki: –ы, –и, –ѣ. U H. Szaszkewycza i M. Osadcy końcówka –ѣ pojawia się в I.m. rzeczowników miękkotematowych. W gramatyce P. Diaczana niektóre rzeczowniki miękkotematowe mają końcówkę ѣ: ковалѣ, пнѣ, inne zaś –и: вуи, гаи, podobnie jak rzeczowniki, których temat kończy się на [ž], [š], [č]: вужи, ножи. M. Osadca, H. Szaszkewycz i P. Diaczan zaznaczyli, że в мianowniku I.m. po spółgłoskach [k], [h], [x] należy pisać и а nie ы. Podobnie jak autorzy gramatyk I połowy XIX wieku autorzy wyodrębnili grupę rzeczowników osobowych, które przyjmują końcówkę –ове: панове, сватове (P. Diaczan), вѡйтове, панове, сынове (H. Szaszkewycz), панове, боярове, вѡйтове, сынове, вѣтрове, жидове (M. Osadca). H. Szaszkewycz i M. Osadca uznali, że użycie form z –ове wiąże się з chęcią wyrażania szacunku.

Wszyscy trzej wyodrębnili także rzeczowniki z końcówką –а. P. Diaczan podał jako przykłady: лѣса, ґрунта, ѡвса, голоса, браты і братя, H. Szaszkewycz wymienia tylko братья, natomiast M. Osadca uważał końcówkę –а lub –я за paralelną do –ы: брата (-ы), хлопа (-ы), лѣса (-ы), голоса (-ы), волоса (-ы), рукава (-ы), часа (-ы), ѡвса (-ы); бруся (-ы), клиня (-ы), колося (-ы); jego zdaniem końcówka –я może pojawić się sporadycznie także zamiast –ѣ: камѣня, корѣня, угля, natomiast końcówkę –а, częściej niż –ы, przyjmować miały także rzeczowniki zarożuczone, szczególnie з łaciny: тестаментъ, декретъ, пунктъ.

Wszystkie gramatyki zgodnie podawały, że rzeczowniki typu селянинъ, бояринъ (z sufiksem –инь) в мianowniku I.m. mają końcówkę –е: селяне, бояре, татаре. Jedynie M. Osadca zaznaczył, że obocznie może pojawić się tutaj końcówka –ы, natomiast od rzeczownika Русинъ за jedyną możliwą postać мianownika I.m. uznał formę Русины, ale od господинъ – господинове.

H. Szaszkewycz i M. Osadca zwrócili jeszcze uwagę на odmianę rzeczownika день, który в мianowniku I.m. przybierał formę дни. Taka forma zachowana jest до dzisiaj на terenie obwodu wschodniokarpackiego [3, s. 290].

Końcówki –ове, –еве zachowane są obecnie в діалектах południowo-zachodnich (przede wszystkim в zakarpackim, łemkowskim i huculskim [5, s. 274; 10, s. 132-133]) в nazwach istot. Rzeczowniki з sufiksem –ин do lat 30-tych XX wieku, kiedy to ukształtowały się zasady ortografii, pojawiały się з końcówką –и lub –е [5, s. 276; 10, s. 132-133]. Oba warianty funkcjonują в діалектах połtawskich, natomiast в szeregu діалектѡв пѡłnocnych oraz в гварach karpackich panuje końcówka –е [2, s. 103]. Końcówka –а в мianowniku I.m. jest

charakterystyczna w największym stopniu dla dialektów północnych, w mniejszym - dla południowo-wschodnich, w najmniejszym - dla południowo-zachodnich [10, s. 133].

#### **Celownik l.m. rzeczowników rodzaju męskiego**

We współczesnym języku ukraińskim rzeczowniki rodzaju męskiego w celowniku l.m. mają końcówkę –ам (–ям).

W gramatyce O. Partyckiego, podobnie jak i we wszystkich gramatykach II połowy XIX wieku rzeczowniki przybierają końcówkę –амъ lub –ямъ. Autor dodaje, że niektóre rzeczowniki, np. грошѣ, дверѣ, дѣти, люде, санѣ, конѣ, ponieważ odmieniają się według wzoru odmiany rzeczownika кость, w celowniku l.m. przyjmują końcówkę –емъ: грошемъ.

W gramatykach I połowy XIX wieku autorzy także proponowali końcówkę –ам, –ям. W dwóch gramatykach dodatkowo pojawiła się fleksja –омъ: воиномъ (I. Wahylewycz), коньом, гостьом (J. Łoziński), u I. Wahylewycz jeszcze – ѣмъ (злодѣѣмъ).

W wydaniu gramatyki M. Osadcy z 1862 roku występowanie końcówki –ом w rzeczownikach twardo- i miękkotematowych (волом, паном, коніом, гостіом) uznaje się za regionalizm naddniestrzański i karpacki. Do tych samych terenów odnosi się uwaga J. Hołowackiego dotycząca końcówki –емъ w rzeczownikach, których temat kończy się na spółgłoski [ʒ], [ʃ], [č].

Proponowane przez autorów gramatyk końcówki –ом, –ем, –ім funkcjonują do dziś w większości dialektów południowo-zachodnich (karpacki i halicko-bukowiński), ponadto poświadczane są jeszcze w części dialektów północnych (wołyńsko-poleski i podlaski) i sporadycznie w dialektach południowo-wschodnich [2, s. 104].

#### **Narzędnik l.m. rzeczowników rodzaju męskiego**

Współcześnie w narzędniku l.m. dominuje końcówka –ами (–ями). Niewielka ilość rzeczowników może przyjmować końcówkę –ми, np.: гістьми, грішми, кіньми, чобітьми.

W gramatyce O. Partyckiego oprócz normatywnej końcówki –ами (–ями), część rzeczowników odmieniających się według wzoru odmiany rzeczownika кость (грошѣ, дверѣ, дѣти, люде, санѣ, конѣ) otrzymuje fleksję –ми (грѣшми), co odpowiada współczesnym standardom językowym. Należy także uznać za zasadne, kiedy w odmianie rzeczownika брать za prawidłową uznają O. Partycki końcówkę – ами, za nieprawidłową zaś – ми (братьми).

W gramatykach I połowy XIX wieku dominującą końcówką jest –ами (–ями). J. Łoziński proponował dodatkowo fleksję –ми (пастырми; коньми, грошми). I. Wahylewycz wspomina jeszcze o końcówce –ы (воины) oraz –и (злодѣи).

M. Osadca, H. Szaszkewycz i P. Diaczan za normatywną uznają końcówkę –ами (–ями) i zauważają, że niektóre rzeczowniki mogą przybierać końcówkę –ми (czasem jako paralelną do –ами): кѣньми, грѣшми, пріятельми, деньми і днями, братьми, братами і братьми (M. Osadca), кѣньми деньми і днями братьми (H. Szaszkewycz), коньми, кѣньми; медвѣдьями, медвѣдьями; гостями, гѣстьми; грошами, грѣшми (P. Diaczan), przy czym P. Diaczan za prawidłową uznaje tylko fleksję –ами. M. Osadca informuje jeszcze o ograniczonej do dialektu naddniestrzańskiego i karpackiego końcówce –ы: образы, береги, часы.

Dziś tylko w gwarach karpackich spotyka się jeszcze w narzędniku l.m. końcówki: –и, –ы, –і [2, s. 106].

#### **Miejscownik l.m. rzeczowników rodzaju męskiego**

Za normatywną uchodzi współcześnie końcówka: –ах (–ях).

O. Partycki proponuje także tę końcówkę. Jedynie dla części rzeczowników odmieniających się według paradigmatu rzeczownika кость (грошѣ, дверѣ, дѣти, люде, санѣ, конѣ) przyznaje fleksję –ехъ (грошехъ).

Autorzy gramatyk I połowy XIX wieku zgodnie odnotowują fleksje: –ахъ, (–яхъ), w gramatyce J. Lewickiego możliwa jest jeszcze końcówka –ѣх: пастырѣх, w gramatyce I. Wahylewicza –амъ: мхамъ.



## ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РОМАНУ М. ХВИЛЬОВОГО «ВАЛЬДШНЕПИ» ЗАСОБАМИ КІНО

Вікторія Тарасенко

Аспірантка, кафедра історії української літератури та фольклористики,  
Донецький національний університет (УКРАЇНА)  
м. Вінниця, вул. 600-річчя, 21, e-mail: tarasenkivika@rambler.ru  
**UDC:** 821. 161. 2

### ABSTRACT

Features a novel interpretation of M. Hvyliovyi's novel «Valdshnepu» by movie means. The article deals with the problem of researching of intermedial transformation the N. Hvyliovyi's novel «Valdshnepu» as a result of his film adaptation of A. Muratov. Shows the effect of the conversion of the plot of a literary work into a work of cinema at its reception. Analyzed the typology of literary film adaptation and its relationship to the intermedial research. A comparison of the work of art and its shining at levels of spatial structure, development actions, images of characters, language organization, narrative perspective and political motives. Done thorough investigation of interpretive possibilities film version of a literary work, analyzed the relationship to the phenomenon of cinema in literary criticism.

**Key words:** movie version, cinematic interpretation, cinema, transformation.

У статті пропонується дослідження інтермедіальної трансформації роману М.Хвильового «Вальдшнепи» в результаті його екранізації О. Муратовим, показано вплив перекодування сюжету з літературного твору в твір кінематографа на його реценцію. Проаналізовано типологію літературної екранізації та її зв'язок з інтермедіальними дослідженнями. Проведено порівняння художнього твору та його кіноверсії на рівнях часопросторової структури, розвитку дії, зображення персонажів, мовної організації, оповідної перспективи та політичних мотивів. Здійснено ґрунтовне дослідження інтерпретативних можливостей кіноверсії літературного твору, проаналізовано ставлення до феномена кіно в літературознавстві.

**Ключові слова:** кіноверсія, кінематографічна інтерпретація, кінотекст, трансформація.

Мистецтво кінематографа називають синтетичним або інтермедіальним, оскільки воно поєднує гру акторів, живопис (рухливі картини-кадри, що змінюються на екрані, створюючи ілюзію руху), музику, літературу. Кінофільм здатен максимально наблизити глядача до реальності, транслюючи події в актуальному просторі й часі, «література і кіно – різні за природою форми творення і буття образного світу через те, що елементна база у них різна» [5, 112].

Український кінематограф традиційно розглядався як невід'ємний компонент радянської культури. Теза відсутності в українському кіно націоналістичних відбитків (крім фільмів О. Довженка) постійно нав'язувалася ідеологами радянського кінознавства, «тим самим обґрунтовуючи адміністративно-репресивний тиск на прояви національної самобутності» [6, 72]. Динаміка українського кінематографа виглядає недостовірною через вилучення цілого ряду персоналій та творів, а, головне, через викривлення самого принципу історизму.

Проблема перенесення художніх творів на екран завжди викликала зацікавлення у літературознавців. Велику роль у дослідженні кінематографічної інтерпретації літературних творів відіграли роботи Ю.Тинянова, В. Шкловського, Б. Ейхенбаума та інших. Р. Інґарден співвідносив кіно та літературу, коли говорив про двовимірність літературного твору, яка, зокрема, є характерною для фільму «Вальдшнепи». Про взаємозв'язок між цими видами мистецтва часто наголошував Ю.Лотман, який зазначав, що «кіноповідь – це, на-

самперед, оповідь. І хоча це може видатись парадоксальним, саме тому, що оповідання в цьому випадку будується не зі слів, а з послідовності іконічних знаків, у ньому найбільш яскраво виявляються деякі глибинні закономірності будь-якого наративного тексту» [1, 42]. Польська дослідниця С. Вислоух погоджується з думкою про те, що літературний твір можна перекласти на образ, сцену чи екран.

Одним із найбільш дискусійних моментів у сфері зв'язків літератури з театром і кіно є визначення слова, мовної організації – природою драми (В.Халізев). На підставі того, що природа драми визначається своєрідністю відтворення дії, а слово, словесна дія – лише одна з її форм, аргументується принципове заперечення цього постулату. Уявні зліпки, знімки з дійсності, закріплені в значеннях слів (І. Виноградов), мають бути декодовані у звуко-зображальну систему певних людських стосунків, обраних конкретним об'єктом зображення. Логіка цих стосунків і визначає конструктивно-драматургічну форму їх вияву, природу висловлювання автора.

«Широта бачення і вправність втілення – тісно пов'язані й взаємовизначають одне одного» [1, 35]. Перенесення твору письменника на екран, втілення його в так звану художню реальність зумовлює «архітектоніку творення, втілює шлях від ембріонального передчуття задуму до закріпленої почорнілими галогенідами срібла, електромагнітними коливаннями чи цифровим кодуванням звуко-зорової картини авторського бачення» [1, 36]. Саме тому проблема режисерської майстерності набуває важливого значення при створенні кінофільму.

Російські формалісти протиставляли кіно та літературу. В.Шкловський вбачав проблему в перенесенні на екран одночасно кількох сюжетних ліній літературного твору, поетика кіно в його інтерпретації – це поетика «чистого» сюжету. А у 20-ті роки ХХ століття він уже вказав на перспективність анімації та бурхливий розвиток масових різновидів кінематографічного жанру з націленістю на видовищність. Його погляди ідентичні до думок багатьох дослідників кіно – З. Кракауера, Г. Дж. Лоусона, А. Вартанова та ін.

Коли літературний твір переноситься на екран, автору важливо зберегти контексти літературного виміру, адже феномен кінотексту своєю структурою нав'язує певні обмеження у прочитанні літературного твору, зокрема часові. С. Ейзенштейн вважає, що важливим є рецептивний аспект прочитання кінотвору, тобто глядач не лише бачить перед собою зображення, а й переживає динамічний процес виникнення і становлення образу так, як переживав його автор.

Ю. Тинянов наголошує на тому, що «для полегшення сприйняття глядачами головного героя як позитивного, що часто виявляється у кіно, важливу роль відіграє його довкілля та оточення» [1, 243].

Для представників Празького лінгвістичного кола, зокрема для Я.Мукаржовського та Р. Якобсона, зв'язки літератури і кіно визначалися на структурному рівні. Р. Барт, підтримуючи попередників, виділив у кіно, окрім інформативного та символічного сенсових рівнів, ще один – структурний, характерний власне фільму.

Такі теоретичні здобутки в кіномистецтві, як кінофізична реальність фільму (за З. Кракауером), архетипна реальність кіно (за Н. Хреновим), проблема відбору для екранізації тих текстових елементів, обминання яких спотворює контекстуальну насиченість першотексту, дають можливість вдосконалити подальші літературознавчі розвідки, зокрема вирішити проблему перенесення елементів художнього твору на екран.

Відомою постаттю українського кінематографа є О. Муратов. У свій час його стрічки не набули великої популярності, але в кінематографічних колах його знають як режисера високого ґатунку і як людину, пряму в своїх висловах, незважаючи на те, якими б різними вони не здавалися.

Великим кроком у режисерській кар'єрі було створення стрічок за творами М. Хвильового. Про причини звернення до творів письменника О.Муратов зазначає в одному зі своїх інтерв'ю: «Коли я ще хлопчиком після війни повернувся додому з мамою, то виявилось, що тільки наша квартира в усьому домі була не розграбована, тому що в ній жив офіцер СС. І в нашій коморі залишилися навіть довоєнні журнали «ВАПЛІТЕ», де я вперше прочитав твори Хвильового. Там я знайшов «Сентиментальну історію», за якою потім

зняв фільм «Геть сором» і оповідання «Санаторійна зона», яка теж згодом виплилася у фільм «Танго смерті» [7, 6].

Популярність режисеру приніс фільм «Вальдшнепи», знятий у 1995 році за однойменним романом. Із розповідей О. Муратова відомо, що в дитинстві він із батьком відвідував В. Сосюру у психіатричній лікарні. Під час зустрічі поет розповів сюжет «Вальдшнепів», пізніше О. Муратов його відтворив майже повністю з пам'яті, тому що на той час існувало лише близько п'яти примірників журналу, в якому було надруковано тільки половину цього твору. Цей кінотекст вирізняється поєднанням першої частини роману та знищеної другої частини. Отож, фільм, на відміну від художнього твору, має продовження, що надало йому широкої популярності.

Існують відомості, що про невідому частину «Вальдшнепів» режисер також дізнався від свого батька І. Муратова. Саме їх О. Муратов переніс у кінофільм – історичну драму – «Вальдшнепи», за який режисеру був присвоєний диплом фонду Тараса Шевченка за «Визначний внесок у національне та державне відродження України».

За мотивами однойменного роману М. Хвильового, події відбуваються у 1930 році. Видатний діяч ВКП(б), опозиціонер Дмитрій Карамазов, із дружиною і товаришем приїждять на відпочинок у невеличке провінційне містечко на березі Дніпра. Дві «красуні», співробітниця ГПУ (Аглая та Клавдія), також приїхали сюди, але не відпочивати, вони мають здійснити заздалегідь розроблений план знищення Карамазова. Пізніше, після любовних перипетій, зрад та політичних дискусій, відбувається розмова між Вовчиком і Євгеном Валентиновичем, під час якої чоловік Клавдії дає завдання – вбити Карамазова. Він довго думає, як це зробити, й вирішує, що найкраще – під час полювання. Але вже на місці Вовчик не витримує психологічного тиску та зізнається в усьому. Між ними починається бійка, внаслідок якої Вовчик убиває свого товариша.

Режисер подає закінчення фільму у формі субтитрів, що на той час було досить прикладним: «Районна міліція констатувала нещасний випадок на полюванні. Повернувшись до Харкова, Володимир Адольфович застрелився у лісопарку. Звідки у професора-лінгвіста взявся пістолет, слідством не встановлено. Дмитра Карамазова урочисто поховали як героя революції і громадянської війни. Його ім'ям були названі пасажирський пароплав вулиці у Харкові та Полтаві» [3].

Художній твір, покладений в основу фільму, набуває певних трансформацій. Режисер може змінювати репліки героїв, зовнішній вигляд, певні ситуації, оточення та інше. Такі зміни помічаємо і у фільмі О. Муратова «Вальдшнепи». Насамперед, привертають увагу змінені імена героїв у кінотворі: Дмитрія у фільмі називають «Дмитром», Аглаю – «Аглаєю», товариша Вовчика – «Володимиром Адольфовичем». Помітна різниця і у мові героїв: у літературному творі жінки (Аглая та тітка Клава) розмовляють виключно українською та іноді французькою мовами, а в кіноверсії – російською. За допомогою такого мовленнєвого прийому автор хотів підкреслити основну думку кінотвору.

Суттєвою відмінністю є поява на початку фільму дівчинки Марійки, хазяйчиної онуки, про долю якої дізнаємося зі слів Ганни: «Якісь мерзотники розкуркулили її батьків, вона втекла, і бабуся її ледве живою знайшла в очереті. Батьків вигнали, а Марійку залишили завдяки авторитету Дмитра. Це якесь безглузде свавілля...» [3].

На відміну від художнього тексту, де життя селян (в образі Одарки) відходило на останній план, у фільмі воно посідає майже периферійну позицію: детально зображений побут і умови життя Одарки з Марійкою, які живуть у злиднях, через що вимушені здавати власне житло курортникам. У фільмі показано й інших селян, з якими зіштовхуються головні герої (наприклад, сцена, коли Дмитрій разом із товаришем Вовчиком і Марійкою, йдучи на річку, зустрічають селянку, яка пасе кіз). Про життя селян в умовах комуністичної влади дізнаємося зі слів Карамазова: «У порівнянні з селянами ми дійсно пани. Що світить цим селянам? – Нічого! Це раніше вони хоч мали можливість вибитись у куркулі і розбагатити...» [3].

У фільмі ми помічаємо нагромадження окремих деталей, запозичених ззовні тексту, що відчутно впливає на сприймання сюжету, персонажів, самої оповіді. Зустрічаються сцени або зовсім відсутні в романі, або замінені іншими просторовими рамками: гра у фу-

тбол, зустріч із селянкою, відверті еротичні сцени, вечірні розмови Вовчика, Ганни та Карамазова.

Теоретики Канудо, Сандрар, Чеботаревський, Ганс визнавали специфікою кінематографа ілюзію руху. У «Вальдшнепах» кадри є практично фронтальними композиціями, а точки зйомки повторюють спостереження глядача з екрану. Камера не змінює свого розташування, проєціюючи персонажів майже на одне й те ж місце на фоні.

Своєрідність режисерського погляду на кінокартину обумовлює вибір засобів. Колірна змістовність і музичне оформлення у фільмі «Вальдшнепи» виступає виражальною характеристикою образів. Помітно, що напружені моменти фільму і переживання героїв ніби підкреслюються музикальними творами Йогана Себастьяна Баха, Томазо Альбіоні, Бетховена.

У порівнянні з художнім текстом герої кінофільму набувають дещо іншого значення у творенні цілісної картини. Цікавою є постать Євгена Валентиновича, який у романі М. Хвильового виступає другорядним, майже непомітним персонажем. У фільмі ж він посідає периферійне місце, адже є творцем кульмінаційного моменту і до розв'язки кінотвору: саме він є тим членом спецслужби, який штовхає Вовчика на вбивство Карамазова задля подальшої кар'єри.

Неоднозначним у кіноверсії роману є трактування образу Карамазова. У фільмі він, на відміну від художнього твору, має більш пасивну позицію. Звісно, він розчарований невдалим закінченням революції, партією, до якої належить: «Партійці не дуже відрізняються від безпартійної сволоти» [3]. Він багато говорить, але ніяких рішучих дій не робить. Це стосується не лише його політичних переконань, а і стосунків із жінками. Про безпорадність, життєві вагання, невпевненість Карамазова постійно говорить і Ганна: «Ти хворий, Дімі», і Аглая: «Ти страшенно самовпевнена людина, але в той же час не довіряєш своїм силам. Ти відважний, маєш силу волі, але в той же час страшений боягуз, вважаєш себе культурною людиною. Якби не революція, я б навіть не розмовляла з тобою...» [3].

Протилежністю Карамазова є товариш Вовчик (у фільмі Володимир Адольфович). Професор, на відміну від Дмитрія, швидко приймає рішення, максимально відсторонюється від політичних справ, його, окрім власного благополуччя, не турбують соціальні проблеми країни, в якій він живе.

На початку кінофільму Вовчик постає як ввічлива справедлива людина, яка дає всім поради, проявляє свій розум, цитуючи у розмові філософів. У художньому творі професор таким і залишається в уяві читача до кінця, а у фільмі із освіченої чесною людини виростає підступна, боязлива постать. Його справжнє «обличчя» розкривається під час розмови з Євгеном Валентиновичем: «Мені було 16 років, мене хотіли вигнати з гімназії, і я став агентом охоронки, донощиком» [3]. Через це його кар'єрі загрожує небезпека, і для того, щоб цього уникнути, він спочатку намагається втекти, а потім все ж таки виконує умову Євгена Валентиновича – вбиває під час полювання Карамазова.

Не менше зацікавлення у глядачів викликають жінки кінофільму. Аглая – емансипована, вільна особа, яка не боїться заперечувати думки чоловіків, на відміну від традиційної української жінки, має власні погляди та переконання щодо різноманітних суспільно-політичних проблем, критично ставиться до невпевнених у собі людей: «Не заздрю комуністам: не можна пити, цілувати чужих жінок. Я п'ю за відважних, вольових, жорстоких людей, за безумство» [3].

Її не можна назвати холодною і байдужою особою. Навпаки, режисер поєднує у своїй героїні жіночість, вольовитість, визначеність, упевненість, саме вона вперше наважується розкритикувати погляди Карамазова, відкрити очі Ганні на байдужість і зради її чоловіка. Саме запланована поява у фільмі цієї дівчини є доленосною для багатьох героїв. Одразу помітно, що Аглая діє за заздалегідь визначеним сценарієм: спочатку вона стає ініціатором знайомства з Карамазовим, потім намагається його звабити, але при цьому довго не віддається йому: «Ти – красивий звір, я б навіть могла віддатись тобі, але постіль – це не привід для знайомства» [3], а коли Карамазов помирає, вона спокійно відправляється на пароплаві додому, із єдиною думкою: завдання виконано.

Недарма М. Хвильовий назвав Аглаю своїм alter ego, бо, як він вважав, у його час бракувало таких рішучих людей, зокрема, жінок. На відміну від літературного твору, в кінофільмі Аглая має інтимні стосунки з Карамазовим, але її почуття подібне жалості до цього чоловіка.

Клавдія – не лише тітка Аглаї, а й її співучасниця, яка разом із племінницею діяла за планом. Вона легко піддається спокусам, які пізніше навіть переростають у закоханість до Вовчика. Її не цікавлять політичні проблеми, які обговорюють Карамазов та Аглая, вона захоплена всім, що відбувається настільки, що навіть інколи забуває про своє призначення. Цю жінку можна вважати єдиною ланкою у подальшому розгортанні сюжету.

Символічним є закінчення кінофільму, де по суті розкривається особливість назви твору – «Вальдшнепи». Дія відбувається в лісі, Карамазов та Вовчик йдуть полювати на вальдшнепів. Володимир Адольфович має стривожений вигляд, тому Дмитро питає: «Вовчику, хіба з таким настроєм ходять на полювання? Ти своїм видом всіх вальдшнепів розлякаєш. ...» [3]. І саме в цей момент з'ясовується все ще досі таємне: «Я повинен полювати не цю дичину, мені наказано вбити тебе... тобі видніше, ти з їхньої зграї» [3]. І врешті-решт лунає думка, яка стає доленосною для Дмитрія: «А зараз ти маєш мене вбити, друже. Запам'ятай, я не людина, я вальдшнеп» [3]. Саме цей випадок узагальнює назву твору, адже герої асоціюються з вальдшнепами, беззахисними перед дулами рушниць мисливців (Карамазов – перед Вовчиком, перед владою, Вовчик – перед Євгеном Валентиновичем тощо), вальдшнепи – це не просто птахи, на яких полюють герої. Чи не кожен із представників того покоління «вальдшнепів» непомилково відчував наближення катастрофи, а зарівно і метод, до якого вдадуться «мисливці»: знищити оптом, спровокувавши, аби «дикі качки» здійнялися в небо, покинули комиші на відстань, зручну для пострілу.

Отож, кінематографічна інтерпретація роману «Вальдшнепи» є вдалою спробою об'єднати втрачену частину твору із відомою, синтезувати думки та повніше висвітлити проблеми – розчарування в революційних діях і засудження комунізму. Нові смислові нюанси, яких набуває сюжет роману в екранізації О. Муратова, акцентують увагу не стільки на політичному, скільки на моральному і психологічному аспектах твору.

Дослідження має не лише теоретичне, але й практичне значення, оскільки вперше здійснено цілісне дослідження проблеми кіноінтерпретації роману, зіставлення оригіналу та кіноверсії літературного твору (де пропонується альтернативне продовження напівзниченого роману).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Брюховецька Л. Олександр Муратов: людина зблизька / Брюховецька Лариса // Кіно і театр. – 2012. – Число 1. – С. 6-7.
2. Гинзбург С. Очерки теории кино / Семен Гинзбург. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.
3. Горпенко В. Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища / Горпенко Володимир. – К., 2000. – 21 с.
4. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Юрий Лотман. – Таллин: ЭЭСТИ РААМАТ, 1973. – 139 с.
5. Маневич І. Кіно і література / Іосиф Маневич // Мистецтво, 1966. – 240с.
6. Муратов О. Вальдшнепи / Олександр Муратов // Національна кіностудія художніх фільмів імені Олександра Довженка, 1995.
7. Шупик О. Мистецтво мультиплікації / Олег Шупик. – К.: Наукова думка, 1983. – 134 с.



## ТАРАС ШЕВЧЕНКО І МИКОЛА ВОРОНИЙ: ДІАЛОГІЗМ САТИРИЧНОЇ ПОЕЗІЇ

Оксана Гарачковська

Кандидат філологічних наук, доцент,  
кафедра видавничої справи і мережевих видань,  
Київський національний університет культури і мистецтв (УКРАЇНА)  
02218, м. Київ, вул. Щорса, 36, e-mail: oksana237@ukr.net  
UDC: 821.161.1 -341.09

### ABSTRACT

#### *Oksana Garachkovska, Taras Shevchenko and Nikolay Voronoi*

The article looks into the verse satire and humor of Nikolay Voronoi in intertextual ties with the satire of Taras Shevchenko. In particular opens up the N. Voronoi «Humoresques» of cycle: satiric poems, «headless» sonnets, impromptus, epigrams and other genres of humorously-satiric masterpieces of this cycle.

**Key words:** intertextuality, tradition, dialogues, poetic satire, humor, sonnet, epigram.

Стаття присвячена аналізу віршованої сатири й гумору Миколи Вороного в інтертекстуальних зв'язках із сатирою Тараса Шевченка. Зокрема, висвітлюється цикл М. Вороного «Гуморески»: сатиричні вірші, «безголові» сонети, експромти, епіграми та інші жанри гумористично-сатиричних творів цього циклу.

**Ключові слова:** інтертекстуальність, діалогізм, традиція, віршована сатира, гумор, сонет, епіграма.

В історії кожного народу є імена, які становлять його славу, велич і національну гордість. Саме таким і є для України ім'я Тараса Шевченка. Він оспівав і прославив свій народ, він дав йому пісню буремної сили і животворної снаги. Творчість Шевченка мала могутній вплив на становлення й дальший розвиток нової української літератури, на її ідейно-естетичне спрямування. Шевченкову поетичну школу пройшли чи не всі українські письменники - від Марка Вовчка, Лесі Українки, І. Франка до М. Рильського, А. Малишка, Ліни Костенко, В. Симоненка, І. Драча.

Значний вплив Шевченкової поезії помітний також і на становленні творчої особистості Миколи Вороного - талановитого лірика і перекладача, актора і режисера, літературного критика і публіциста, рецензента численних театральних вистав, який належав до знищених більшовицьким тоталітаризмом діячів української культури. Значення творчості «першого піонера вільної естетичної молоді поезії» (Г. Чупринка) полягає насамперед у тому, що це живий голос безпосереднього учасника динамічного, суперечливого процесу, який хоч і відійшов у минуле, однак продовжує своє духовне існування у тисячах зв'язків із сучасністю, яку збагнути без традицій неможливо.

Безперечно, на становлення М. Вороного як митця впливало чимало відомих майстрів слова, а з-поміж них - англійські письменники В. Скотт і М. Рід, автор історичних і пригодницьких романів, американський прозаїк Ф. Купер, французький романіст Ж. Берн, російські поети М. Некрасов, І. Нікітін, С. Надсон. Згодом Вороним «на довший час запанував <...> цілковито» [5, с. 594] пантеїзм німецького філософа Ф. Шеллінга, «естетика страждання» французького поета-символіста П. Верлена. На формування його світогляду, поза сумнівом, мав також значний вплив І. Франко, з яким митець «надзвичайно близько зійшовся <...>, ставши його молодшим другом, кумом і повірником» [5, с. 594]. Однак найбільші художні досягнення Вороного як поета пов'язані передусім із творчим засвоєнням саме шевченківських традицій.

Автор поеми «Євшан-зілля» зізнавався, що полум'яне слово духовного батька українців він полюбив змалку. «Ще перед школою попалась мені якась до рук копійчана книжка

«Катерина» Т. Шевченка у виданні Куліша, і я, частенько перечитуючи її, непомітно вивчив усю напам'ять та й читав уголос хлопчикам та дівчаткам на вулиці» [5, с. 590], - написав М. Вороний у «Листі» до О. Білецького 1928 р. А з «суворо революційною музою Шевченка, у його з а б о р о н е н и х віршах «Сон», «Кавказ», «Царі». Бо до цього я знав тільки обкраяного «Кобзаря», з котрим носився, і їв, і спав із ним укупі...» [5, с. 591-592] Вороний розпочав знайомство ще в 7-му класі гімназії.

Відчутну роль тут відіграла схожість епох, у яких довелося жити й творити Шевченкові та Вороному. Обидва поети були невольниками, кинутими владою за ґрати, і протистояли панівному режимові: один - царському, інший - спізнав також і царський, однак більшовицький виявився до нього набагато жорстокішим. Т. Шевченко писав свої твори в умовах бездержавної української нації, проте в добу національного відродження, яке охопило тоді всі слов'янські народи, а М. Вороному довелося бути свідком нівеляції людської особистості радянським тоталітаризмом, носити тавро «українського націоналіста». Для Вороного, як і для Шевченка, не було нічого святішого за страдницьку й підневільну Україну - його «заповітний сад, де розквітали найкращі квіти рідної краси, вона сама - найвища краса, найдорожча, найсвятіша» [10, с. 7]. І саме Шевченкова поезія у часи духовного й фізичного ув'язнення виявилась для Вороного якраз отим «євшан-зіллям», своєрідною підмогою для піднесення патріотичного духу, вкрай потрібного, на думку автора поеми, його українським сучасникам.

І все ж зв'язок між творчістю Шевченка й Вороного не лежить на поверхні і, відповідно, не піддається з'ясуванню за допомогою порівняльно-контактного інструментарію. Насправді, такий зв'язок значно глибший і дуже органічний. А щодо спадкоємності національної традиції він безсумнівний, оскільки його формування відбувалося в ідентичному духовному часопросторі й щоразу було оперте на спільні першоджерела етнокультурного й психоемоційного досвіду.

Проблема художнього вираження спадкоємності з шевченківськими традиціями, зокрема віршованої сатири й гумору Вороного в інтертекстуальних зв'язках із сатирою Шевченка, донині ще оминається увагою літературознавців. А між тим проблема ця потребує нагального висвітлення, оскільки без скрупульозного дослідження сатирично-гумористичного доробку Вороного (хоча він кількісно невеликий) на тлі тогочасної дійсності, в контексті літературного процесу перших десятиліть ХХ ст. наше уявлення про творчість митця буде неповним.

Сучасне літературознавство вже досить активно оперує такими поняттями, як інтертекстуальність, транстекстуальний діалог, зовнішній та внутрішній діалогічний простір, далекі співрозмовники. Транстекстуальні діалоги відбуваються не лише всередині художнього світу, а й між художніми світами. Століттями створюються «діалогічні взаємозв'язки» між авторами й текстами, останні, зокрема, вступають у стосунки один з одним.

Художній твір існує, зазвичай, не відірвано від інших, а в силовому полі собі подібних, вступає в «діалогічні взаємозв'язки». «Інтертекстуальність не лише існувала завжди, її неможливо було позбутись» [8, с. 5], - констатує Л. Оляндер. І справді, в будь-якому тексті наявні елементи, які пов'язують його з іншими текстами. Автор твору свідомо, а почасти й неусвідомлено орієнтується на знайомі йому текстуальні моделі. Текст, на думку Ю. Лотмана, «потребує співрозмовника», він розрахований на когось, на сприйняття іншим реципієнтом, що відрізняється від свого автора. «Як незалежне від нас явище, - поглиблює цю думку І. Фізер, - поетичний твір безсилий, позбавлений енергії. Для того, щоб твір міг функціонувати, він мусить піти на творчий зв'язок з апперцептивною свідомістю. Взята ізольовано, вона не є самовизначальною» [1, с. 84].

Так, текст вводиться в процес комунікації, взаємодіє «з іншими творами-висловлюваннями: і тими, котрим він відповідає, і тими, котрі йому відповідають» [3, с. 408]. Оскільки твір знаходить відгук в іншому, то в окремому тексті завжди відчутні перегуки інших - більшою чи меншою мірою віддалених, або ж, навпаки, наближених до нього. Ідея діалогізму М. Бахтіна («Діалогічні взаємозв'язки» - це взаємозв'язки (сміслові) між будь-якими висловлюваннями у мовному спілкуванні. Будь-які два висловлення, якщо ми зіставимо їх у смисловій площині (не як речі і не як лінгвістичні приклади), визначаються в

діалогічних взаємозв'язках» [3, с. 408] дає можливість розглядати текст як невід'ємну частину неперервного процесу спілкування, а всю світову культуру - як полілог, у якому беруть участь голоси і минулого, і сучасності.

Доволі інтенсивне вивчення інтертекстуальності здійснювалося в руслі постструктуралізму (наукові праці М. Фуко, Ж. Бодриєра, Р. Варта, Ж. Дельоза та ін.). Саме постструктуралісти запропонували відмовитись від поняття «літературний вплив», натомість апробували практику інтертекстуальних прочитань. І нині в літературознавстві продовжуються дискусії: чи можна визнати інтертекстуальність універсальним методом, котрий дає змогу з'ясувати загальні текстуальні та ідеологічні резонанси? Тому, виникає питання про широке розуміння інтертекстуальності як складного багаторівневого процесу взаємовпливу текстів в об'єднаному просторі спільного тексту культури людства.

Узагальнюючи наявні до сьогодні в науці дефініції терміна «інтертекстуальність» (за Ю. Крістевою, «метод дослідження тексту як знакової системи, що перебуває у зв'язку з іншими системами, а також взаємодії різних кодів, дискурсів чи голосів, які переплітаються у тексті»; за У. Еко, «вид «перекодування», яке встановлює каркас для пов'язування тексту з іншими подібними текстами»; за М. Ріффатером, «процес сприймання значення тексту»; за Ж. Женеттом, «цитування, плагіат та алюзії» [1, с. 794-795], вживатимемо його надалі у найбільш поширеному трактуванні як здатність тексту художнього твору вступати в діалог з іншими будь-якими текстами. Подальший розвиток концепції інтертекстуальності «спричинився до усталення думки про перетворення автора, тексту і читача на єдине цитатне поле» [6, с. 6].

Послуговуючись постструктуральним науковим інструментарієм інтертекстуального прочитання сатирично-гумористичного спадку М. Вороного, паралельно використовуватимемо також давно усталені поняття літературної традиції, спадкоємних зв'язків у мистецтві.

За влучним спостереженням Є. Сверстюка, «епоха вигасання радості, вигасання сміху» [9, с. 7] підживлює сатиру. За умов підневільного життя нашої літератури, політична сатира завжди була дієвим засобом боротьби проти «темного царства». Українська сатира запрограмована була на протистояння владі, бо влада ніколи не була наша. «Деградуєючи і агонізуючи, влада мстилася сміливцям, які виступали проти абсолютного збочення соціального життя та суцільної ідеологічної істерії, а їм нічого іншого не лишалось, як триматися героїчно» [4, с. 6].

Окремі дослідники, говорячи про західноєвропейський карнавал, зауважували, що в ньому, як правило, ідентифіковано постулат: «Смішно - значить не страшно» [7, с. 149]. Такий характер сміху властивий і українцям. Вітчизняна література від І. Котляревського, Т. Шевченка до М. Вороного, Остапа Вишні й наших сучасників П. Глазового та Є. Дударя підтверджує це.

За страхітливими жахіттями голодоморів, геноциду, русифікації українського народу, новітнього «театру абсурду» в найвищих ешелонах влади уже в умовах розбудови незалежності України реципієнт бачить те, що варте висміювання, що можна і треба подолати заради збереження нашої власної ідентичності.

Саме такими інтенціями пройняті сатирично-гумористичні вірші Миколи Вороного. Об'єкти висміювання автора - традиційні, ті ж самі живущі, проти яких спрямовували вістря своїх сатиричних творів і Шевченко, а згодом і Франко, і Леся Українка, і Самійленко та інші поети. Це передовсім вірний слуга царату російський політикум, ренегатство деяких українських «патентованих» псевдопатріотів різних поколінь.

Тарас Шевченко став першим, хто провів чітку розділову лінію між такими категоріями, як «Україна» і «Малоросія». Зокрема, слово «Малоросія» зустрічається, за тогочасними приписами, в офіційних паперах і листуванні Шевченка з російськими кореспондентами. Натомість у приватних кореспонденціях митця до духовно близьких земляків і надто у поезіях, як правило, фігурує назва «Україна». Так, скажімо, у листі до Я. Кухаренка від кінця січня 1843 р. Шевченко, спочатку згадавши свою Україну, далі пише в іронічно-зневажливому стилі: «... а в Малоросію не поїду, цур їй, бо там, окрім плачу, нічого не почув».

Ю. Барабаш з цього приводу слушно зауважив: «Силу і значення Шевченкової національної самокритики, яка започаткувала в українській літературі, суспільній думці, ба ширше - в національній самосвідомості - цілий живлющий струмінь, одну з найшляхетніших традицій, важко переоцінити» [2, с. 20].

Відгомони Шевченкового інтертексту з його лейтмотивом - поетовим «плачем» за втраченою національною гідністю земляків, інфікованих вірусом соціальної бездіяльності, підколоніального угодства й холопства («Всі оглухли - похилились // В кайданах... байдуже...») виразно проступають у циклі Вороного під назвою «Гуморески». Вправно володіючи нещадною зброєю сатири, автор таврує молодих і старих лжепатріотів, що розплодились на українській землі: «Молодий патріот», «Старим патріотам (у стилі Беранже)», байка «Мишача сварка». Поет дошкульно висміює безбатченків за дворушництво, зраду інтересів народу.

Ось, для прикладу, типовий портрет «героя часу», який може «шпарко вчистити гопака, потім подиспутовати», «вміє він і заспівати», хвацько вихилити чарку, прочитати «весь Шевченків «Заповіт», навіть другу половину». Нібито всі зовнішні атрибути лакованого патріотизму названі. Складається враження, що адресант сам на мить замилувався «щедрим та сердечним» патріотом. І раптом - максимально сконденсований сарказм, що зриває маску з пристосуванця:

Рідну мову любить - страх!  
І, поводячись по-свинськи  
Просторікує в шинках  
Виключно по-українськи  
(«Молодий патріот») [5, с. 101-102].

І з панночками він знаходить спільну мову, які до нього, мов бджоли, линуть і «патріотками стають, потім покритками гинуть» - знову Шевченків інтертекст: Україна-покритка («Катерина»), котра викликає співчуття і жаль як жертва облудного насильства, соціального та національного, але заслуговує і на осуд за гріх довірливості, за хистке почуття самоповаги й гідності.

І, нарешті, як висновок - афористичні рядки, сповнені гіркої іронії та болю за майбутнє України: її ж бо взялися вивести на світлий шлях саме такі удавані «молоді патріоти». М. Вороний саркастично переакцентує тут головну ідею вірша П. Чубинського «Ще не вмерла Україна»:

Хай приходить слушний час,  
Хай буяє хуртовина:  
Патріоти єсть у нас –  
Ще не вмерла Україна! [5, с. 102].

Чи наважиться хто-небудь сказати, що це міг написати «проповідувач безідейності в мистецтві», поет, який «тікає від реального життя в світ містики»? Навпаки, перед нами гостросоціальний автор, що відчуває пульс часу й оперативно реагує на його запити і потреби. Як суголосні типологічно «патріоти» М. Вороного «національним героям» В. Винниченка: Недоторканому з його знаменитим закликком «Геть, чортова кацапня, з наших українських тюрем!» («Уміркований» та «щирий»); Гаркуну-Задунайському («Антрепреньор Гаркун-Задунайський»); сатиричним персонажам М. Хвильового («Іван Іванович») та інших письменників.

Своїх сучасників М. Вороний вивіряв глибинним сенсом дум та сакральних слів духовного батька нації. Видіння в ніч проти 26 лютого (йдеться про дату у вимірах за старим стилем), вірш у шевченківській формі сну «Привид» цікавий «передорученням» мови «великому Поету». Автор вклав в уста Шевченка художню тираду, вправно стилізовану в його манері, близьку їй змістом і формою. Тут можна побачити й виділену розбивкою Вороного ремінісценцію відомої інвективи проти нікчемних землячків, що виконує ідентичну роль («Славних прадідів великих // Правнуки погані»). Ця «національна самокритика, і то самокритика високої шляхетності: гнів і злість органічно поєднані в ній з душевним болем, презирство до «нерозумних синів» - з апологією «славних прадідів», з уславленням героїчних сторінок минувшини України, самого її священного імені, щемливий сум і жаль за втраче-

ним, зведеним нанівець «правнуками поганими», - з вірою в те, що втрачено не все й не назавжди, що, попри тяжкі випробування, «встане Україна» [2, с. 24].

Тож сатирична спадщина Шевченка - високий інтертекст для Вороного, «животворяща істина, що неодмінно збере знеможених онуків у велику й гідну сім'ю» (В. Погребенник). «Вістря» твору не тільки демонструє афористичність фіналів Вороного, а й розкриває концептуальний його підхід до творчої сили як ознаки живого народу:

Її ніщо в світі не може спинить,  
Вона, як сама невмируща природа,  
Будує, руйнує, щоб знову творить.  
І слушний час прийде - вона стрепенеться  
Всіх нас об'єднає, до купи зіллє... [5, с. 154].

Гостре жало сатиричних творів Вороного було спрямоване не тільки проти українських лжепатріотів. Його цікавили загальноросійські проблеми періоду царювання останнього з Романових, обурювало фарисейство буржуазних партій, їхнє прислужництво урядові і миттєва флюгерна переорієнтація. У часи столипінської реакції ці «живі трупи» «... далять разом під тягарем тюрми // Все те, що має дух і незалежну волю!»

В обсяг хисту Вороного входили й гумористичні твори, що не користувалася в добу попередньої поважно-серйозної поезії всіма «правами громадянства» (цикл «Гуморески» включав і «віршовані дрібниці», як висловився академік О. Білецький). Це, зокрема, експромти:

Nie wolno! Слово це холодне і пекуче  
В устах твоїх бриніло так свавольно,  
Так мило... Але в нім відчув я щось могуче,  
Чому спротивитись було...Nie wolno.  
(«Nie wolno! Зосі, на корі берези, експромтом»  
[5, с. 96].

У циклі «Гуморески» були вміщені також і «безголові» сонети:  
Ось вам сонет, що зветься «безголовий».  
Так охрестив його колись Мейнар.  
Sans tete...(comme votre poete)  
Чи вільно в дар  
Вам принести такий зразок віршовий?  
(«Le sonnet sans tete. Експромт Марусі М-ковій»  
[5, с. 96].

Доповнювали цикл «Гуморески» епіграми «Камо?», «Молитва». Експромти, «безголові» сонети, епіграми - найбільш експресивно марковані жанри літератури. Але коли емоційно-експресивний струмінь «усності» поєднується з не менш експресивною сатирою експромту чи епіграми, починають діяти інші закони поетичної мови, що знаходять свої оригінальні форми вже у «фіксованому» висловленні - тексті. До ознак «експромтності» поезій Вороного зараховуємо насамперед вияви експресивного слова в тексті, гру слів, експресію від синтезу жанрів: експромту з пародією, та від накладання епіграми на тексти народних пісень (орієнтація на асоціативне мислення слухача), вживлення іншомовної лексики в текст вірша.

До речі, засіб інтертекстуальності (нинішньою термінологією висловлюючись) - обігрування «чужого слова», імітація офіційної лексики, пародіювання імперської казуїстичної фразеології («Кавказ») одним із перших у вітчизняному письменстві започаткував Т. Шевченко. Отже, можна стверджувати й у цьому випадку про певні інтертекстуальні перегуки Вороного з видатним попередником у літературі.

У гумористичних поезіях М. Вороного зустрічаються слова, словосполучення та речення іншомовного походження. Зрозуміло, що для адекватного сприйняття твору з лексикою іншомовною необхідно умовою постає добре володіння певною іноземною мовою. У іншому випадку смисл гумористичної поезії залишиться незрозумілим читачеві (слухачеві), а отже, головна мета твору не зреалізується. Вірші з чужомовними елементами орієнтовані на читача зі значним інтелектуальним рівнем, цим вони і складні для сприйняття,

але й звертають на себе увагу своєю оригінальністю. Так на гумористичні поезії Вороного накладається своєрідна мітка лінгвістичної ерудиції автора, що знайшла свій вияв у вигляді чужомовної лексики.

Продовження інтертекстуальних зв'язків поезії Вороного з творчістю Шевченка - «трагедійно оптимістичний» малюнок «На Тарасовій панахиді». Зміною дактилічного ритму й вигадливим римуванням, немов сумними кадансами панахидних співів, вірш утримував ідею вірності бунтівній поривальній силі видатного попередника - «Всі поривання, // Думи і мрії // Вилити грізно в діла голосні!». Її вірним спадкоємцем показав себе Вороний - автор не лише громадянської лірики, а й сатирично-гумористичної поезії.

Отже, творчість М. Вороного не стояла осторонь жорстокої дійсності. Як і в добу Т. Шевченка, сатира М. Вороного перебувала поза законом, а поет у неволі. Попри всілякі заборони, намагання «тюремних ключарів» (Ю. Шерех) убити в ньому водночас людину й поета виявились марними. Своїм життям і творчістю Вороний явив феномен стоїцизму та мистецьке явище неабиякого естетичного ґатунку. Митець зробив свій вибір і продовжив традицію Шевченкової політичної сатири у вітчизняній літературі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., доп. - Львів : Літопис, 2001. - 824 с.
2. Барабаш Ю. Україна / Юрій Барабаш // Темі і мотиви поезії Тараса Шевченка / Ю. Барабаш, О. Боронь, І. Дзюба та ін.; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. - К. : Наук, думка, 2008. - С.11-50.
3. Бахтин М. М. Естетика словесного творчства / М. М. Бахтин. - М. : Наука, 1979. - 481 с.
4. Бледних Т. Іван Світличний - духовна опора шістдесятництва. Постать Івана Світличного в літературознавстві та мемуаристиці / Т. Бледних // Науковий збірник : До 80-річчя з дня народження Івана Світличного. - Луганськ : Глобус, 2010. - С. 5-11.
5. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / Микола Вороний: Упоряд. і приміт. Т. І. Гундорової. Автор вступ, ст. і ред. тому Г. Д. Вервес. - К. : Наук, думка, 1996. - 704 с.
6. Киричук С. А. Інтертекстуальні і текстуальні аспекти творчості Юрія Липи : Автореф. дис. ... канд. філол. наук. - К., 2007. - 20 с.
7. Лотман Ю., Успенский Б. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси / Ю. Лотман, Б. Успенский // Вопросы лит. - 1977. - № 3. - С. 148-166.
8. Оляндер Л. К. Интертекстуальность и типизация в литературе ХХ века / Л. К. Оляндер // Рус. язык, литература в школе и вузе. - 2005. - № 6. - С. 5-10.
9. Сверстюк Є. Сміх лікує / Євген Сверстюк // О. Шпилька. І сміх, і горе за синім морем. - К. : Смолоскип, 2001. - С. 5-12.
10. Черкасенко С. Микола Вороний / С. Черкасенко // М. Вороний. В саяві мрій. - К., 1913. - С. 3-12.

## КОНТФАКТИЧНА ФУНКЦІЯ ДАВНОМИНУЛОГО ЧАСУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ

Ольга Андріїв

Аспірантка кафедри загального та германського мовознавства  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
м. Івано-Франківськ, вул. Тарнавського зо А, кв. 29  
E-mail: [olia\\_gusovska@mail.ru](mailto:olia_gusovska@mail.ru)  
UDC: 81'366.582.7:811.161.2

### ABSTRACT

This article deals with the problem of functioning of pluperfect tense in the system of verbal forms in Ukrainian language, as well as the issue of the emergence of the mentioned grammeme of the alternate meaning of the counterfactuality as a contradicting to facts probability. The study involves the differentiation of such notions as unreality and counterfactuality. There has also been proved the actuality of usage of pluperfect tense in the forming of counterfactual clause. There are suggested different views of the problem of correlation between pluperfect tense and counterfactuality, and the approaches to its solution.

**Key words:** pluperfect, unreality, counterfactuality, digression.

В статті досліджується проблема функціонування давноминулого часу в системі дієслівних форм української мови, а також виникнення у зазначеній грамеми додаткового значення контрфактичності як ймовірності, яка суперечить фактам. У роботі проведена диференціація понять ірреальності, контрфактичності; доведено актуальність вживання давноминулого часу для побудови контрфактичної умови. Пропонуються різні погляди на проблему співвідношення давноминулий час + контрфактичність та підходи щодо її вирішення.

**Ключові слова:** давноминулий час, ірреальність, контрфактичність, дигресія.

W artykule bada się problem funkcjonowaniem czasu zaprzieszłego w systemie czasownikowych form języka ukraińskiego, a także powstanie u zaznaczonej gramemy dodatkowego znaczenia kontrfaktyszności jak prawdopodobieństwu, które przeczy faktom. W pracy przeprowadzona dyferencjacja pojęć irrealności, kontrfaktyszności; udowodniono aktualność użytku czasu zaprzieszłego dla budowy kontrfaktycznego warunku. Proponują się różne poglądy na problem współzależności czas zaprzieszły + kontrfaktyszność i podejścia co do jej rozwiązania.

**Kluczowe słowa:** czas zaprzieszły, irrealność, kontrfaktyszność, dygresja.

В работе исследуется проблема функционирования давнопрошедшего времени в системе глагольных форм украинского языка, а также возникновение в указанной граммемы дополнительного значения контрфактичности как возможности, которая противоречит фактам. В работе проведено дифференциацию между ирреальностью и контрфактичностью; обоснована актуальность употребления давнопрошедшего времени для построения контрфактического условия. На проблему соотношения давнопрошедшее время + контрфактичность приводятся разные точки зрения, и разные подходы к ее разрешению.

**Ключевые слова:** давнопрошедшее время, ирреальность, контрфактичность, дигрессия.

В українському мовознавстві немає єдиної думки щодо визначення місця давноминулого часу в системі дієслівних форм. Традиційно його розглядають як відносний час: він виражає дію, що співвідноситься не з моментом мовлення, а з іншою дією, яка йому передувала [11, 259; 2, 321; 3, 40-41; 10, 653; 4, 144].

У запропонованій статті здійснюється спроба, спираючись на вітчизняну й зарубіжну наукову традицію, відстежити та проаналізувати виникнення у досліджуваній грамеми додаткового значення контрфактичності.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю критичного аналізу різних підходів щодо кваліфікації співвідношення давноминулий час + контрфактичність.

**Метою роботи є** виведення значення контрфактичності з речень, у яких вживаються форми давноминулого часу.

У зарубіжній лінгвістиці прийнято трактувати плюсквамперфект (ми вживаємо поняття плюсквамперфекта щодо німецької мови та іноземної наукової думки) як таку часову форму, що виражає значення передування в минулому, тобто це вказівка на те, що дія (чи її результат) відбулась раніше якоїсь іншої дії в минулому (“точки відліку”), що знаходиться в центрі уваги того, хто говорить і експліцитно вказаної в тексті. Це традиційне розуміння плюсквамперфекта в дослідженнях з мовної типології Т.Н.Молошної, Д.В.Сичинави, П.В.Петрухіна, І.А.Шошийташвілі, В.Comrie, Ö.Dahl, S.Fleischman. Зауважимо, проте, що дієслівні форми зі значенням плюсквамперфекта в різних мовах, окрім передування в минулому, знаходять й інші значення темпорального типу, а саме “завершеного минулого” (подія відбулась в минулому, але не має значення в момент мовлення) чи “анульованого результату” (результат ситуації мав місце в минулому, але не є актуальним для моменту мовлення) та “віддаленого минулого” (ситуація відбулась в минулому з певним інтервалом до моменту мовлення) [8, 272-273]. Так, Л.Попович у статті “Граматичні та семантичні функції плюсквамперфекта в сучасній українській мові” висловлює думку, що давноминулий час в українській мові на рівні семантики та на рівні тексту виконує низку функцій – крім таксисної (позначення результату дії, що був актуальним у минулому, але втратив свою значущість у момент мовлення), – функції позначення актуального в минулому результату дії; незавершеної минулої ситуації; ретроспективної актуалізації. Названі функції зумовлені розмежуванням та дистанціюванням темпоральної зони, позначеної давноминулим, щодо зони, до якої належить момент мовлення. Давноминулий час виконує певні функції і на рівні тексту: використовується з метою позначення нової теми або введення дигресії [10, 656]. Не в усіх випадках вживання давноминулого часу можна без особливих труднощів визначити, яке саме значення представлене (відмінності полягають в ускладненні або неможливості виявити точку відліку). Свою увагу ми зосередили на такій функції давноминулого часу, яку можна визначити як контрфактичну. Вона є показником ірреальності або гіпотетичності досліджуваної грамеми і пов'язана з ідеєю ментальної операції перенесення в минуле, в період, від якого відліковується певний хід подій та моделювання паралельної ситуації.

Під контрфактичністю розуміють уявлення про те, що певна ситуація (зі свідчень того, хто говорить), яка не мала місця в реальному світі, в якомусь “альтернативному” могла відбутися; таким чином контрфактичність означає ймовірність, яка суперечить фактам [8, 274]. Постає питання, чому саме форма давноминулого часу вживається для побудови контрфактичної умови? Ю.Панова, інтерпретуючи положення Ö.Dahl, стверджує, що початок застосування форм давноминулого часу в досліджуваній функції пов'язаний з тим, що перфектні форми, які використовуються для маркування ірреальних ситуацій, можуть відноситися не тільки до минулого, але й до теперішнього і навіть майбутнього часу. Таким чином, одна і та ж сама конструкція може позначати як нездійснену дію в минулому, так і майбутню, про здійснення якої нам нічого невідомо. Щоб уникнути неоднозначної модальної інтерпретації конструкцій, позначених такими формами, мова використовує форму давноминулого часу [5, 348].

Прикладом контрфактичної конструкції може бути (1):

Але долини самій не могла нічого зробити, бо не могла назад вернути мертвої води, що виплила з озера; **якби була вернула** назад усю воду до краплини і заткала отсей у скالی вибитий прохід, то була би знов царицею наших гір (І.Франко). Тому, хто говорить, відомо, що в реальному світі ці дії виконати було неможливо, а неможливість певної дії в минулому усуває перспективу існування її результату в майбутньому.



У контексті досліджуваної проблеми варто зазначити, що в сучасних мовознавчих розвідках доконечно невизначеним залишається питання розрізнення понять ірреальності та контрфактичності. О.С.Ахманова визначає ірреальність (англ. *unreal condition*) як умовну конструкцію, яка представляє зміст висловлення таким, що суперечить дійсності [1, 185]. Трагування такого роду призводить до зближення понять ірреальності та контрфактичності. Проте у випадку контрфактичності мова йде про протиріччя фактам, тобто тому, що вже відбулося у реальному світі, в той час як ірреальність охоплює й ті випадки, коли ситуація, яка описується, суперечить очікуванням мовця відносно того, що має відбутися, але (поки що) йому достовірно невідомо, трапилось це чи ні [5, 330].

Пояснення щодо контрфактичного вживання плюсквамперфекта вперше було запропоноване в праці Steele 1975, пізніше в працях James 1982, 1991, але особливої уваги воно набуло після статті С.Флейшман про роль “дистанційної метафори” в семантиці часових показників [8, 281]. Мовознавці, спираючись на зазначену працю, вважають, що сема темпорального дистанціювання від моменту мовлення, яка разом з таксисною функцією визначає характер давноминулого, може спричинитися до наявності в його семантичній будові семи епістемічної дистанції, коли цей час на основі “дистанційної метафори” стає показником далекої від реальності ситуації, тобто вказує на її контрфактичність [10, 670-671].

Е.Даль для вияву механізму дії плюсквамперфекта пропонує так звану “модель біфуркації”, пояснюючи це тим, що дія зазначеної грами як показника ірреальності або гіпотетичності пов'язана з ідеєю ментальної операції перенесення в минуле, в період, від якого бере відлік певний хід подій та моделювання паралельної ситуації [8, 283]; див.: (2), (3), (4):

2) **Якби** той Іван Цвичок **не убрався був** у воєнну форму та у то галіфе, усе було би добре (М.Матіос).

3) Наколи б знала, що так воно буде... але ні! Все одно би робила, як зробила. Ні! Не так! **Любувала би була** Кирила більше. Щоб налюбилася на все життя. Чи дитинку **була би вчинила** від нього (М.Матіос).

4) Петро — не Юда. Він любив Учителя. / І вуст він зроду **був би не отверз**. / ...Коли вели Ісуса до мучителя, / була сльота. Петро апостол змерз (Л. Костенко).

Щодо ситуації (2), то події в реальному світі відбувалися таким чином: Іван Цвичок, відбувши дисциплінарне покарання, повертається до Солодкої Дарусі у воєнній формі, внаслідок чого у неї відбувається черговий напад головного болю. Мовець роздумує над тим, як все могло відбутися, якби був знятий єдиний каталізатор всіх проблем – воєнна форма: все було б добре. Ситуація (4) зображує біблійний епізод зречення Петром свого Учителя. Автор моделює альтернативний світ, припускає, що за інших погодних умов Петро не зрікся б Ісуса. Цікавою видається ситуація (3), в якій виступає аж дві альтернативи дійсності, що свідчить про важкий психологічний стан героїні (йдеться про будь-який інший, тільки не реальний стан речей).

Приклади такого сенсу можна вважати типовими для всіх контрфактичних контекстів, тобто при вживанні форм давноминулого часу з семантикою контрфактичності спостерігач умовно переноситься в минуле, ближче до референтної точки, після якої події розвивались іншим ходом, що привело до наявного стану [8, 283].

У нашій розвідці ми дотримуємось поглядів В.О. Плуногяна, який в праці “О контрфактических употреблениях плюсквамперфекта” для пояснення співвідношення плюсквамперфект + контрфактичність вводить поняття “ментальної дигресії”. Науковець відштовхується від того, що гіпотетична ситуація, яка часто передається за допомогою плюсквамперфектних форм, ніби випадає з логічного ходу подій, тобто є своєрідною ментальною дигресією: “Сутнісно контрфактична умова описує ту саму дигресію, тільки звершену не в реальному, а в уявному альтернативному світі” [8, 286]. Така модель, “ментальна дигресія”, видається логічною і для форм давноминулого часу в українській літературній мові (див. приклад 3).

В конструкціях з контрфактичним давноминулим можуть виступати дві різновидності контрфактичного значення: контрфактична умова (якщо б замість відомого мені R відбу-

лося Р...) (5),(6,) і контрфактичний наслідок (...то в такому разі могло відбутися Q) (7),(8). Показники контрфактичної умови і наслідку можуть як і різнитися, так і мати однакові форми вираження [10, 670]. В українській мові контрфактичність знаходить вияв у складно-підрядних реченнях з підрядним умови.

Ой Богдане, Богданочку,**Якби була знала**,/У колиці б задушила,/Під серцем при-спала (Т.Шевченко).

Коли б тоді, в Іванцевій колибі, начищаючи рушницю, Олекса **був би не думав** про Мариньку, раптово зачувши там саме її запах, біла тінь її, напевно, тоді не показалася би під стіною колиби, якраз на місці, де готував вечерю Кирило (М.Матіос).

Якби знала, що покине —**Була б не любила**;/Якби знала, що загине —**Була б не пустила** (Т.Шевченко).

Нерозумні! Вони підривали дуба, котрий годував їх своїми жолудьми! Коли **б були** свою вдасть і свою силу **повернули** на скріплювання а не на підкопування тих порядків по громадах і живих зв'язків між громадами, то наша Русь, певно, **не була б упала** під стрілами та топорами монголів, але **була б остоялася** проти них, як глибоко вкорінений дуб-велетень остояється проти осінньої бурі!(І.Франко).

У наведених прикладах (5), (6) реалізуються форми давноминулого часу (Якби була знала; коли б ... був би не думав), які вказують на контрфактичність умови. Паралельно реалізується секундарний таксис передумання – ситуація, позначена контрфактичним давноминулим, передує іншій ситуації, вираженій минулим часом умовного способу.

Контрфактичність наслідку в прикладі (7), виражена формами давноминулого часу умовного способу (була б не любила; була б не пустила), відтворює ситуацію, яка відбулася в дійсності (хлопець покинув дівчину і загинув), але заперечується при іншому ході подій (припустимо, що дівчина володіє даром передбачення, в такому разі вона: 1) не закохається в хлопця; 2) якщо закохається і він все ж таки її покине, то вона зможе врятувати його від смерті – не пустить на війну).

Рідше контрфактичність зустрічається в обох частинах складнопідрядного речення – підрядному умови та головному (8) (Коли б були ... повернули, то... не була б упала, але була б остоялася...). В уривку із “Захара Беркута” (8) автор критикує внутрішню політику Данила Галицького і стверджує, що за інших обставин Київська Русь не впала б під монгольською навалою, хоча й прирікає цю альтернативу на малоїмовірність, бо використовує вставне слово певно.

Таким чином, давноминулий час в українській мові, крім передумання в минулому, має низку інших додаткових значень, серед яких помітно вирізняється контрфактичність як ймовірність, що суперечить фактам.

На основі аналізу наведених прикладів можемо зробити **висновки** про те, що:

контрфактичність у реченнях з давноминулим часом є показником ірреальності або гіпотетичності досліджуваної грами і пов'язується з ідеєю ментальної операції перенесення в минуле, в період, від якого бере початок моделювання паралельної ситуації;

виведення значення контрфактичності з семантики речень з ірреальною умовою, прямо пропорційно залежить від вживання в них форм давноминулого часу, оскільки перфектні форми відносяться не тільки до минулого, але й до теперішнього і навіть майбутнього часу й можуть призвести до неоднозначної модальної інтерпретації таких речень;

наявність контрфактичної функції досліджуваної грами пояснюється так званою “ментальною дигресією”, коли гіпотетична ситуація з формами давноминулого наче випадає з логічного ходу подій (тоді пропонується альтернатива дійсності);

в українській мові контрфактична функція реалізується, коли давноминулий час вживається в складнопідрядному реченні з підрядним умови.

Вважаємо, що досліджувана проблема має **перспективи** подальших розвідок у порівняльно-типологічному аспекті.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С.Ахманова. – Изд. 2-ое, стереотип. М., “Сов. Энциклопедия”, 1969. – 608 с.
2. Бевзенко С.П. Исторична морфологія української мови: Нариси із словозміни та словотвору / С.П. Бевзенко. – Ужгород: Закарпатське обласне видавництво, 1960. – 415 с.
3. Загнітко А.П. Знову давноминулий? / А.П.Загнітко // Лінгвістичні студії. – Донецьк: Академія, 1996. – Випуск 2. – С. 40-45.
4. Крижанівська О. Давноминулий час в українській мові: статус, особливості функціонування / О.Крижанівська / Наукові записки. – Випуск 80. – Серія: Філологічні науки (мовознавство). – Кіровоград. держ. пед. ун-т ім. В. К. Винниченка. – Кіровоград : КДПУ, – 2008. – С. 144-149.
5. Панова Ю.Н. Ирреалис в персидском языке: прошедшее время + // *Irrealis and Irreality* / Y. A. Lander, V.A. Plungian, A. Y. Urmanchieva (eds.). – Moscow: Gnosis, 2004. – pp. 330-352.
6. Петрухин П.В. «Русский плюсквамперфект» в типологической перспективе / П.В. Петрухин, Д.В. Сичинава // Вереница литер. К 60-летию В.М. Живова. – Москва: Языки славянской культуры, 2006. – С. 193-214.
7. Плунгян В.А. Антирезультатив: до и после результата // Исследования по теории грамматики, вып. 1: Глагольные категории / Плунгян В.А. (ред.). – Москва: Русские словари, 2001, С. 50-88.
8. Плунгян В.А. О контрафактических значениях плюсквамперфекта // *Irrealis and Irreality* / Y. A. Lander, V.A. Plungian, A. Y. Urmanchieva (eds.). – Moscow: Gnosis, 2004. – pp. 273-291.
9. Плунгян В.А. Плюсквамперфект и показатели «ретроспективного сдвига» // Язык. Африка. Фульбе: Сборник статей в честь А. И. Коваль / Выдрин В.Ф., Кибрик А.А. (ред.). – СПб.: Европейский дом, 1998. – С. 106-115.
10. Попович Л. Граматичні та семантичні функції плюсквамперфекта в сучасній українській мові / Л. Попович // Акцентологія. Етимологія. Семантика. До 75-річчя В. Г. Складенка / гол. редкол.: Г. П. Півторак ; НАН України, Ін-т мовознавства ім. О.О.Потебні. – К. : Наукова думка, 2012. – С. 653-672.
11. Русанівський В.М. Структура українського дієслова / В.М.Русанівський. – К.: Наукова думка, 1971. – 315 с.
12. Dahl Ö. The relation between past time reference and counterfactuality: a new look / Ö. Dahl // *On Conditionals Again* / A. Athanasiadou, R. Dirven (eds.). – Amsterdam: Benjamins, 1997. – pp. 97-114.
13. Fleischman S. Temporal distance: a basic linguistic metaphor / S. Fleischman // *Studies in Language*. – 1989. – № 13 (1). – pp.1-50.

## ЖАНРОВА КАТЕГОРІЯ ЯК ПРОТОТИПНА СУКУПНІСТЬ: ФУНКЦІОНУВАННЯ ПЕРИФЕРІЙНИХ ІНСТАНЦІЙ ПРОТОТИПІ “ЛІТЕРАТУРА ПРО ГОЛОДОМОР”

Галина Драненко

Доктор філологічних наук, доцент кафедри романської філології та перекладу Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

e-mail: [galynadranenko@yahoo.fr](mailto:galynadranenko@yahoo.fr)

UDC: 821.161.2-1/-9.09

### ABSTRACT

Galyna Dranenko. The genre category as a prototype totality: the functioning of the peripheral instance of the prototype "Holodomor Literature"

The article deals with the criterion of the some work belonging to the prototype totality "Holodomor (Famine) Literature", we showed the factors of the placing of the some works in the representativeness scale inside of this genre category. The object of the investigation is the prototype instances, whose the representativeness level is low, and besides that are less good examples of the category. Its subject is the principle of the gradation that is inside of the genre category "Holodomor Literature" and they cause the peripheral status of the instances of the prototype.

**Key words:** Holodomor Literature, semiosphere of the Ukrainians famines, the peripheral instance of the prototype, the consecration and the pollinisation of the literary testimony, the testimonial status of the writer.

Galyna Dranenko. Kategoria żanrowa jak całość prototypowa: funkcjonowanie instancji peryferyjnych prototypji „Literatura o Wielkim Głodzie”

W artykule są ustalone kryteria zaliczenia pewnego utworu do całości prototypowej „Literatura o Wielkim Głodzie” oraz są udowodnione współczynniki lokalizacji tego lub innego utworu na skali reprezentatywności w środku tej kategorii typowej. Obiektem badań są instancji prototypowe, które mają słaby stopień reprezentacji, czyli te, które są przypadkami błędnymi kategorii, a jego zasady są przedmiotem gradacji, które w środku kategorii typowej „Literatura o Wielkim Głodzie” ciągną za sobą zapewnienie instancjom prototypowym stanu peryferyjnego.

**Słowa kluczowe:** literatura o Wielkim Głodzie, semiosfera wielkich głodów w Ukrainie, instancja peryferyjna prototypji, konsekracja oraz polinizacja dowodu artystycznego, testimonialny status pisarza.

Жанровая категория как прототипный комплекс: функционирование периферийных инстанций прототипии “Литература о Голодоморе”

В статье обозначены критерии зачисления конкретного произведения к прототипному комплексу “литература о Голодоморе” и определены факторы размещения художественного произведения на шкале репрезентативности внутри этой родовой категории. В качестве объекта исследования выступают прототипные инстанции, которые имеют слабую степень репрезентативности, то есть те, которые являются неудачными экземплярами категории, а его предмет составляют принципы градирования, которые внутри родовой категории “литература о Голодоморе” вызывают получение прототипными инстанциями статуса периферийных.

**Ключевые слова:** литература о Голодоморе, семиосфера украинских голодоморов, периферийная инстанция прототипии, консекрация и поллинизация художественного свидетельства, testimonialный статус писателя.

У статті визначено критерії зарахування певного твору до прототипної сукупності “література про Голодомор” та з’ясовано чинники розміщення того чи іншого твору на шкалі репрезентативності всередині цієї родової категорії. Об’єктом дослідження виступають прототипні інстанції, які мають слабкий ступінь репрезентативності, тобто ті, які є невдалими екземплярами категорії, а його предмет складають принципи градування, які всередині родової категорії “література про Голодомор” спричиняють надання прототипним інстанціям статусу периферійних.

**Ключові слова:** література про Голодомор, семіосфера українських голодоморів, периферійна інстанція прототипу, консекрація та полінізація художнього свідчення, тестімоніальний статус письменника.

На переконання автора концептів “топос пам’яті” та “пакт пам’яті” П. Нора, “існують дві різні й навіть протилежні форми пам’яті: одна є історичною та науковою, інша – екзистенційною та художньою” [12, 7]. Художні свідчення про українські голодомори складають на сьогодні досить значний обсяг творів, написаних як у самій країні, так і за її межами. Як на нас, згуртовуючи художні свідчення про цю історичну подію, “література про Голодомор” не лише уособлює “топос пам’яті” голодоморів, а й виступає самостійною жанровою категорією. Ми припускаємо, що в цій сукупності творів існує прототип, тобто одна або кілька центральних одиниць, яка в той чи інший період рецепції цієї категорії уособлює “найкращий екземпляр або найкращу інстанцію, найкращий репрезентант або центральну інстанцію категорії”, тоді як інші являють собою “більшою чи меншою мірою вдалі екземпляри” [11, 47]. Згідно із постулатами теорії прототипів, прототип є репрезентативною інстанцією, якій властиві найбільша частотність і максимальний ступінь чинності її типових ознак усередині категорії. При цьому кожен член категорії має принаймні одну спільну рису із прототипом, а всі її члени вважаються частиною однієї сукупності, оскільки їм властиве те, що Л. Вітгенштейн називає “родинною подібністю”. Дослідивши комплекс художніх текстів, які можна об’єднати в родову категорію “література про Голодомор”, ми дійшли висновку, що деякі тексти певна доба зараховує до прототипних, позаяк вони відіграють у ній роль центральних для сприйняття досліджуваної нами категорії [9]. Очевидно, що нині “Марія” У. Самчука та “Жовтий князь” В. Барки знаходяться в центрі жанрової категорії “література про Голодомор” (вони, зокрема, є/були програмними творами в школі, їх адаптують в аудіовізуальних видах мистецтва тощо). Таким чином, інші літературні свідчення про українські голодомори відносяться до цієї категорії залежно від ступеня подібності зі своїм прототипом. Окрім того, слід взяти до уваги той факт, що як будь-яка прототипна структура “література про Голодомор” функціонує за принципом “шкали репрезентативності (прототипності)” (Ж. Клебер) або як “градієнт прототипу” (Ф. Кордье).

Отже, мета нашої наукової розвідки – визначити критерії зарахування певного твору до прототипної сукупності “література про Голодомор” та з’ясувати чинники розміщення того чи іншого твору на шкалі репрезентативності всередині цієї родової категорії. Тому основним об’єктом дослідження виступають прототипні інстанції, які мають слабкий ступінь репрезентативності, тобто ті, які є “невдалими екземплярами” категорії. Разом із тим, ми приділимо увагу інстанціям, які мають середній ступінь прототипності, тобто інстанціям “розташованим на півшляху між прототипними інстанціями та менш вдалими представниками категорії” [11, 52]. Відтак предмет нашої студії являють принципи градування, які всередині родової категорії “література про Голодомор” спричиняють надання прототипним інстанціям статусу периферійних. Як було зазначено вище, корпус художніх текстів, які містять свідчення про українські голодомори, є досить значним за обсягом. Це підтвержують численні бібліографічні покажчики та різноманітні бібліографічні видання, які вийшли друком зокрема у 2000-х роках. Очевидно, що сукупність цих творів є гетерогенною, оскільки їй властиві не лише багатогранні жанрові реалізації (проза, поезія, драматургія), а й відмінні тестімоніальні статуси авторів (свідок-очевидець, свідок свідчення тощо) та різні дискурсивні спрямування текстів. Окрім того, слід пам’ятати, що велика кількість творів про голодомори була вилучена репресивними органами влади та була втрачена – найчастіше назавжди. Це стосується передовсім творів представників “Розстріляного відроджен-

ня”, адже страта цілого покоління письменників унеможливила тлумачення теми голодоморів найталановитішими авторами доби. Хоч досліджуваний нами корпус текстів містить лише ті твори, рецепція яких є можливою сьогодні (їх тексти матеріально наявні), ми переконані, що існування корпусу не-написаних або написаних-утрачених творів виступає значеннєвим прагматичним фактором для вивчення родової категорії “література про Голодомор” і має бути досліджений окремо (це передусім виявлення та інвентаризація різного роду свідчень про існування певного – наразі втраченого – художнього свідчення про подію).

Такий величезний та різномірний корпус творів може бути впорядкований як діахронічно, так і синхронічно. Щодо хронологічної класифікації, то власне твори представників “Розстріляного відродження” належать до першого етапу творення цієї літератури. Вони відповідають, як на нас, етапові *консекрації свідчення* про подію (1920-1989 рр.). Схематично й тематично ці тексти можна розподілити на дві групи: твори, написані та/або надруковані 1/ в СРСР (наприклад, новели “Собака”, “Проблема хліба” та “Син” В. Підмогильного, або поезії із однойменною назвою “Голод” М. Йогансона, М. Хвильового, П. Тичини та Г. Шкुरुпія), які свідчать про подію образно; та 2/ за його межами (поєми Ю. Клена, оповідання Т. Осьмачки, твори В. Барки тощо), які зазвичай описують подію критично. Проте, у цьому плані цікавими є твори, які важко віднести до цих двох груп. Це, приміром, п’єси М. Куліша “97” та “Прощай, село” (як зразок самоцензури); автобіографічна оповідь В. Сосюри “Третя рота” (як “текст у шухляду”, написаний провладним автором); оповідання Б. Антоненка-Давидовича “Протеже дяді Васи” (як твір автора-дисидента); й, зокрема, новела “Кострига” та автобіографічний есей “Його таємниця” А. Любченка (як твори автора-“колаборанта”). Другий етап творення “літератури про Голодомор”, умовно датований кінцем СРСР (з 1990 рр.), це твори, написані й надруковані за умови не лише скасування цензури, а й існування навіть певного заохочення для створення літератури на раніше заборолену тематику. Цей другий етап ми називаємо етапом *полінізації свідчення* (від фр. *pollinisation*, “запилення квітки”) або етапом його множення під впливом дій певних чинників та агентів. Окремим явищем у творенні зразків “літератури про Голодомор” є феномен повторюваності та зосібна *ітеративності* свідчення. Ми застосовуємо жєнетівський наратологічний термін [10] для позначення множення художнього твору-свідчення одним автором упродовж певного часового відрізка шляхом його переписувань-передруків, які трансформують його рецепцію сприймачем (Див. наше дослідження про твори У. Самчука: 8). На нашу думку, тут ідеться про своєрідний спосіб з’яви нових членів прототипної сукупності.

Очевидно, що саме перший етап творення жанрової категорії закладає в неї родові ознаки, які сприяють консекрації (посвяченню) художнього твору як члена прототипної сукупності. Це ознаки семантичного, тематичного, наративного, дискурсивного та ін. рівнів. Щоб окреслити поняття прототипу літературного свідчення про Голодомор та вибудувати шкалу репрезентативності базових елементів різних творів усередині родової категорії, нам потрібно відтворити семіотичний простір українських голодоморів, представлених у прототипії “література про Голодомор”. Для цього ми зробили вибірку повторюваних *мотивів* (у дефініції Ю. Лотмана) у творах, які ми відносимо до етапу консекрації свідчення, що дозволяє проілюструвати розвиток і розширення семіотичного простору етапу консекрації на художні свідчення етапу полінізації, тобто тексти, створені після прототипу – твору В. Барки “Жовтий князь” (1963). Таке синхронічне дослідження у висліді показує, які критерії відносять той чи інший твір до прототипної сукупності, а також яке місце у градієнті, скерованому від центру до периферії родової категорії, він займає. Тому розглянемо наперед питання еволюції семіотичного простору голодоморів всередині жанрової категорії “література про Голодомор” на етапі консекрації свідчення – *від голоду до голодомору* та *від голодомору до геноциду*. Твори українських письменників 1920-1930 рр. цікаві нам у цьому плані з двох причин: з одного боку, одночасністю та спонтанністю по відношенню до зображуваної події, а з іншого – відмінністю від прототипу – твору написаного також представником “Розстріляного відродження”. Адже, як показала наша вибірка мотивів, “Жовтий князь” В. Барки об’єднує максимальну кількість ознак прототипної інстанції. Тому, відшто-

вхуючись від цього прототипу, ми зможемо показати приналежність творів інших авторів до середніх (проміжних) та периферійних інстанцій.

Для окреслення семіотичного простору змалювання голодоморів, який містить досліджувану нами родова категорія, ми послуговувалися концептом “семіосфера”. Його автор Ю. Лотман визначає його не як суму окремих мов, а як “умову їх існування та функціонування”, де “мова є функцією, згустком семіотичного простору” [3, 250]. При цьому він зазначає, що “всі елементи семіосфери знаходяться не у статичному, а в рухливому, динамічному відношенні, постійно змінюючи формули відносин між собою” [3, 253]. Семіосфера досліджуваної нами прототипної сукупності вибудовується навколо парадигми мотивів, які містить “Жовтий князь”. Твір не охоплює абсолютно всі мотиви прототипії: ми нарахували в ньому 37 мотивів з 54, виявлених у корпусі текстів “літератури про Голодомор” на етапі консекрації (приміром, у цьому романі В. Барка відсутні такі мотиви, як проституція заради здобуття харчів або вбивство дитини, яке здійснює мати, неспроможна спостерігати за її агонією, та ін.). Проте “Жовтий князь” включає значну і навіть найбільшу їх кількість, що робить його найкращим екземпляром прототипної сукупності. Виокремлені нами мотиви у творах авторів “Розстріляного відродження”, властиві жанровій категорії “література про Голодомор”, ми розподілили на дев’ять комплексів мотивів: 1/ характеристика голоду як події; 2/ описи голодування; 3/ причини голодування; 4/ жахливі наслідки голоду та голодоморів; 5/ способи виживання жертв; 6/ дії влади (репресії); 7/ соціальний контекст події; 8/ політичний контекст події; та 9/ тестімоніальний пакт очевидця/свідка голодомору (-ів) – розповісти про подію нащадкам. Наприклад, перший комплекс мотивів – “характеристика голоду як події” – складається з мотивів: голод як природне лихо (посуха); голод як помилка влади (ненавмисна); голод як репресивне покарання (штучний голод); жахливий рік Голодомору (1933); Голодомор як геноцид.

Ця класифікація дозволила нам у синхронії відслідкувати динамічні модуляції мотивів з художніх творів, написаних представниками “Розстріляного відродження”. В ній можна виділити три періоди, а отже три серії творів (Ми беремо тут до уваги дату написання тексту, а не виходу твору в світ. – Г.Д.):

*ГРУПА А* (твори, які містять свідчення про голод 1921-1923 рр. та написані до Голодомору 1932-1933 рр.): “Собака” (Підмогильний, 1920); “Голод” (Йогансен, 1921); “Голод” (Хвильовий, 1922); “Проблема хліба” (Підмогильний, 1922); “Син” (Підмогильний, 1923); “Голод” (Тичина, 1924); “Голод” (Шкурупій, 1925).

*ГРУПА Б* (твори, написані практично одночасно з Голодомором 1932-1933 рр.): “97” (Куліш, 1924-1933, інші назви п’єси – “Голод” та “Незаможники”); “Прощай, село” (Куліш, 1932-1933); “Кострига” (Любченко, 1933); “Третя рота” (Сосюра, 1926, 1942, 1959).

*ГРУПА В* (твори, написані після двох голодоморів): “Мандрівка до Сонця” (Клен, 1934); “Прокляті роки” (Клен, 1937); “Його таємниця” (Любченко, 1943); “Рай” (Барка, 1947); “План до двору” (Осьмачка, 1950); “Протеже дяді Васі” (Антонович-Давиденко, ?1971-1983); “Жовтий князь” (Барка, 1958-1961).

Твори із груп А та В досить однорідно тлумачать виокремлені нами мотиви, тоді як твори групи Б демонструють їх специфічне функціонування. Разом із тим, між цими всередині однорідними групами (А та В) помітні модуляції мотивів: якщо у творах групи А голод повсякчас змалюється як фізичне відчуття або природний катаклізм, то в групі В він постає як наслідок спланованих смертовбивств; або – у творах групи А чинником голоду виступають революційні події, які мали би на меті ввести селянство в еру поступу, а у групі В звинувачується кремлівська політика та/або червоний терор. Іншою особливістю цих модуляцій є функціонування тестімоніального пакту, який пов’язує аукторіальні інстанції тексту з його реципієнтом – цей пакт експліцитно та одноставно виголошений у творах групи В, а в групі А він відсутній.

Щоб окреслити динаміку, властиву еволюції (розширенню) змісту досліджуваних екземплярів прототипії в діяхронії та в синхронії, ми розподілили 54 виокремлених нами мотивів всередині семіосфери Голодомору залежно від прогресії низки сем, які їх позначають і визначають. У результаті ми отримали схему ступневого семантичного нашарування:

ГОЛОД  
ГОЛОДУВАННЯ  
ГОЛОДУВАННЯ СПЛАНОВАНЕ  
ГОЛОДУВАННЯ СПЛАНОВАНЕ, ЩОБ ВИНИЩИТИ СЕЛЯНСТВО  
ГОЛОДУВАННЯ СПЛАНОВАНЕ, ЩОБ ВИНИЩИТИ СЕЛЯНСТВО УКРАЇНСЬКЕ  
(ГОЛОДОМОР)  
ГОЛОДУВАННЯ СПЛАНОВАНЕ, ЩОБ ВИНИЩИТИ СЕЛЯНСТВО УКРАЇНСЬКЕ,  
СЕРЦЕ НАЦІЇ (ГЕНОЦИД)

До цієї схеми слід додати кілька роз'яснень. Ю. Лотман наголошував, що семіосфері “властива неоднорідність. Мови, які заповнюють семіотичний простір відмінні за своєю природою та демонструють відношення у спектрі від повної взаємоперекладності до такої ж цілковитої взаємонеperекладності. Неоднорідність визначається гетерогенністю та гетерофункціональністю мов” [3, 252]. Тому стає зрозуміло, чому ступневий перехід *від голоду до голодомору* та *від голодомору до геноциду* містить семіми із розбіжними значеннями, які водночас демонструють зв'язок із подією всередині досліджуваної семіосфери. Це відбувається, зокрема, через полісемію слова “голод”. Воно означає як “гостре відчуття потреби в їжі, сильне *бажання їсти*”, так і “тривале недоїдання через *відсутність їжі*” (голодування). Слово “голодомор”, запозичене в українській діаспори (відсутнє на етапі консекрації), позначає “штучний голод”, тобто навмисне позбавлення їжі, яке призводить до смертельних наслідків. Вжите в контексті національної історії, слово “голодомор” має за денотант “масове *знищення голодом* українських селян” і уособлює кілька голодоморів за часів радянської влади в Україні. Оскільки селянство вважалося основою цілою нації, в окремих художніх свідченнях голодомор представлений як здійснення *геноциду* українців. У висліді саме слово “голод” перейняло ці значення й конотації. Тобто голод – це і голод, і голодування (“голодовка”), і голодомор, і геноцид, тому семантичний ланцюг позначення Голодомору у художніх творах простягається від голоду як фізичного відчуття до голодування як загального безхліб'я та завершується голодомором як масовим знищенням українців (геноцидом). Послугуючись теорією прототипної семантики Ж. Клебера [11, 82], ми можемо уявити цей семантичний ланцюг у формі багаторівневої структури, де сема *ГОЛОД* позначає *над-рівень* (фр. *le niveau superordonné*), сема *ГОЛОДУВАННЯ* – *базовий рівень* (фр. *le niveau de base*), а *ГОЛОДОМОР* – *під-рівень* (фр. *le niveau subordonné*).

Художні твори, об'єднані семою *ГОЛОД* і які знаходяться на “над-рівні” категорії, описують конкретні випадки страждання внаслідок відсутності їжі. Ці муки водночас фізичні й моральні, оскільки постійні пошуки харчів примушують персонажа до переоцінки життєвих принципів. Відомо, що цей мотив виступає основою новели В. Підмогильного “Собака” (1920), хронологічно першого твору родової категорії. Хоч твір написаний до початку першого голодомору, а отже не може вважатися історичним свідченням про подію, він усе ж таки зарахований до жанрової категорії “Література про Голодомор”, оскільки його текст легко вписується в неї через існування подальших тематичних інваріантів. Тобто цей твір набуває статусу репрезентативної інстанції лише за умови існування наступних творів автора – “Проблема хліба” та “Син”, де відбувається розвиток семантичного простору від *ГОЛОДУ* до *ГОЛОДУВАННЯ* й далі до *ГОЛОДОМОРУ*. У нашому впорядкуванні сема *ГОЛОДУВАННЯ* засновує базовий рівень, тобто “найвищий (найбільш абстрактний) рівень, на якому члени категорій мають загальні форми, які сприймаються однаково” [11, 84]. Таким чином, цей рівень синтезує цілу категорію та є найбільш інформативним. Що це означає? В прототипній категорії “література про Голодомор” інформація про голодомори накопичується у формі градації, яка прямо корелює із розвитком семіотичного простору категорії, який спричинюється продукуванням нових художніх свідчень. При цьому кожна стадія цього розвитку додає нові відомості, які у висліді поєднують *ГОЛОДУВАННЯ* з *ГОЛОДОМОРОМ*, що забезпечує перехід від базового рівня семантичної структури на її під-рівень. Приміром, для опису голодування як штучного голоду (не як природного лиха) у художніх творах вводяться мотив географічного поширення голоду на території України та мотив революційних дій задля “оновлення” українського села. Так, голод починає змальовуватися як на-



слідок *ненавмисної* економічної й політичної помилки влади (наприклад, у п'єсах М. Куліша, у новелі В. Підмогильного "Син", у саможиттєписі В. Сосюри "Третя рота" та ін.).

Оповідання А. Любченка "Кострига" (1933), написане в розпал Великого голодомору (*ГОЛОДУВАННЯ СПЛАНОВАНЕ, ЩОБ ВИНИЩИТИ СЕЛЯНСТВО*) та яке виступає по суті хронологічно першим його історичним свідченням, являє собою розрив у семантичному ланцюзі семіосфери голодомору, який вибудовує жанрова категорія на етапі консекрації. Починаючи з цього твору, штучний голод тлумачиться як покарання, здійснене людьми (а не божествами) у формі *навмисних* репресій. Наведемо кілька мотивів, які позначають цю перемену та надалі починають функціонувати у досліджуваній нами семіосфері: мертві села (порожні лани та хати); неможливість для селянина обробляти землю (нестача або відсутність зерна для посівної); обшуки та вилучення харчових продуктів активістами; високі податки; численні непоховані тіла вмерлих від голоду та трупи, які лежать вздовж доріг; пошуки селянами сховищ для харчів, щоб не віддавати їх активістам; подорож чоловіка (найчастіше батька родини) до міста у пошуках заробітку або їжі; помста голодуючих, які повстають проти владних органів тощо. На цьому етапі вибудови семіосфери голодомору, художні свідчення вперше наводять соціально-політичний контекст голоду: поступове творення образу куркуля як ідеального ворога; протиставлення куркуль/селянин (багатий/бідний, свій/чужий); примус селян записуватися до комун і колгоспів; насаджування більшовистської освіти в школі; поширення випадків "акту Павліка Морозова"; знищення церкви; стратегії для приховування існування голоду; відсутність реакції Заходу та т.і.

Перехід від *ГОЛОДУВАННЯ* до *ГОЛОДОМОРУ* відбувається з того моменту, коли до низки сем *ГОЛОДУВАННЯ СПЛАНОВАНЕ, ЩОБ ВИНИЩИТИ СЕЛЯНСТВО* додається сема *УКРАЇНСЬКЕ*. На цьому рівні домінуючими мотивами творів родової категорії є трагічний рік українського Голодомору (1933); величезна кількість жертв; труднощі з їжею в українських містах; експорт або знищення урожаю з українських ланів; традиційна пасивність українських селян та їх покірність долі; марність бунтів виснажених голодом селян та їх приреченість на смерть; самогубство голодуючого (або навіть цілої родини); інтенсивні пошуки заміників харчів або поїдання неїстівних рослин і тварин; селяни-жебраки на вулицях міст; відповлявання голодних селян у містах міліцією; розстріли селян, які намагаються втекти з сіл; арешти, депортації та знищення селян за найменший вияв бунту; депортації в табори незгодних; діяльність каральних органів (ЧК, НКВД тощо). А під-рівень категорії *ГОЛОДОМОР* формується, коли до низки сем додається сема *СЕРЦЕ НАЦІЇ*, а отже утворюється узагальнююче рівняння *українське селянство = українська нація*, тобто голодомор починає уособлювати геноцид українського народу. Це відбувається через розширення семантичного простору з появою трьох основних мотивів: 1/ конфіскація у селян активістами *всіх* харчів, а також предметів побуту, включаючи житло; 2/ протиставлення Москва/Україна та викриття політики російського імперіалізму; 3/ репресії проти письменників українського відродження. Отже, класифікація у формі парадигми сем, які утворюють семіосферу голодоморів в художній літературі, дозволяє визначити базовий рівень жанрової категорії "Література про Голодомор" як *ГОЛОДУВАННЯ СПЛАНОВАНЕ, ЩОБ ВИНИЩИТИ СЕЛЯНСТВО*. Відтак досліджувана нами семіосфера управляється чотирма основними семами – "голод" (як голодування), "штучний" (спланований, навмисний), "вбивати" (нищити) та "село" (селянство). Цікаво, що наявність у художньому творі принаймні двох з цих сем виступає критерієм його зарахування до прототипної категорії. Так, у бібліографічних списках "Література про Голодомор" натрапляємо, приміром, на роман норвезького нобеліанта К. Гамсуна та вірш миколаївського поета В. Бойченка з однойменною назвою "Голод", які зовсім не стосуються українських голодоморів.

Щодо визначення ступеня репрезентативності тої чи іншої одиниці нашої прототипної сукупності (її віддаленості від центру прототипії), важливі інші два критерії – тестімоніальний статус автора та дискурсивна спрямованість тексту художнього свідчення. Щодо тестімоніального статусу, то тут неабияку роль відіграє біографічний чинник. Не всі автори "літератури про Голодомор" є очевидцями подій. У них різні відносини з владою, а отже відмінні ставлення до її дій та особисті долі. Авторів етапу консекрації свідчення про голодомори у формі художнього твору можна поділити на три групи: 1/ знищені (не завжди фі-

зично) або самогубці (М. Хвильовий, М. Куліш, В. Підмогильний, Г. Шкурूपій, М. Йогансен, П. Тичина), 2/ радянські письменники (В. Сосюра, Б. Антоненко-Давидович) та 3/ емігранти або письменники діаспори (В. Барка, І. Багрянний, Т. Осьмачка, Ю. Клен, А. Любченко). Дискурсивна спрямованість текстів першої групи письменників – свідчити про голод як про жахливу подію, коли нестача їжі трансформує людину фізично, психологічно й морально. Вони прагнуть змусити читача перейняти відчуття голоду майже на фізичному рівні, тому часто-густо вдаються до експресивних мовних засобів, що особливо проявляється в поезії. У прозі використовуються інші поетологічні прийоми. Наприклад, В. Підмогильний у трьох вищезгаданих оповіданнях у формі висхідної градації поступово посилює дієвість семантичного простору голодомору: *я відчуваю голод* (“Собака”) – *я шукаю хліб* (“Проблема хліба”) – *я не знаходжу хліб* (“Син”). Нагромадження сенсів відбувається тут від голоду як індивідуального *тваринного* інстинкту до голоду, який спричиняє трагедію *родуни*.

Автори першої групи, як правило, не ставлять під сумнів радянські “реформи” та експліцитно не проявляють критичного ставлення ні до колективізації, ні до штучного поділу селянства на своїх і чужих (не-куркуль/куркуль), хоча розуміють, що дії влади далекі від їх революційних ідеалів. Репрезентативним зразком у цій групі письменників виступає М. Куліш, а його п’єса “97” демонструє якнайкраще дискурсивний намір текстів першого етапу творення текстів про Голодомор. Тут голод виступає наслідком агонії старого суспільного устрою, що відбито вже в першій репліці п’єси – “Отакого *наробили*, що й варити нічого. *Слобода!*.” [1, 31] (Курсив наш. – Г.Д.). Окрім того, розподіл персонажів у дидактиках на три групи (бідні, багаті, більшовики) свідчить про конечність суспільно-політичної складової фабули. Немарно в остаточному варіанті тексту автор мусив відмовитися від фінальної сцени, в якій зголоднілі селяни вбивають комнезама. До слова, численні переписи й різні попередні назви п’єси є також складовими її тестімоніальної історії. Такі “вагання” у дискурсивному спрямуванні тексту демонструють не лише бажання (примус?) автора задовольнити горизонт очікування сприймача, а й засвідчують особисті внутрішні переживання письменника щодо описаних подій. Відтак “терзання” свідка-очевидця виступають значним і значеннєвим чинником розташування твору на шкалі репрезентативності, хоч і віддаляють його свідчення від центру прототипії “література про Голодомор”.

П’єса М. Куліша “97”, як і вся його знаменита трилогія про село, закріплюють у семіосфері голодомору функціонування важливого семантичного елементу. Хоч у добу написання твору слово “куркуль” ще не ввійшло в масовий обіг, примусова колективізація та розкуркулювання вже практикувалися. У монографії “Очищення та знищення. Політичний ужиток масових убивств і геноцидів” французький учений Жак Семлен влучно висловився з цього приводу: “Скерування уваги на “ворога, якого потрібно знищити” означає спосіб власної відбудови за рахунок цього небезпечного “Іншого”. Окрім боязні та ненависті, твориться фантазм всесильності переможного “Ми”: це всесилля черпає життєдайні сили у знищенні “Іх”. Смерть злодійного “Іншого” спричиняє всесильність “Нас”. Така психологічна ситуація має в собі щось “первородне”, архаїчне. Насправді, вона такою і є” [14, 34]. Очевидно, що п’єса “97” чітко висловлює дискурсивну настанову – здобути можливість вижити можна лише шляхом знищення ворога. Образ заможного як парадигматичний образ ворога, відповідального за голод, в М. Куліша вибудовується поступово. Однак протиставлення свій/чужий наявне у всіх трьох частинах трилогії. Так, у п’єсі “Прощай, село” окрім творення стереотипного образу ненависного куркуля, ми спостерігаємо за тим, як в кінці твору селяни розділяються на дві групи: це незгодні з владою (“вигнати од нас навіки і просити уряд виселити за межі УРСР”) та ті, які рушають “прямо на колгосп” [2, 319]. Попри те, що ця п’єса не цитується в бібліографічних джерелах “Література про Голодомор”, вона являє собою важливий, хоч і периферійний екземпляр родової сукупності, який містить ознаки, котрі тісно пов’язують його з іншими членами прототипії. Таким чином, у прототипній сукупності “Література про Голодомор” твори знищених владою письменників знаходяться на периферії, оскільки експліцитно не демонструють типових ознак категорії, “замовчують” її домінуючі мотиви. Хоч із поетологічної точки зору інколи ці замовчування ін-

тертекстуально й гіпертекстуально розповідають про подію більше, ніж фактологічні історичні свідчення.

Зразками середньої або перехідної прототипної інстанції виступають, як на нас, твори двох радянських письменників – В. Сосюра (“Третя рота”) та Б. Антоненка-Давидовича (“Протеже дяді Васі”), оскільки вводять у нього певну кількість мотивів, не лише необхідну для їх зарахування до родової категорії, а оскільки розташовуються на півдорозі між периферійними та центральними інстанціями. Йдеться про автофікційні твори, котрі їх автори писали “не для друку”. Саме цей момент позначає тесімоніальний статус письменників як свідків-очевидців події та дискурсивне спрямування їх текстів – розповісти правду про побачене, певною мірою уникаючи цензури. Так, В. Сосюра змальовує жахливі сцени голодування дітей на тлі опису юнацької закоханості – найбільш чистого та прекрасного почуття. Такий поетологічний прийом вписує подію в щоденний потік буття, чим наголошує на її фактуальності. Окрім того, визначне місце, яке обіймав письменник у літературному полі української радянської літератури, легітимізує його свідчення. Незважаючи на реалістичний опис голодомору, характеристика події та думка автора про її причини применшують ступінь його репрезентативності в прототипній категорії, адже письменник експліцитно висловлює свою “віру в партію” та радянський лад.

Якщо саможиттєпис “Третя рота” демонструє приклад самоцензури, то збірка “Сибірські новели” є об’єктом просто цензури, позаяк уперше її буде опубліковано лише по смерті автора (1989). Борис Антоненко-Давидович, визнаний у 1920-х роках літератор та діяч компартії, потрапляє до енкаведистських тюрем та радянських концентраційних таборів. Саме цей досвід письменника лежить в основі вищезазваної збірки оповідань. Отож новела “Протеже дяді Васі” розширює семіосферу голодомору за рахунок уведення в неї карцеральної тематики й зокрема мотиву політичних в’язнів, яким був сам автор твору. Відтак тема голодоморів пов’язується з темою “Розстріляного відродження” та репресивних органів (НКВД, ГПУ, КГБ). Інший важливий мотив твору – визнання катами своєї участі в масових убивствах, яким був Голодомор (історію Насті оповідає енкаведист). Попри те, що рецепція твору (а отже його зарахування до прототипної категорії) відбувається майже через півстоліття після самої події, важливим є те, що письменник як свідок-очевидець Голодомору вважає своїм обов’язком передати це свідчення, сподіваючись, що воно все ж таки побачить світ. Отже, цей зразок категорії виступає також проміжним на градієнті прототипії “література про Голодомор”. Слід додати, що твори-свідчення визнаних радянських письменників виступають головно периферійними інстанціями жанрової категорії через недостатню “родинну подібність”, тобто через відсутність критичного погляду на причини змалюваної події, її тлумачення в рамках цензурних обмежень (О. Гончар, Ю. Збанацький, І. Стаднюк, М. Стельмах, П. Лановенко та ін.).

Третя група письменників – автори діаспори й емігранти, тобто ті письменники українського відродження, яким пощастило вижити. Відтак вони отримали можливість вільно висловлюватися про подію, хоч і не завжди були її очевидцями. Саме їх твори почасти являють собою прототипи або центральні одиниці “літератури про Голодомор”. Так, В. Барка є свідком голодомору не лише в Україні, а й на Кубані, куди він був змушений виїхати внаслідок репресій. Натомість, У. Самчук, який ніколи не жив у радянській Україні, не міг бути очевидцем голоду. Натомість, ці письменники рівноцінно є авторами найкращих зразків прототипної категорії. Приміром, одним із критеріїв приналежності твору У. Самчука до центральної інстанції є дата його написання (1933), яка легітимізує свідчення як правдиве. “Марія” та “Жовтий князь” не лише фіксують родові ознаки категорії “літератури про Голодомор”, а й виступають полінізаторами свідчення, тобто агентами з’яви нових членів прототипії, адже основний чинник творення нових одиниць прототипії – подібність до зразка. Статус автора прототипного зразка жанрової категорії певною мірою “зашкодив” обом письменникам, адже загалом їх сприймають як авторів одного єдиного твору, а їх інші тексти відходять на другий план.

Так сталося з романом У. Самчука “Кулак” (1937), який сам автор вважав одним із своїх основних творів. На наше переконання, цей роман також є членом досліджуваної нами прототипії. І не через його назву, адже слово “кулак” було тут ужито для змалювання

долі молодій амбітній людині (персонаж Льва Бойчука), яка мріє тримати світ у кулаці, тому й пишається бути “Кулаком” [6, 163]. Свідчення про голодомор 1921-1923 рр. наявні в романі “Кулак” зокрема у формі оповідей, що їх чує протагоніст, перебуваючи у польській в’язниці разом із втікачами з СРСР, яким вдалося пережити голод. Щодо свідчень про Великий голодомор 1932-1933, то дівчина героя Марія надсилає йому вирізки із західних газет, які розповідають про страждання голодних селян в СРСР та їх масові смерті, про дітей, які здають владі власних батьків, про розстріли селян без суду тощо. Все це підтверджує персонаж на ім’я Трохим, селянин, якому пощастило втекти з радянського “раю”. Отже, роман У. Самчука “Кулак” таки належить до прототипної категорії “література про Голодомор”, хоч і виступає в ній периферійною інстанцією. Цьому невдалому зразку прототипії бракує правдивого тестімоніального пакту, адже він презентує свідчення про свідчення. Окрім того, його свідчення про голодомор ґрунтуються на мотиві відповідальності українських селян за те, що з ними сталося, через їх пасивність, що не є домінуючою ознакою категорії, а отже віддаляє твір від центру прототипії.

Натомість, до вдалих зразків прототипної категорії “література про Голодомор” можна віднести твори інших письменників діаспори (написані до появи “Жовтого князя”): це поема “Прокляті роки” Ю. Клена (1937), повість “План до двору” Т. Осьмачки (1950), поема “Село в безодні” (1960) І. Качуровського та ін. Як члени родової категорії вони є інтертекстами центральних інстанцій прототипії, оскільки сукупність їх ознак формує її ядро. Поема М. Руденка “Хрест”, написана в 1976 році радянським письменником-дисидентом, також об’єднує ознаки вдалого зразка категорії “Література про Голодомор”. Відносно свідчення-прототипу (тексту Барки або Самчука) цей твір є гіпертекстом, який відтворює основні його прототипні ознаки. Тоді як свідчення-прототип виступає полінізатором свідчення, тобто транслює формально-змістові й дискурсивні настанови тлумачення події. Додамо, що вивчення паратексту творів про Голодомор, які належать до етапу полінізації, показало певну однорідність семіотичного простору Голодомору. Ми побачили, що в назвах, підназвах, епіграфіях та ілюстраціях функціонують приблизно однакові семантичні елементи. Це 1/ номінативи, які позначають трагічність події (смерть, голод, голодомор, 1933-й рік); експресивні означники, які вказують на емоційні та фізичні реакції на подію (сльози, горе, жах, пекло), та експлікативні означники, котрі втілюють причини трагедії та прагнення жертв вижити (вони, зазвичай, пов’язані із семантикою релігії: гріх, молитва, кара, Божа матір тощо). Саме “Жовтий князь” фіксує в семіосфері релігійний аспект тлумачення теми: голодомор є покаранням за те, що люди дозволили владі знищити церкву, відвернулися від віри й т.і. Це очевидно вже з самої назви прототипного зразка (“Жовтий князь” = диявол, який карає). Затребуваність мотиву християнства сучасним суспільством вивело сьогодні цей колись другорядний мотив на перший план прототипних ознак категорії, тобто тепер вона є домінуючою (у творах Підмогильного, Любченка та ін. периферійних інстанцій вона відсутня).

Упродовж функціонування прототипної категорії в часі відбуваються також внутрішні переміщення її одиниць з центральної інстанції до периферійної, іншими словами, вдалий зразок може перетворитися на невдалий. Прикладом такого нині невдалого зразка ми вважаємо твори А. Любченка – новелу “Кострига” та есей “Його таємниця”. Вкупі ці два тексти містять 27 мотивів з 54, тобто вони проявляють досить високу частотність, властиву родовій категорії (приміром, поема Ю. Клена “Прокляті роки” містить лише 24 мотиви). Окрім того, “Кострига” є першим прозовим твором-свідченням про Великий Голодомор, написаним на території радянської України (Харків, січень 1933 р.). Оповідання побачить світ лише через десять років в окупованому німцями Львові (інші передруки мають місце по смерті автора у 1955 р. в Нью-Йорку, а в Україні – лише з 1999 р.). Насправді, оповідаючи історію розкуркуленого селянина Матвія Костриги, А. Любченко жодного разу не вживає слово “голод”. Попри це, автори вдаються показати, що голод затаївся в тіні й чекає миті, щоб ось-ось вийти зі своєї схованки й винищити не лише родину Костриги, а й мільйони інших родин. До слова, ми натрапили на мартиролог, укладений на підставі свідчень очевидців Голодомору з села Полонисте (Кіровоградська обл., Голованівський р-н.), який містить 12 осіб на прізвище Кострига, які вмерли від голоду... Жахливі наслідки голоду А.

Любченко побачив на власні очі, коли разом із М. Хвильовим здійснив поїздку до селянських комун. Результатом цієї моторошної подорожі є твір, який письменник написав того ж року, коли друком вийшла новела “Кострига” (1943, Моршин). Це есей “Його таємниця”, який А. Любченко присвячує своєму улюбленому ваплітянцю, котрий незадовго після побаченого в українських селах здійснив самогубство. А. Любченко наголошує на штучному характері голоду (“Голод – явище свідомо організоване”), на його спрямуванні на знищення не лише українського села, а й цілої української нації: “Просто віри не йметься, а проте виглядає все так, ніби чомусь спеціально треба збурити населення, конче зрушити його з місця, відірвати від свого пня. Геть розколошкати, розкидати, знесилити, знівечити” [4, 43].

“Пакт пам’яті” есею А. Любченка про М. Хвильового “Його таємниця” читається в самій назві твору, де очевидні тестімоніальний та (авто)біографічний реєстри. Позаяк таємниця провідного письменника “Розстріляного відродження” тісно пов’язана з Великим голодом. Поєднання у творі-свідченні двох типів масових убивств – інтелектуальної еліти та селянства України – додає той пазл, котрого бракує для повної картини доби голодоморів. Відтак наголошується на мотиві, який став периферійним у “літературі про Голодомор” етапу полінізації свідчення – це відповідальність інтелектуалів (зокрема, митців). Додавання цього семантичного елемента до семіотичного простору голодоморів не корелює з дискурсивним спрямуванням, властивим центральним інстанціям категорії, – віктимізація українців та осудження вбивці (“диявола”: комунізм, Сталіна, Кремль тощо). Іншим чинником переведення художніх свідчень А. Любченка до периферійних виступає його “невдалий” тестімоніальний статус. Один із фундаторів, єдиний секретар та невтомний зберігач архівів Вапліте, нині він уособлює в літературному полі переважно образ колаборанта. Спочатку – радянського, а надалі – й нациського. Статус останнього він одержав, коли вийшов друком його “Щоденник”, початок якого такий: “Україна воскресає. В руїнах війни, в пожежах, з попелу виникає, як фенікс” [5, 140].

Твори А. Любченка як екземпляри прототипної сукупності “література про Голодомор” цікаві тим, що вони демонструють діалектику функціонування норми та відхилення від неї, а також мобільність репрезентативності певного зразка всередині родової категорії. В цьому контексті наведемо ще одне переконання Ю. Лотмана: “Якщо в центрі семіосфери описи в текстах породжували норми, то на периферії норми, активно долучаючись до “невірних” практик, породжували “вірні” тексти, які їм відповідали. [...] цілі шари маргінальних, з точки зору цієї метаструктури, явищ культури взагалі ніяк не відповідали її ідеалізованому портретові. Їх нарікали “неіснуючими” [3, 256].

Явище відбору (відцентрування, маргіналізації) певних творів виносить на світло питання меморіального використання та онтологічної цінності художньої літератури, яка містить свідчення про певну історичну подію. Щодо “літератури про Голодомор”, то, поперше, художні свідчення про ці масові вбивства є цінними тим, що вони передують документальним (на той час забороненим). Отже, саме література започатковує меморіальну історію події, рятуючи її від забуття. По-друге, літературі властиве явище, яке П. Рікер нарік “варіацією уяви”, коли предметом художнього письма виступають не історичні факти, а образний та емоційний ефекти, які вони здійснюють на сприймача [13]. Так, читаючи ці твори, сприймач не дізнається з них, що *голод=геноцид* (він про це знає з інших джерел), він отримує звідти знання, що означає голодувати. Якщо твір написаний насправді талановито, читач відчуває цей голод разом із героями, відтак здобуває своєрідний досвід голоду. Тобто тут меморіальні практики набувають форми одержання знання експериментального, а не декларативного. І нарешті, художні свідчення виступають об’єктом практик, які слугують моделюванню пам’яті, що інколи може призводити до маніпулювання нею.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Куліш М. 97 // Микола Куліш. П’єси. Листи. — К. : Дніпро, 1969. — С. 29—87.
2. Куліш М. Прощай, село // Микола Куліш. П’єси. Листи. — К. : Дніпро, 1969. — С. 261—320.
3. Лотман Ю. Семіосфера / Юрий Лотман. — С.-Петербург : Искусство—СПБ, 2000. — 704 с.

4. Любченко А. Його таємниця / Аркадій Любченко. — Paris : Imprimerie P.I.U.T., 1966. — 68 p. (Бібліотека “Вільна думка”)
5. Любченко А. Щоденник // Аркадій Любченко. Вертеп. Оповідання. Щоденник. — Х. : Основа, 2005. — С. 139—442.
6. Самчук У. Кулак // Улас Самчук. Кулак. Месники. Віднайдений рай : Роман, новели, оповідання. — Дрогобич : Відродження, 2009. — С. 30—318.
7. Cordier F. Gradients de prototypie pour cinq catégories sémantiques / Françoise Cordier // Psychologie française. —1980. — № 25. — P. 211—219.
8. Dranenko G. *Holodomor* en régime littéraire : de la répétition à l'itérativité / Galyna Dranenko // Carrières de témoins de conflits contemporains (1). Les témoins itératifs. — Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, 2013. — P. 101—128.
9. Dranenko G. Le *Holodomor* dans les œuvres des écrivains de la “Renaissance fusillée” : déqualification, oubli et palingénésie du témoin // Carrières de témoins de conflits contemporains (2). Les témoins consacrés, les témoins oubliés. — Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, 2014. — P. 207—236.
10. Genette G. Figures III / Gérard Genette. — Paris : Éd. Le Seuil, 1972. — 281 p.
11. Kleiber G. La sémantique du prototype / Georges Kleiber. — Paris : PUF, 1990. — 199 p.
12. Nora P. Histoire et roman : où passent les frontières ? / Pierre Nora // Le Débat. L'Histoire saisie par la fiction. — 2011. — № 165. — P. 6—12.
13. Ricœur P. Temps et récit 3 / Pierre Ricœur. — Paris : Éd. Le Seuil, 1985. — 374 p.
14. Sémelin J. Purifier et détruire. Usages politiques des massacres et génocides / Jacques Sémelin. — Paris : Éd. Le Seuil, 2005. — 492 p.

## ПЕРЕЛІЧЕННЯ ЯК ЗАСІБ СТРУКТУРУВАННЯ ТА ПРЕДСТАВЛЕННЯ ЗНАНЬ

Марина Антонова

Кандидат філологічних наук, асистент,  
кафедра іноземних мов,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка (УКРАЇНА),  
01033, м. Київ, вул. Володимирська, 60, e-mail: etalk@ukr.net  
**UDC:** 811.111'42

### ABSTRACT

Maryna Antonova. Enumeration as a means of knowledge structuring and representation

The article focuses on cognitive analysis of enumeration as an instrument for structuring and conveying information. The aim of the analysis is enumeration as a means of organizing and representation of true knowledge of the world. The task of the research consists in description of enumeration as a means of structuring and knowledge representation. The novelty of the analysis is defined by the study of enumeration in various types of discourse. The theoretical value is reasoned with the analysis of enumeration as a way of organizing knowledge that reflects individual and collective experience. The results of the study of enumeration in economic, technical, advertising, ethnographic and social discourses show that it serves to structure and represent domain-specific knowledge in various types of discourse. The results of the research may be used in stylistics and discourse studies.

**Key words:** catalogue, categorization, conceptualization, discourse, enumeration, knowledge, language, list.

У статті зосереджено увагу на когнітивному аналізі перелічення як засобу структурування та донесення інформації. Мета дослідження полягає у вивченні перелічення як засобу організації та представлення знань про світ. Завдання полягає у дослідженні перелічення як засобу структурування та представлення знань. Новизна дослідження визначається вивченням перелічення у різних типах дискурсу. Теоретична значущість полягає у дослідженні перелічення як способу організації знань, які відображають індивідуальний та колективний досвід. Результати дослідження перелічення у економічному, технічному, рекламному, етнографічному та соціальному дискурсах виявляють, що перелічення слугує структуруванню та репрезентації фахових знань у різних видах дискурсу. Результати дослідження можуть бути застосовані у стилістиці та дискурс-аналізі.

**Ключові слова:** каталог, категоризація, концептуалізація, дискурс, перелічення, знання, мова, список.

Актуальність дослідження визначається застосуванням когнітивно-дискурсивного підходу до аналізу перелічення, який дозволяє встановити особливості реалізації перелічення як засобу структурування та представлення знань у різних типах дискурсу.

Мета розвідки полягає у дослідженні перелічення як способу отримання та представлення знань про світ. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення такого завдання, як: дослідження реалізації перелічення у різних типах дискурсу.

Об'єктом дослідження є перелічення, а предметом його здатність до структурування та представлення знань.

Матеріалом слугує англомовний дискурс.

Попередні дослідження лінгвістичної природи перелічення, здійснені на матеріалі художнього дискурсу, стосувались встановлення стилістичних функцій перелічення [4; 6]. Дослідження перелічення з позицій когнітивно-дискурсивної парадигми нами було здійснено на матеріалі економічного дискурсу [1; 2], проте наукову новизну цієї розвідки скла-

дає дослідження особливостей реалізації перелічення не лише в економічному, але і в інших типах дискурсу.

Знання досліджують у різних напрямках і аспектах його існування та функціонування. Серед найважливіших питань можна виокремити такі: які типи знань можуть бути виділені та протиставлені один одному (емпіричне та раціональне знання, процедурне і декларативне, мовне (вербальне) і немовне, екстралінгвістичне, невербальне тощо); які механізми і / або процедури характеризують отримання знань і в ході яких процесів вони виникають (порівняємо, по-перше, індукцію та дедукцію, умовивід, міркування; по-друге – операції порівняння, ідентифікації, розпізнавання, категоризації і класифікації об'єктів; асоціації і асоціативне поєднання одиниць, по-третє, тощо); в якому вигляді і в яких структурах знання репрезентовано людському розуму, які системи представлення знань в ньому існують і як вони між собою взаємодіють (порівняємо, наприклад, серед різних структур представлення знань фрейми, скрипти, сценарії, пропозиції, образи тощо, а серед систем знань – ментальний лексикон, концептуальну структуру тощо); питання про використання знань у процесах мислення і мовленнєво-розумової діяльності [5].

Представлення знань є напрямом методологічної науки та системних досліджень, який вивчає прагматичні характеристики наукового знання, тобто залежність організації знань від потреб діяльності, до якої його залучають [7].

Проблема представлення знань, зокрема, структурування знань на сьогоднішній день набуває неабиякої актуальності у зв'язку з великими потоками інформації у сучасному світі та необхідністю її швидкого аналізу, обробки та засвоєння.

Одним із засобів структурування та представлення знань є перелічення. Така здатність перелічення пояснюється його когнітивною природою, яка полягає у можливості перелічення класифікувати, концептуалізувати та категоризувати інформацію [2, 3–4]. Крім того, когнітивна природа перелічення передбачає його здатність до організації таких способів структурування знань як списків та каталогів.

Каталог – видання довідкове, бібліографічне або рекламне, основу якого складає систематизуючий перелік опису витворів мистецтва, товарів, промислових виробів, документів (у тому числі видань), наявних у музеї (музейний каталог), на виставці, у магазині, на складі, в бібліотеці, у видавництві, на підприємствах-виробниках або послуг, що надаються будь-яким підприємством або організацією [3, 471].

Перші бібліотечні каталоги з'являлись у далекій давнині і вже тоді виникла необхідність знайти найдосконаліший спосіб класифікації наук. Одна з найбільш цікавих тематичних класифікацій належить Порфирию Фінікійському (233–304), який прагнув зблизити вчення Арістотеля з філософією Платона. Порфирий теоретично обґрунтував дихотомічний поділ в основі родових і видових понять. Класифікація отримала назву "Древо Порфирия" [8, 84–85]. У широкому сенсі каталог визначається як спосіб організації світу, взагалі, та світу інформації, зокрема. Власне каталог як метод організації світу є невід'ємною складовою сучасної культури [15, 149–150].

Відмінність понять каталогу та списку полягає в тому, що список представлений поєднанням простих одиниць без здійснення їх опису, властивого каталогам. Каталог є всеохоплюючим, несе більше інформації і є більш схильним до відступів ніж список. Списки використовуються з різними цілями впродовж історії: вони перелічують, нагадують, увіковічують, впорядковують [9, 2–6].

Форма списку є домінуючим способом організації даних важливих для людського функціонування у світі, зокрема, фінансових операцій. Списки, що склались з послідовних знаків з'явилися 3200 років до нашої ери і є далеким походженням засобів комунікації, які пізніше розвинулись в письмову мову. Власне, артефакти, що передують письму, такі як бірки та жетони, є свідченням давнього зародження прагматичних засобів переліку [Там саме, 8].

Зокрема, мікенська культура (XVI–XII ст. до н.е.), що досягла високого рівня цивілізації і була центром розвитку ремісництва, потребувала системи письма, яка б слугувала веденню обліку та звітності. Такою системою письма було критське Лінійне письмо Б, яке



застосовувалось лише для ведення звітів, інвентаризації та подібних коротких записів, задовольняючи практичне використання і слугуючи мнемонічним засобом [11, 142].

Списки, в часи коли фактично не існувало інших засобів передачі інформації, мали важливе історичне та географічне значення. Крізь тисячоліття прагматичний список використовувався і продовжує використовуватися з комерційною, референційною та мнемонічною цілями. Списки розвинулись різноманітними способами в усьому світі, хоча більшість систем було запроваджено з метою надійного засобу зберігання інформації необхідної для письмового фіксування торгівлі та права власності. Схеми бухгалтерської справи та ведення обліку передбачені для механічного зібрання та пошук інформації з однозначною точністю є необхідними для торгівлі та управління. Кодифікація систем, яким можна швидко навчитись і якими можна легко користуватись, полегшили операції, стаючи все більш і більш організованими, адже економічне, громадське та релігійне життя стає дедалі складнішим [9, 8–12].

Отже, історія застосування перелічення як засобу структурування знань бере свій початок з дописемних часів і на сьогоднішній день перелічення наявне у різноманітних видах дискурсу. Розглянемо, зокрема, застосування перелічення у економічному, технічному, рекламному, етнографічному та соціальному дискурсах.

Економічний дискурс:

1. When George Osborne declared that "Britain has a plan and we are sticking to it" during his Budget speech on Wednesday 23 March, it was a statement of the ideological zeal that underpins the coalition's decision-making. The Chancellor's Budget speech attempted to shift the discourse from austerity and cuts to growth and enterprise. But there was no escaping the shadow of the harshest fiscal retrenchment in modern times...The trouble for the Chancellor is that every economic indicator is heading in the wrong direction – growth has turned negative, unemployment is rising fast, inflation is at its highest rate for 20 years, consumer confidence has collapsed and average earnings are falling. Indeed, the Office for Budget Responsibility, set up by the coalition, has been forced to downgrade its growth forecasts for this year and next, as we predicted at the time of the last Budget in June. More disturbing still was that this Budget offered little hope for the unemployed, especially the 974,000 young people out of work. The Chancellor's obsession with deficit reduction has narrowed his mind [16, с. 5].

В описі бюджетної політики канцлера казначейства Великобританії, спрямованої на подолання рекордного дефіциту країни у 15,5 млрд. фунтів стерлінгів, перелічення слугує називанню фактів, які підривають довіру до обраного плану дій. Йдеться про від'ємне економічне зростання, швидке зростання безробіття, найвищий рівень інфляції за останні 20 років, відсутність довіри з боку споживачів та зменшення середніх доходів населення.

2. Anyone who `uses` copyright music has to buy an annual licence from the PRS. These `music users` include everyone from radio and television stations, clubs, pubs, restaurants, shops, concert halls, dance halls and any other place where there is either live or recorded music audible to the public [10].

Перелічення надає знання щодо обізнаності з авторським правом на музичні твори, називаючи заклади (радіо та телевізійні станції, клуби, паби, ресторани, магазини, концертні та танцювальні зали та будь-які інші заклади, де лунає жива музика або музичні записи), які повинні купувати ліцензію для публічного використання музики.

Технічний дискурс: HSBC has been appointed as financial advisor on utility infrastructure work within King Abdullah Economic City, with a mandate that extends to all utility services, including desalination, wastewater treatment, solid waste and power, as well as the associated transmission and distribution networks [13, с. 14].

У даному випадку перелічення слугує називанню комунальних послуг (опріснення води, очищення стічних вод, а також послуги транспортування твердих відходів та передачі електроенергії), на які поширюються повноваження нового фінансового радника в Економічному місті короля Абдулі.

Рекламний дискурс: Rocky Mountain National Park is as real as it gets. And, Estes Park puts you right at the front door with a complete range of lodging, dining, and shopping to suit

just you. World class hiking, climbing, sightseeing and fishing are just some of the experiences you'll remember the rest of your life! [12].

Перелічення, у наведеній вище рекламі, застосовується для надання інформації стосовно можливостей відпочинку у Естес парку. Елементи перелічення називають такі послуги для туристів, як: проживання, харчування, шопінг, пішохідні екскурсії, сходження на гори, огляд визначних історичних пам'яток та рибна ловля.

Етнографічний дискурс: For my part, after a good forty years of field work what I can report is that on the boundaries of the two great world systems, in the tiny, godforsaken villages the ordinary people still gather together to celebrate their rituals (e.g. hold a traditional wedding with rituals spiced with fertility magic); they bury their dead according to traditions; shamans are once more offering initiation rites; animal sacrifices have been revived and even heroic epics are sung, not to mention more simple folk songs; the old dances are practiced again and so on [14, с. 10].

У наведеному уривку перелічення інформує щодо результатів дослідження ритуалів давніх часів, які знаходять місце у світовій людській спільноті до тепер. Елементи перелічення називають такі ритуали, як: поховання відповідно до традицій, проведення шаманами ритуалів посвяти, відродження ритуалу принесення в жертву тварин, співи богатирського епосу та простих народних пісень, відродження старовинних танців.

Соціальний дискурс: Cash was raised to pay taxes, to buy salt and cloth, and to purchase Indian bone-dust fertilizer [10].

Сплата податків, купівля солі, тканин та індійського добрива з кісткового борошна є елементами перелічення, які називають сфери використання готівки для забезпечення побуту жителів Шрі Ланки в часи англійської колонії.

Отже, історія застосування перелічення як засобу структурування та представлення знань бере свій початок з дописемних часів і на сьогоденнішній день перелічення наявне у різноманітних видах дискурсу, що засвідчує універсальність та багатаспектність його когнітивної природи, яка слугує ментальній обробці, збереженню та репрезентації інформації і тяжіє до класифікації, концептуалізації та категоризації знань, сприяючи їх інтерпретації і засвоєнню, зокрема, та слугуючи пізнанню об'єктивної дійсності, в цілому.

Перспективним є дослідження прагматичної функції перелічення у світлі когнітивно-дискурсивної парадигми.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонова М.Ю. Перелічення як засіб репрезентації концептуальної інформації в англійському економічному дискурсі : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Антонова Марина Юріївна. – К., 2011. – 232 с. – Бібліогр. : с. 185–223.
2. Антонова М.Ю. Перелічення як засіб репрезентації концепту "фінансовий ризик" / М.Ю. Антонова // Записки з романо-германської філології. – Одеса : КП ОМД, 2012. Вип. 2 (29). – С. 3–10.
3. Библиотечная энциклопедия / Рос. гос. б-ка [гл. ред. А.Ю. Грицанов]. – М. : "Пашков Дом", 2007. – 1300 с.
4. Ветвинская Татьяна Леонидовна. Перечисление как стилистический прием (на материале английского языка) : дис. ... канд. филол. наук : 10.663 / Ветвинская Татьяна Леонидовна. – К., 1970. – 280 с. – Библиогр. : с. 260–280.
5. Краткий словарь когнитивных терминов [Электронный ресурс] [гл. ред. Е.С. Кубрякова]. – М. : Филол. Ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с. – Режим доступа : <http://vocabulary.ru/dictionary/849>
6. Левашова В.А. Лингвистическая природа и функционирование стилистического приема перечисления (на материале английского языка) : автореф. дис. на соискание уч. ступени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 "Германские языки" / В.А. Левашова; Моск. Гос. пед. ин-т ин. яз. им. Мориса Тореза. – М., 1977. – 26 с.
7. Новая философская энциклопедия. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://terme.ru/dictionary/879>

8. Солганик Г.Я. Стилистика текста : учеб. пособ. / Г.Я. Солганик. – М. : Наука, 2001. – 256 с.
9. Belknap R.E. The List: The Uses and Pleasures of Cataloguing / R.E. Belknap. – New Haven and London : Yale University Press, 2004. – 252 p.
10. British National Corpus. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.natcorp.ox.ac.uk/>
11. Chadwick J. The Decipherment of Linear B / J. Chadwick. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – 164 p.
12. Estes Park Colorado. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://www.estesnet.com/advertising/images/onethirdpage\\_2002.JPG](http://www.estesnet.com/advertising/images/onethirdpage_2002.JPG)
13. Global Water Intelligence. Market-Leading Analysis of the International Water Industry. – Volume 9. – Issue 10. – 2008. – 54 p.
14. Journal of Ethnography and Folklore. New Series. – Volume 1–2. – 2010. – p. 1–16.
15. Kisilowska M. To catalogue or not to catalogue? This is the question / M. Kisilowska // Вісник Львівського університету. Серія “Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології”. – 2007. – Вип. 2. – С. 149–153.
16. New Statesman. 2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.newstatesman.com/uk-politics/2011/03/budget-osborne-chancellor>

## **ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СЛОВОТВІРНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ ЗАПЕРЕЧЕННЯ В ЗБІРЦІ Д. КРЕМЕНЯ „ЗАМУРОВАНА МУЗИКА”**

**Вікторія Баденкова**

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: ba-vini@yandex.ua

UDC: 811.161.2'373.611:821.161.2-1

### **ABSTRACT**

***Badenkova V. M. Functional and semantic features of objection word creative in the collection „Zamurovana Muzyka” by D. Kremin***

This article includes the various morpheme creation analyzes as specialized explication tools of objections, including the word creation opportunities expansion of prefixes ne- (“not-”), bez- (“without-”) etc. It has been established that negative affixes form much broader meanings in the poetic texts by D. Kremin than performing mechanical negation of action, feature etc., expressed by generatrix basis, and specialize in semantic expression kinds of objections. Objections of the same feature is presented by coroot lexemes of different language part origin.

**Key words:** negative derivation tools, prefixes with the negative value, semantics, idiomatic expression by D. Kremen.

***Баденкова В. Н. Функционально-семантические особенности словообразовательной реализации отрицания в сборнике Д. Креминя „Замурована музика”***

В статье проанализированы различные словообразовательные морфемы как специализированные средства экспликации отрицания, в том числе расширение словообразовательных возможностей приставок не-, без- и др.. Установлено, что отрицательные аффиксы формируют в поэтических текстах Д. Креминя значения, которые значительно шире, чем механическое отрицание действия, признака и т. д., выраженное образующей основой, и специализируются на выражении семантических разновидностей отрицаний.

Отрицание того же признака представлено однокоренными лексемами, принадлежащими к разным частям речи.

**Ключевые слова:** словообразовательные средства отрицания, приставки с отрицательным значением, семантика, идиостиль Д. Креминя.

**Баденкова В. М. Функціонально-семантичні особливості словотвірної реалізації заперечення в збірці Д. Кременя „Замурована музика”**

У статті проаналізовано різноманітні словотвірні морфеми як спеціалізовані засоби експлікації заперечення, зокрема розширення словотвірних можливостей префіксів не-, без- та ін. Установлено, що заперечні афікси формують у поетичних текстах Д. Кременя значно ширші значення, ніж механічне заперечення дії, ознаки тощо, виражене твірною основою, та спеціалізуються на вираженні семантичних різновидів заперечень. Заперечення тієї самої ознаки представлене спільнокореневими лексемами різної частиномовної належності.

**Ключові слова :** заперечні словотвірні засоби, префікси із заперечним значенням, семантика, ідіомовлення Д. Кременя.

## ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Заперечення як мовна універсалія характеризується розгорнутою, складною системою засобів вираження в мові, широкими функціональними можливостями й неоднорідністю семантики. Саме тому воно продовжує привертати увагу вчених, розглядається на різних рівнях мовної структури. У вітчизняній та зарубіжній лінгвістиці створено значну кількість наукових праць, у яких висвітлюються різні аспекти проблеми категорії заперечення, зокрема, в українському мовознавстві це дослідження М. Баган, Л. Кардаш, О. Кардашук, Н. Озерової, А. Паславської та ін. Матеріалом для нашої статті стала збірка лірики, симфоній та поем одного з кращих сучасних поетів Дмитра Кременя „Замурована музика” (2011 р.), відзначена літературною премією імені В. Свідзінського. Доробок митця не обійдений увагою критики. Ґрунтовні статті та передмови В. Коротича, І. Дзюби, Ю. Коваліва, В. Базилевського, І. Берези, В. Бойченка, Є. Барана, В. Гладішева, Т. Кременя, А. Малярова, Л. Старовойт, В. Шуляра та інших висвітлюють різнобічні грані художнього світу автора. Однак мовотворчість майстра слова знаходиться на периферії лінгвістичних досліджень. Розкриття всієї повноти семантики заперечення, найбільш широке визначення способів і засобів її вираження, аналіз випадків мовленнєвого вияву цієї категорії в збірці сприятиме більш глибокому вивченню психологічних та світоглядних позицій автора, що забезпечують можливість „суб'єктивної інтерпретації мовцем певного змісту” [1, 30]. Актуальність теми дослідження полягає в тому, що воно лежить у площині сучасних пошуків семасіології та адекватного відтворення літературного й мовного процесів в Україні.

Метою пропонованої статті є виокремити засоби заперечення на словотвірному рівні в поетичних текстах Д. Кременя та проаналізувати особливості їх семантичної інтерпретації. Функціональні вияви засобів негації в мовленні залежать від їхнього попереднього значення та ролі, тобто від того, коли та які саме заперечні елементи перейшли із загальномовного в індивідуальний слововжиток. Кожен із них має свої власні межі реалізації.

## ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

Серед специфічних словотвірних засобів творення слів із заперечною семантикою найактуальнішим є морфологічний з префіксальним і префіксально-суфіксальними різновидами. Найпродуктивнішими в індоєвропейських мовах є префікси не- та без-. Як різновид заперечного префікса не- може бути представлений префікс ні-

Префікс не- (індоєвропейське \*ne) бере участь в утворенні слів із різним характером заперечення. Так, як відзначає Олена Кардашук у Словнику української мови (в 11 томах) зафіксовано 2722 слова з префіксом не- [2, 398]. Нами зафіксовано 152 словоформи з цією морфемою в ідіомовленні Дмитра Кременя. Значення цього префікса, або, вірніше, значення, яке одержує похідне слово з цим префіксом, – заперечення якості, ознаки чи дії, виражених основою похідного слова.

Префікс не- має значення „повне заперечення того, що слово позначає без не-”, може утворювати нові слова від різних частин мови, однак новостворені слова залишаються тією ж частиною мови, від якої вони утворені: невбите [3, 47], невеселий [3, 146], недавне(-ий) [3, 148; 3, 198], неживих [3, 32], незів'ялі [3, 52], неземної [3, 243], немила [3, 147], немодний [3, 269], ненаписані [3, 114], неситі [3, 99], небезпека [3, 244]; неповернення [3, 135]. Як-от: „А будеш не раз / Снити берегом рідним, де хвилі неситі, / Ніби риби повітря, ковтають пісок” [3, 99–100]; „Перенесли... незалежність. / Це ж не те, щоб перенести рейс” [3, 110].

Найактивніше втілюють негаційне значення атрибутивні утворення зі значенням „реальне, логічне заперечення”, напр. незалежний [3, 86] – залежний. Спостерігаючи за образною мовою Д. Кременя, бачимо зв'язок між особистим життям, ідейними, естетичними позиціями автора та його мовним стилем. Його думки насичені метафоричністю, майже кожен рядок поезій відтворює світ не фотографічно, а крізь призму авторського світовідчуття, у вишуканих образних засобах. Напр.: „І співають осанну невисохлі ріки. / Отче наш на землі і на небі / Назад / вже мені вороття – повороту немає” [3, 304]; „Я незалежний. Сам собі належу” [3, 86].

Характерний для збірки мотив утрачених надій, втрати України [4, 155] особливо гостро звучить у рядках: „...Де те море людське з прапорами, / Дев'яності, недавній Майдан?” [3, 198]; „Може, в цім – невеселий наш хліб” [3, 146]. Цікавим є зображення „епохи, бурхливої, брехливої, нелюдяної, розтерзаної” [4, 155], через okazionale вживання ад'єктивів зі значенням „заперечення існування”: „Неіснуючі руки й тіла сповнені безуму” [3, 32]; „неіснуюча музика – і звучить неіснуюча музика – десть вона є!” [3, 341; 3, 342]; „У неіснуючій країні / із неіснуючою мовою / із неіснуючим народом / існує – от іще існує / гетьманська клята булава...” [3, 168]. Атрибутив немодний у сполученні зі словом Парнас [3, 269] відбиває авторський погляд на поетів-депутатів, для яких Олімп – місце вирішення державних справ – став важливішим, ніж Парнас – світ муз, поетів і поезії. Вболівання за відмову поета від свого призначення розкрито і в рядках: „У якому тепер тиражі / Вам болять ненаписані книги?” [3, 114]. У назві поезії „Неевклідова геометрія» [3, 71] акцентується не на запереченні, а на відмінності, невідповідності, новому ракурсі зображення подій.

Прислівники виражають заперечення існування об'єкта чи дії взагалі або в тій чи іншій їх кількісній (наприклад, ознака темпоральності: недавно [3, 47; 3, 136], недовго [3, 99; 3, 115], нескоро [3, 124], невічно [3, 309], нечасто [3, 122]) чи якісній визначеності (невміло [3, 132], нелегко [3, 156], нелукаво [3, 209], немало [3, 141], немарно [3, 122; 3, 306], неміло [3, 317], неясно [3, 242], незримо [3, 125], як-от: „Придивись, придивись, придивись, Богдане, – / Ти немарно пришпорив коня!” [3, 306]. На утворення за моделлю „не- + прислівник” указують спільнокореневі номени в поетичному контексті: „Це було недавно і давно” [3, 47]; „А ти, моя мила, стрічаєш неміло” [3, 317]. У контексті з заперечним займенником вислів „неясно нічого” стає категоричнішим [3, 242]. У зміст мовного заперечення як багатозначної категорії може входити семантика філософського осмислення буття, вираження неминучості кінця життя, що підсилено лексичним експліцитним засобом, напр.: „...Що й він невічно, що він мине?” [3, 309].

Категоричність передано в ідіостилі Д. Кременя дериватами незмигно [3, 32], неодмінно [3, 143; 3, 165], незрушно [3, 36], непорочно [3, 142], нещадно [3, 65], нефіг [3, 201].

У лексемах невидимий [3, 114], невідомим [3, 139], невідомий [3, 345], незвіданий(-ий) [3, 119; 3, 330], незримо [3, 125], незнане [3, 65], нечутний [3, 56] тощо префікс не- додає до семантики твірної основи такі компоненти – ‘прихований’, ‘важко виражати’, ‘не піддається’, ‘не виявляється’ тощо: „А мариться край занебесний незвіданий...” [3, 330].

В індивідуально-авторському вживанні номен невидимий входить до описового звороту – перифразу – та виділяє суттєву ознаку радіації як смертельної, але прихованої загрози Чорнобиля: „І над обрієм небо палає / І, як обрив, тепер убиває / Нас невидимий ворог без куль” [3, 114]. Твірна основа невидимий утворює деривати невидючі (очі) [3, 42], невидимки, що зберігають семантику заперечення із семою ‘прихований’: „Й „Титаник” з оркестром, як ті невидимки, лягають на дно” [3, 291].

Заперечні слова вживаються в одному реченні поряд зі своїми синонімами для підсилення: невідомих таємних людей / і соборів без вікон дверей / і горять на останній межі [3, 311].

Засоби вираження заперечення можуть відображати його градування, тобто виражати його підсилення та послаблення. У деяких випадках слова з не- позначають обмежену міру якості, у своєму значенні мають відтінок помірності: невеликий [3, 67], недопите [3, 139], нелегкої [3, 323], нелегко [3, 156].

Ознакою української мови є префіксально-суфіксальний спосіб утворення похідних із заперечними складовими. За допомогою префікса не- та суфіксів -н-, -енн-, анн-, -м- у слово вносяться нові відтінки значення.

Ад'єктиви, що утворені префіксальним та префіксально-суфіксальним способами та входять до категорії безвідносної міри якості, мають певний виражальний потенціал. У творах Д. Кременя часто вживаються лексеми з префіксом не-, що мають у своєму компонентному складі семи – ‘великий’, ‘надзвичайний’ (непрощений(-і) гріх(-и) [3, 37; 3, 154], неймовірних (очей) [3, 40], небаченої [3, 127], немала [3, 296], як-от: „Пролежала століття, страшна й немізерна” [3, 351]; „Усесвітня печаль немала” [3, 296]); – ‘дуже’ (невтолений [3, 27], напр.: „Соборне злото сяє крізь югу. / Та незнищенна в наших пустях віра” [3, 50]), –

‘неосяжно’, ‘який не має видимих меж’, ‘дуже великий щодо розміру’ (‘йшли ми у небесне й неокрає’ [3, 154], нескінченна ріка [3, 282], європейські нескінченні мандри [3, 108], на-пр.: ‘Скільки ж то їх, і красивих, і юних, / Хресний пройшли нескінчений свій шлях!’ [3, 323]).

При додаванні надмірної кількісної та якісної ознаки виникають різні емоційні та експресивні відтінки ‘виділення незвичності предмета, особи з-поміж інших’: незрівнянний [3, 262], незвичайним [3, 316], неземний (рай) [3, 155], неземної (практики) [3, 243], недосяжних (-ого, -а) [3, 145; 3, 179; 3, 230]. Напр.: ‘Незвичайний небесний концерт / починає в мені оживати’ [3, 328]; ‘І для когось Марія та – мрія. Недосяжна...’ [3, 145]. Актуальним є вживання слів із не- для підсилення ознаки, як-от в описах жіночої вроди: ‘Приходить строга жінка у вуалі, / небаченої вроди і краси, / небаченої втоми і печалі... / З якого віку, пані, ви єси?’ [3, 127]; ‘І свічада очей, дорогих неймовірних очей’ [3, 40]. Фіксуємо утворення оказіонального заперечного модального предикатива для характеристики стану ‘тобі невимовно і зимно’ [3, 242].

Префікс не- продукує поодинокі вживання лексем зі стверджувальним значенням, пор. незайманій [3, 305], неопалима [3, 355], непогасне [3, 155], непогаслої [3, 355], (любов) неприхована [3, 156], неодмінно [3, 143; 3, 165], непорочно [3, 142], неспалені [3, 311], незнищенна [3, 50], незрушно [3, 36; 3, 346; 3, 348]: ‘А свободи незабутня мить?’ [3, 253]. Напр.: ‘Зурочених снігів плитка архітектура – / Незрушна, ніби сталінський ампір’ [3, 74]; ‘Та я сюди повернусь неодмінно, / поглянути на Київ з-під руки’ [3, 165].

Специфічне поетичне мислення стало віддзеркаленням сучасної ситуації, поет-пророк говорить про знак ‘волі дикої’: ‘Геральдичний знак / І віщий знак невмерлої свободи’ [3, 35].

В індивідуальному словотворенні фіксуємо префіксально-суфіксальний дериват незастронційований: ‘Говори: ще є на цьому світі / Незастронційовані гриби’ [3, 45]. Посиллю інтенсивність ознаки в назві абсолютного стану і прислівник все у сполученні з префіксом не-: ‘А завтра буде всеприсутність / Всенезбагненої краси’ [3, 49] та повтор: ‘Це мука незмучна’ [3, 353].

Українська історія в поетичному дискурсі Д. Кременя займає домінантне місце. Заперечні словотвірні елементи отримують реалізацію в іменниках, що найчастіше мають абстрактне значення і допомагають створити портрет епохи початку XXI століття за умови відсутності свободи слова, духовного зубожіння: небуття, невіра, недолю, неволя, непам’ять, неправду, несвобода, неслава, нещастя(-ами). Напр.: ‘І в узголів’ї привидом стоїть / Нещастями рокована потвора’ [3, 51]; ‘Це нещастя – волю...’ [3, 253]. Мовна репрезентація будь-якої абстрактної назви здійснюється за допомогою метафори. Як-от: ‘І недолю вже спито без чаші до дна, / Ні в Ігулі-ріці, в крижанім Іордані’ [3, 133].

У плавильній печі історії поет констатує для України неволі віки [3, 205], безодню неволі [3, 307], які чітко означено ад’єктивами – ‘доволі, / Мов козацтва в турецькій / І московській неволі’ [3, 222]. Актуально лунають рядки: ‘...і нині на перевалі у бронзі чужий орел, / а нас у неволю гнали ж і розпинали теж, / і тільки кружляє галич над мурами древніх веж, / і тьохкають ніжно кулі, де рідна моя сторона’ [3, 249]. Цікавий образ неволі-кріпацтва подано в місткому змалюванні долі Шевченка – від кріпака до символу України, чий портрет є на національній валюті: ‘А щоб із неволі, та же в гривнях асигнаціями’ [3, 161].

Синонімом до неволя є несвобода, персоніфікацією якого окреслено відчуття розчарування після Майдану–2004, втрату здобутої свободи, напр.: ‘Та несвобода усілась на карку, / А з несвободою поруч – брехня’ [3, 107].

Для кожного народу втрата історичної пам’яті рівнозначна втраті пам’яті окремою людиною, непам’ять призводить до хаосу. Лексема непам’ять є вживаною в симфоніях ‘Сад’ та ‘Оргія’ у складі порівняння: ‘А тепер – тільки сад, як непам’ять, у всесвітньому домі твоїм’ [3, 298], метафорі-символі: ‘Нас лодія непам’яті несе, / Де дівич-голос твій і голос мій... / А сад співає, наче сад пісень...’ [3, 309], пом’якшується атрибутивом-займенником непам’яті нашій [3, 301].

Заперечні афікси беруть участь у творенні антонімічних опозицій для створення контрасту чи протиставлення: „І з дитячих лобів прозирає тавро, / І непам'ять гірка нашу пам'ять батожить” [3, 351]; „Та понад садом, понад нашим раєм, / Як небуття і як буття твоє, – / Пресвітлий голос твій мене карає, / Ні жити, ані вмерти не дає...” [3, 310]; для передачі мотиву плинності життя: „Пролітають літа./ Проминає неслава і слава” [3, 307]; „Промине і слава, і неслава” [3, 92] та мінливості долі: „неслави і слави зазнав ти, поет” [3, 210]. Дослідники відзначають, що „поетове серце – як сейсмограф, що фіксує усі тектонічні розломи українського буття” [4, 155]: „У цій країні довго не живуть. / По смерті довго-довго, за життя недовго...” [3, 115]; „І вийду до степу. І з ним я ділитимусь болем. / Про давнє й недавнє” [3, 148]. Номени небуття [3, 86; 3, 310] та неслава мають негативне забарвлення: „Поганська ніч з її неславою” [3, 36], останнє стає символом: „Анатема. Кров і неслава. Прокляття на віки віків. А наша неслава – Полтава, / Вікторія царських полків” [3, 221].

У Д. Кременя фіксуємо й назви осіб за певними характеристичними ознаками неуки [3, 177], небоже, небога(-о) [3, 227; 3, 278; 3, 322], невольник(-и,-ця) [3, 61; 3, 124; 3, 354], недоля у перифразі інтернатська недоля в значенні 'сирота' [3, 341], у компаративних сполученнях: „...Де заметіль прийшла, немов невістка” [3, 51] Напр.: „І біла вишня – зрубана небога / і наша доля українська вбога...” [3, 278]; „Та українська доля – як невіста. / Повінчана на цвинтарній траві” [3, 254]; „Ти хочеш свободи, але вона / Перед тобою стоїть заплакана, / Немовби невольниця – рідна жона, / Пропита, проїджена і пробалакана...” [3, 354]. Окремі іменники постали на основі заперечення динамічної ознаки: нетяга-козак [3, 59] ← той, хто не тягне; немовля(-ти) [3, 90; 3, 344; 3, 345] ← те, хто не мовить [1, 94].

Не можемо обійти увагою окрему групу оказіональних негаторів „земля незапам'ятно-древня” [3, 148]; невідь, небудь на позначення семи 'незвідане, невідоме': „Тихо муза в невідь відійшла” [3, 20]; „І чвалом у небудь, в небудь і так далі” [3, 58]; непокорена, нешелестінь у поетичному слововжитку: „На лист, на сніг, на квіт, на тіні, / У шелест і нешелестінь / Все мусить родити – простори небесні та водні, / але щонайбільше – земна неспокорена віть” [3, 46].

Префікс без-, як і префікс не-, бере участь у творенні слів з різним характером заперечення (усього виокремлено 47 словоформ). Це насамперед „повне заперечення того, що слово позначає без цього префікса”: безславно [3, 221], безводних [3, 321], безсмертні [3, 58], безментальний [3, 109]. Більшість таких слів співвідносні зі словами без даного префікса й утворюють з ними антонімічні пари. Напр.: смертний – безсмертний, яке в поетичному тексті набуває символічного значення: „безсмертний Золотої Ліхтарні вогонь” [3, 321], „безсмертний лицар слова” (про Івана Чандея) [3, 357].

Активно використовує Д. Кремень префікс без- для творення нових лексем, основою яких є прийменниково-відмінкові словоформи іменників та прикметників. У процесі словотворення прийменник перетворюється на префікс.

Іменники утворені за моделлю „прийменник-префікс без- +суфікс –ьj (а)”: безголосся [3, 155], безголів'я [3, 32], безголов'ям [3, 136], безслав'я [3, 139; 3, 214], безмов'я [3, 97; 3, 183], безодню(-єю) [3, 100; 3, 121; 3, 126; 3, 279; 3, 287; 3, 307; 3, 351], безсмертя [3, 57; 3, 58; 3, 184; 3, 203]. Як-от: „А ще недавно плакав босий прадід / Над безголов'ям босої душі” [3, 136]; „Оплакую молодість – сивий юнак, / І скапують в чарку сльоза і первак, / І все – еліксиром безсмертя...” [3, 184]. Окремі форми є семантично розгалуженими від безодня із значенням 'глибоке провалля; прірва': „і в безодню кидає вона” [3, 279], 'безмежний простір, безмірний всесвіт': „ми ж і досі в космічній безодні” [3, 351], 'безслідно минати; щезати': „Полинемо в безодні” [3, 126] та 'пристрасті, що вирують всередині; душевний стан': „безодня стихій” [3, 100]. Фіксуємо оказіональне слововживання: „безодню неволі і чести” [3, 307]. Цікавим є використання словотворчих варіантів безодня – бездоння, у тексті фіксуємо: „пустака наших бездонь” [3, 294].

Спорадично вжито утворення з іншими суфіксами: безпросвітність [3, 319] та поетизм безуму [3, 32; 3, 336].

У прикметниковому словотворенні префікс без- виявляє більшу активність, порівняно з іменниковим. У прикметниках, мотивованих прийменниково-іменниковими конструкціями, передано ознаку через указівку на відсутність або позбавлення того, що назване мо-



тивувальним словом: безберега [3, 111], тобто без берегів, безправні [3, 215] – без прав, як-от безбожний [3, 32], безбровії [3, 196], безголова, безглаве [3, 71], безжальна [3, 23], безіменними [3, 122; 3, 320; 3, 321], безголоса, безмовна [3, 100], безтілесна (-их) [3, 320; 3, 339], безхмарні [3, 333]. Напр.: „А тепер усі такі безправні, / Що й начальству нині не до дат” [3, 215]. Цікавим є вживання в епітетах: „літ безжальна колісниця” [3, 23], „могил безіменними маками” [3, 320].

Окремі номени мотивуються описовими конструкціями: безплідна – та, що не родить [3, 343], бездомних (дітей)– ті, які не мають власного житла [3, 253], безталанна – яка не має в житті щастя, радості, перебуває в біді, викликає співчуття, жаль [3, 149]. Водночас зауважимо метафоричне вживання в ідіостилі Д. Кременя „хата сумна й безталанна” [3, 149].

Як і лексеми з префіксом не-, у творах Д. Кременя деривати з префіксом без- можуть мати у своєму компонентному складі семи ‘великий’, ‘який не має видимих меж’: безмежна – без межі [3, 40], безкордонна – без кордонів [3, 157], бездонна – без дна [3, 90], як-от: „хитнулась твердь, небесна і бездонна” [3, 90].

Зафіксовано поодинокі вживання префіксу без- у топонімі Безрадиці, мотивацію якого – „без+радісті” – визначає контекст: „А в столиці країни Безрадичах – радісний пан” [3, 161].

Значення заперечення має і спільнослов’янський префікс ні-, що є малопродуктивним і переважно служить для утворення лексико-граматичних засобів вираження заперечення – негативних займенників і прислівників: ніде [3, 33; 3, 84; 3, 231; 3, 329; 3, 338], ніхто [3, 190; 3, 266; 3, 268], ніщо [3, 126], нікому [3, 231], ніяка [3, 315], ніяк [3, 24; 3, 124], ніколи [3, 44; 3, 55; 3, 157; 3, 230; 3, 263; 3, 312; 3, 326; 3, 330]. Як-от: „Але слова поета / Ніхто не чув. Не вчув...” [3, 268]; „І ніяка метіль уже нас не змете” [3, 315]. Специфіка цих граматичних маркерів полягає в їх узагальненні, увиразненні впливу заперечення, що підсилює його та робить вислів категоричнішим: „Господи, а я ніяк не вирву / Із грудей отруєну стрілу” [3, 24].

Вживання займенників ніхто, ніщо в родовому, орудному чи місцевому відмінках служить для позначення відсутності об’єкта, на який спрямовано дію: „Мертві / нікого / повік не засудять, – / ні ката в туніці, ні в тозі жерця...” [3, 297]; „Серце сейсмічне нічого не просить: / Ані цигарки, ні чарки вина” [3, 65]; „Ти, ніким не пізнаний, стоїш” [3, 191], а в давальному відмінку вказує на повну відсутність суб’єктів, що повинні б були робити дію, названу дієсловом: „Неначе й ми нікому не потрібні, / Останні українці на землі” [3, 231]. У конструкціях, де заперечна семантика передається за допомогою заперечних прислівників місця, говориться не лише про відсутність місця, де могла би здійснитися дія, позначена головним членом: „Лиш тебе я не стріну ніде. / Але нині я відаю, де ти...” [3, 329], а й про шукання героя: „І життя це усюди й ніде” [3, 338].

Заперечний прислівник часу ніколи тільки підсилює, так ніби абсолютизує заперечний зміст, який існує і без нього. Якщо слово ніколи випустити, відпаде тільки абсолютність або узагальненість заперечення, а саме заперечення залишиться: „Можна мене і забути, і вбити, – Я вже ніколи цих літ не віддам” [3, 330]. Засоби вираження заперечення можуть відображати його градування, тобто виражати його підсилення та послаблення (зафіксовано 8 випадків вживання прислівника ніколи, із них два з повторами: „Заціловую ваші сліди. / Заціловую в місті Миколи. / Назавжди. Назавжди. Назавжди. / І – ніколи. Ніколи. Ніколи” [3, 44].

Відзначаємо й утворення нетипових негаторів для змалювання нашої дійсності – конструкції з ні-: „Трамваї стали, у снігу по пояс... / Де посполите рушення? Нема. Це знову ні-холера, ні-чума” [3, 50].

Специфічним для української мови виступає префікс ані-, що функціонує як словотворчий синонім афікса ні- та утворює лексеми з яскраво вираженим розмовним характером (нітрохи – нітрошки – анітрошки): „Нас, дітей, не жаліли нітрохи, / накидали на душу оброть...” [3, 320]; нітрошки [3, 77; 3, 146; 3, 288]: „Ти себе ані нас не жаліла нітрошки. / Ти мадонна геєни, сама без рідні...” [3, 77]; та анітрошки [3, 100; 3, 129; 3, 158]: „Не шкода анітрошки / Цю поему спалену твою” [3, 158]. Префікс ані- підсилює негативну семантику тві-

рних основ, унаслідок чого створені за його допомогою слова несуть експресію та є одним із найпродуктивніших засобів для градування заперечення.

Таким чином, негативні займенники і прислівники виражають заперечення існування об'єкта (тобто його відсутність, неіснування) взагалі або в тій чи іншій його кількісній чи якісній визначеності.

Складний префікс української мови *зне-* вживається головним чином з дієсловами і віддієслівними іменниками: *зневажити* [3, 224]; (в) *зневірі* [3, 299]; *зневірені* [3, 353]; *зневіривсь* [3, 336]; *знемагає* (од тисячолітньої втоми) [3, 59]. Він сполучається з кореневими морфемами, що виражають фізичний і психічний стан людини. Завдяки компоненту *з-*, що позначає рух назовні, вказує на „позбавлення певних статусних, ціннісних ознак” [1, 122]: „І, господне зневаживши око” [3, 306]; „...слова зневаги та прокляття” [3, 16]; „ось-ось зневірюсь” [3, 183]. Цього додаткового відтінку не мають форми з префіксами *не-* і *без-*. Афікси *зне-*, як і *ані-*, властиві лише українській мові. Заперечні префікси *не-*, *без-* і *зне-* мають багато спільного у семантиці. Тому зустрічаються однокореневі слова з цими префіксами. Напр.: „А ми потонули в невірі, зневірі” [3, 299].

Номени зі складними афіксами української мови *зане-* та *недо-* у творах поета трапляються досить рідко. Так, *зане-* ідентичний за значенням префіксу *зне-* і служить для утворення слів зі значенням позбавлення того, що названо їхньою кореневою частиною, як-от: „Занедбав я сучасні ремесла, Жебракую, в людей на виду” [3, 167].

Складний префікс *недо-* додає слову значення неповноти, недостатності дії, стану, якості, відсутності потрібної міри. Він зустрічається в дієслівних формах: „...недоміряну тихим хохлом Колиму” [3, 148].

В українській мові існує таке семантичне явище, коли негативне значення лексем передається префіксами, що несуть у собі потенціал заперечення спорадично. До спорадично заперечних префіксів дослідники відносять афікс *поза-*, що поєднується зі словами на позначення просторових понять [1, 119]. У контексті – „Тому що всі ми – люди з таврами / Позавчорашньої доби” [3, 30] – номен із цим префіксом здобуває темпоральне значення ‘несьогодення, минулі історичні епохи’.

У східнослов'янських мовах існує ряд запозичених негативних формантів. У мові творів Д. Кременя вони маловживані. Чітко виділяється префікс *анти-*, що походить із грецької мови, у словах, співвідносних із відповідними безпрефіксними, оскільки виражає архісему ‘протилежність’ із взаємопов'язаними значеннями *антинародна* ‘вороже налаштована протилежність’: „І тоді, коли влада народна, / Або *антинародна* вона, / *Влада* бути не може голодна, / Бо яка тоді влада вона?” [3, 283]; *антисвіт* – ‘викривлена, алогічна протилежність’ (у свідомості наших предків це був світ навпаки): „Як маленька людина загублена в *антисвіті*” [3, 311] та *оказіональний витвір Антигалілей* – ‘особа, яка має протилежну позицію щодо трактуванням Всесвіту та руху Землі, ніж Галілей’: „Я – *Антигалілей* / мовлю що земля зупинилася...” [3, 343].

Префіксоїд грецького походження *псевдо-* реалізує значення несправжності і, за твердженням М. Баган, є не спорадичним, а функціонально спеціалізованим, неуніверсальним засобом заперечення [1, 114], що означає ‘несправжність’ із негативно-викривальним забарвленням: „А ми тепер інакші. В псевдостилі” [3, 127].

## ВИСНОВКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Поетичне мовлення Д. Кременя має великий набір різних за походженням словотворчих засобів негачії, що виявляють свою полісемію і конкретизуються, набувають значення відсутності, позбавленості, несправжності, протилежності, різний ступінь неповноти ознаки, якості, дії, а й інколи заперечно-стверджувальне значення. Домінує серед них префікс *не-* як універсальніший, оскільки реалізує найзагальніше заперечне значення та має найширші сполучувальні властивості для увиразнення певних семантичних відтінків. Висновки, зроблені на основі дібраного й покласифікованого мовного матеріалу, поглиблюють теорію граматики, поповнюють її новим фактичним матеріалом щодо побудови мовних одиниць та їхнього семантичного наповнення. Завдяки високому потенціалу словот-

ворчих ресурсів у реалізації модальних значень дослідження їх ролі у художньому дискурсі письменника є перспективним.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Баган М. П. Категорія заперечення в українській мові: функціонально-семантичні та етнолінгвістичні вияви : моногр. / М. П. Баган. – К. : Вид. дім Д. Бураго, 2012. – 376 с.
2. Кардашук О. Лексико-граматичні засоби вираження заперечення в сучасній українській мові : [Електроний ресурс] / Олена Кардашук // Лінгвістичні студії : зб. наук. пр. – 2007. – Вип. 15. – С. 398–403. – Режим доступу : <http://litmisto.org.ua/?p=7754> .
3. Кремінь Д. Замурована музика : лірика, симфонії, поеми / Д. Кремінь. – К. : Ярославів Вал, 2011. – 360 с.
4. Старовойт Л. В. Онтологічні проблеми українства у збірці Дмитра Кременя „Замурована музика” / Л. В. Старовойт // Література Миколаївщини : навч. посіб. до курсу „Літературне краєзнавство”. – Миколаїв : Іліон, 2014. – С. 154–162.

## ПОЕТИКА В УМОВАХ “КОГНІТИВНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ”

Леся Гливінська

Докторант, кафедра сучасної української мови,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,  
01601, м. Київ, б-р Тараса Шевченка, 14, e-mail: [franco@univ.kiev.ua](mailto:franco@univ.kiev.ua)  
UDC 80:801.631.5:165.194

### ***Lesia Hlyvinska. Poetics under conditions of “cognitive revolution”***

The article describes cognitive poetics, one of the actual branches of knowledge related to the modern humanitarian science. Interdisciplinary / general philological / linguistic centric potential of the above mentioned field was comprehended. Approaches to subject of description in poetics were studied. Tendencies of poetic-cognitive analysis were generalized.

**Key words:** cognitivism, philology, cognitive poetics, interdisciplinarity, linguistic centric potential, language, literary artistic work.

У статті йдеться про когнітивну поетику – одну з актуальних царин сучасної гуманітаристики. Осмислено міждисциплінарний / загальнофілологічний / лінгвоцентричний потенціал означеної галузі. Розглянуто підходи щодо об'єкта опису в поетиці. Узагальнено тенденції поетико-когнітивного аналізу.

**Ключові слова:** когнітивізм, філологія, когнітивна поетика, міждисциплінарність, лінгвоцентризм, мова, літературно-художня творчість.

Філологія надалі стверджується в когнітивній іпостасі: мово- і літературознавство зберігають сталий інтерес до світу ментальних явищ. У зарубіжній гуманітаристиці знаходимо чимало періодичних видань актуальної спеціалізації, як-от: “Cognitive linguistics”, “Cognitive philology”, “Pragmatics and cognition”, “Rivista di filologia cognitiva”, “Studia linguistica cognitiva”. За співпраці вчених Східної Славії регулярно публікуються наукові збірники в новітніх серіях “Концептуальные исследования”, “Когнитивный и лингвальный миры” та ін.<sup>1</sup> Закономірно, що й для вітчизняних фахівців означена тематика залишається пріоритетною. Зокрема, нещодавно вийшли друком монографії А. Приходька (Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики. – Запоріжжя, 2008); Л. Тарнашинської (Презумпція доцільності: абрис сучасної літературознавчої концептології. – К., 2008); С. Потапенка (Сучасний англomовний медіа-дискурс: лінгвокогнітивний і мотиваційний аспекти. – Ніжин, 2009); Т. Бовсунівської (Когнітивна жанрологія і поетика. – К., 2010); В. Турчина (Гуманітарна фахова комунікація: лінгвокогнітивно-онтологічні аспекти. – Івано-Франківськ, 2011).

Варто зауважити, що предметні галузі когнітивної філології мають на сьогодні різний ступінь інституалізації. Так, метамова лінгвокогнітивістики вже не один раз була об'єктом термінографічного опису<sup>2</sup>, а загальні відомості про галузь можна знайти в багатьох профі-

<sup>1</sup> Див., напр.: Лінгвістика XXI века (К., 2014); Человек. Язык. Культура (К., 2013); Восточнославянские языки и литературы в историческом и культурном контекстах: когнитивная лингвистика и концептуальные исследования (К., 2012).

<sup>2</sup> Відзначимо деякі видання: Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики (Харків, 2012); Краткий словарь когнитивных терминов (М., 1996); Evans V. A glossary of cognitive linguistics (Edinburgh, 2007).

льних енциклопедіях – вітчизняних і зарубіжних<sup>1</sup>. Із лінгвістичної когнітології впорядковуються підручники, посібники<sup>2</sup>, що виразно сигналізує про запити сучасної освіти, її увагу до проблем мовно-ментального буття людини. Інтенсивно розвивається й літературознавча когнітивістика: кількість її послідовників зростає ледь не щодня; формуються спеціалізовані підрозділи в академічних закладах; з'являються нові дослідницькі веб-проекти [див.: 6, 9; 28, 319]. А втім, це реалії віддаленої зарубіжної практики. На східнослов'янських теренах “роботи й турботи західних гуманітаріїв”<sup>3</sup> певний час не мали резонансу. Відтак інформацію про літературознавчу когнітивістику містять лише окремі довідкові джерела<sup>4</sup>; потребує впорядкування актуальна термінологія; чекають на широку апробацію заявлені аналітичні прийоми.

Зауважимо, що когнітивний підхід по-різному адаптується до часткових питань лінгвістики і літературознавства. Наприклад, українські вчені ґрунтовніше осмислюють проблеми когнітивної фразеології (О. Селіванова), когнітивної ономастики (О. Карпенко), когнітивного термінознавства (В. Іващенко), когнітивної жанрології (Т. Бовсунівська), однак помітно менше цікавляться когнітивною фонетикою, когнітивною етимологією, когнітивною текстологією.

На етапі інституалізації перебуває нині й когнітивна поетика<sup>5</sup>. Додамо, що останнім часом у поетики з'явилося чимало цікавих епітетів, як-от: ейдетична, іконічна, імпліцитна, конгенеративна, лінгвокультурологічна. Розвиваються біопоетика, етнопоетика, метапоетика, міфопоетика, мнемопоетика, патопсихопоетика, психопоетика... Дискусія про кожну з них була б доречною і пізнавальною.

У світлі сказаного актуальність обраної теми дослідження видається обґрунтованою. Мету статті вбачаємо в осмисленні *когнітивної* поетики як міждисциплінарного феномену з уточненням її лінгвоцентричного потенціалу; в узагальненні підходів щодо об'єкта опису в поетиці; у розкритті ключових тенденцій поетико-когнітивного аналізу.

Привертає увагу цікаве спостереження, яке зробив Д. Ахакін, доцент Санкт-Петербурзького державного університету: донедавна програма “Перекладач Google” відтворювала англійську назву “*cognitive poetics*” у варіанті “*пізнавальна поетика*” (рос. “познавательная поэтика”) – нині таким варіантом стабільно є “*когнітивна поетика*” [2, 298]. Очевидно, що інтернаціоналізація терміна підтверджує його усталеність у науковому дискурсі.

Назва “когнітивна поетика” вже фігурує в українській “Вікіпедії”, проте згадується у статті мовознавчого змісту, а тлумачиться в літературознавчому аспекті – “як когнітивна

<sup>1</sup> Див., напр.: Українська мова: енциклопедія (К., 2007. – С. 268-269); Энциклопедический словарь-справочник лингвистических терминов и понятий. Русский язык: в 2 т. (Т. 1. – М., 2008 – С. 80-85); International encyclopedia of linguistics: in 4 vol. (Vol. 1. – New York, 2003. – P. 335).

<sup>2</sup> Див. бібліографію у вид.: Скребцова Т. Г. Когнитивная лингвистика: курс лекций (СПб., 2012. – С. 235-250).

<sup>3</sup> Див.: [28, 318].

<sup>4</sup> Пор.: Лозинская Е. В. Когнитивное литературоведение // Западное литературоведение XX века: энциклопедия (М., 2004. – С. 181-184).

<sup>5</sup> У статті термін “поетика” використовуємо за традицією, у двох змістових планах: у гносеологічному розумінні – на позначення науки художньої майстерності; в онтологічному сенсі – для характеристики самої естетично мотивованої діяльності, її фактів, закономірностей, принципів; власне мистецьких особливостей твору, “секретів” майстерності, художності. Водночас погоджуємося з думкою дослідників (Ю. Тимошенко, А. Ткаченка, М. Тростнікова та ін.), які пропонують розподілити дефініції між різними номінаціями: науку називати поетологією, а об'єкт її вивчення – поетикою.

теорія літератури” [[http://uk.wikipedia.org/wiki/Когнітивна\\_лінгвістика](http://uk.wikipedia.org/wiki/Когнітивна_лінгвістика)> 27.11.2014]. Прикметно, що на російській сторінці популярного електронного ресурсу аналогічний матеріал послідовно експлікується в лінгвістичній площині: про когнітивну поетику йдеться як про важливу царину сучасної стилістики [[http://ru.wikipedia.org/wiki/Когнитивная\\_лингвистика](http://ru.wikipedia.org/wiki/Когнитивная_лингвистика)> 27.11.2014]. Відзначимо, що англійська версія вільної енциклопедії містить окрему статтю з когнітивної поетики, де актуальні відомості викладено в цілому з літературознавчих позицій [[http://en.wikipedia.org/wiki/Cognitive\\_poetics](http://en.wikipedia.org/wiki/Cognitive_poetics)> 27.11.2014].

Інтерес до поетологічної проблематики традиційно виявляють і лінгвісти, і літературознавці<sup>1</sup>. Не завжди вони доходять порозуміння, обстоюючи право на поетику<sup>2</sup>, але саме зараз, в умовах синкретизації наук, формується підґрунтя для конструктивної співпраці філологів. Відтак підкреслимо, що інтерпретація, здійснювана на засадах поетики, має спиратися на “*філологічне*”<sup>3</sup> дослідження поетичної функції тих чи тих компонентів власне мовної, образно-сислової, структурно-композиційної системи тексту, цілісного твору”, і у виборі стратегії аналізу “не повинно існувати проблеми домінантного – периферійного щодо лінгвістичного чи літературознавчого” [22, 34].

“Когнітивна революція” не змінила загальнофілологічних настанов поетики, утім, закономірно, що позначилася на її розвиткові.

Однією з принципів засад когнітології називають міждисциплінарність. Перспективи ефективного опису людської когніції вбачають у своєрідному альянсі наук, у якісному синтезі гуманітарних і природничих знань. Пор.: “Когнітивісти приречені на міждисциплінарність... Тільки спільними зусиллями психології, лінгвістики, антропології, філософії, комп’ютерології (computer science) можна відповісти на питання про сутність розуму, про осмислення досвіду, про організацію концептуальних систем” [див.: 14, 23].

Синкретичний підхід є, звичайно, нагальним для поетики, яка прагне розкрити механізми художнього мислення, змоделювати структуру авторської свідомості, визначити ментальні закономірності творення поетичного тощо. При цьому маємо визнати, що за межі філологічного “терену” поетика виходить поступово. Характер її співпраці з іншими науками видається не стільки інтердисциплінарним, скільки міждискурсивним<sup>4</sup>: відбувається запозичення ідей, методів, термінологічного інструментарію, але про конструктивний “обмін цінностями” ще не йдеться. У разі міждисциплінарності наукові контакти є вже взаємовигідними, рівноправними, обопільною є зацікавленість у здобутті таких знань, що збагатили б кожен галузь. Ця друга модель співпраці, зрозуміло, є найбільш прийнятною.

Загалом, у нинішніх умовах категорійно-методологічного плюралізму остаточне з’ясування дисциплінарного статусу когнітивної поетики, а також вироблення її цілісної теорії залишаються завданнями на перспективу. Порівнювана з “*парасолькою*”, що “може вкривати надзвичайно різноманітні локальні конфігурації підходів і пріоритетів” [1, 9], когнітивна поетика осмислюється фактично в тих самих словообразах, що й когнітологія як наука

---

<sup>1</sup> Термін “поетика” усталився як родовий, про що свідчить його фіксація в галузевих словниках. Пор. у вид.: Українська мова: енциклопедія (К., 2007. – С. 520-521); Літературознавча енциклопедія: у 2 т. (Т. 2. – К., 2007. – С. 233-236); Мала філологічна енциклопедія (К., 2007. – С. 318).

<sup>2</sup> Про ще не написану історію “боротьби ідей” див.: Григорьев В. П. Поэтика слова (М., 1979. – С. 3-9, 22-25, 38-39, 50-52).

<sup>3</sup> Тут і далі в цитатах курсив наш. – Л. Г.

<sup>4</sup> Про форми міжгалузевої інтеграції див., напр.: Richardson A. The neural sublime: cognitive theories and romantic texts (Baltimore, 2010); Bruhn M. J. Harmonious Madness: the poetics of analogy at the limits of blending theory // Poetics today. – 2011. – Vol. 32. – № 3/4. – P. 619-662.

комплексна. Звернімо увагу на висновок О. Кубрякової: "...КН [когнітивна наука. – Л. Г.] – це не стільки наука з точним уявленням про об'єкти, що їх вона намагається аналізувати, скільки "зонтиковий" термін, що вкриває зібрані під "зонтиком" дисципліни для реалізації ними особливої міждисциплінарної програми" [19, 35].

Якщо з одного боку, когнітивна поетика обирає курс на входження в широкий науковий контекст, на поглиблення взаємозв'язків із різними предметними галузями, то з іншого боку, вона очевидно демонструє локальні пріоритети ("традиційно власні"), а саме: лінгвоцентричні.

Філолог (отже й поетолог), аналізуючи словесну і не-словесну дійсність, щоразу має справу з "мовними документами". "...Йому не треба бути економістом, але розуміти економічне дослідження він зобов'язаний; він може не писати віршів, але розуміти вірші мусить... усе написане, надруковане, мовлене належить досягнути філологів" [9, 93]. Доповнимо ці слова Г. Винокура судженнями його наступника В. Григор'єва: глибину філологічного проникнення в текст безпосередньо визначають "наші фундаментальні уявлення про функціонування мови" [12, 492].

Із погляду теоретиків когнітивізму, "мова – основний топік когнітивної науки" (Г. Гарман)<sup>1</sup>. Аксиоматично сприймається нині позиція Е. Сепіра, викладена майже сто років назад: культура вказує на те, що робить і думає суспільство, а мова сигналізує про те, як думають [24, 193]. Пор. твердження сучасних дослідників: більшою мірою, ніж культура й суспільство, мова наближає до розуміння людської поведінки [див.: 14, 19]. Саме мовній діяльності приписують роль провідного модусу когніції. На переконання фахівців, мова є тим сегментом ментальної системи людини, що об'єктивує всі процеси цієї системи. Основу концептуального аналізу вбачають у докладному вивченні насамперед *лінгвальних* репрезентацій свідомості, із чим пов'язують доступ до неспостережуваного і невербалізованого когнітивного світу. Наочні результати мовленнєвої діяльності стають емпіричною базою для осмислення таких необ'єктивованих явищ, як пам'ять, уявлення, символізація, логічний висновок, фантазування, умовивід тощо. На цьому ж ґрунтуються узагальнення фахівців із текстолінгвістики. Л. Бутакова, зокрема, наголошує: "...Специфіка комунікативної структури тексту завжди свідчить про специфіку певних когнітивних структур і актуальних когнітивних ознак авторської свідомості" [7, 61]. Пор. ще з думкою Н. Слухай: "...Змістово-фактуальна інформація (завжди вербальна, експліцитна) містить відомості про навколишню дійсність, реальну чи вигадану, що стають основою для подальшого розкриття змістово-концептуальної та змістово-підтекстової інформації" [25, 374]. Зрештою, факти індивідуального використання мови, підпорядковані конкретній меті смислотворення, дозволяють "побачити і зрозуміти значну частину когнітивного айсберга" [7, 63].

Показово, що новаторські ідеї мовознавців і, звичайно, психологів мали наприкінці ХХ ст. вирішальний вплив на формування *літературознавчої* когнітивістики (нині з розвитком власне *когнітивної поетики* літературознавці пов'язують методологічне оновлення своєї галузі [див.: 6, 3-4]). Пор.: "Співпраця з когнітивною наукою, певна річ, є важливою для літературознавства як нова версія міждисциплінарності. Мова йде не тільки про лінгвістику, возз'єднання з якою має забезпечити літературознавству когнітивізм..." [28, 323]; "Лінгвісти часто виходять на літературознавчу проблематику, привносячи елемент своєрідного змагання у прочитання текстів. ...Здобутки когнітивної лінгвістики сьогодні можна назвати значними, адже вона напрацювала систему когнітивних категорій аналізу" [6, 7, 13]. І взагалі, варто погодитися, що з'ясування відношень "між мовою та іншими людськими видами діяльності й процесами" є актуальним для всього комплексу гуманітарних наук [14, 19]. По суті з цього ж приводу видатний речник антропоцентризму О. Потебня висло-

---

<sup>1</sup> Цит. за вид.: [19, 41].

вився об'єктивно чітко: "Мовознавство... у відношенні до всіх наук про людину має бути наукою основною" [23, 202].

Підкреслимо, що в дослідженнях із поетики ключовим об'єктом уваги була й залишається *літературна* творчість як питома осереддя емоційно-естетичного начала. Продуктування саме художнього тексту, отже й мотиваційну складову комунікативної поведінки письменника пов'язують з особливим характером т. зв. естетизованої емоції, що є виразнішою порівняно, наприклад, із модальністю розмовного або ж публіцистичного повідомлень. В усталеній проекції на літературно-художній континуум формулюються первинні завдання поетики. Наведемо окремі визначення:

Поетика

"учення про генезис ("синкретизм"), сутності (мімесис, образ, знак, символ, алегорія), види (роди, жанри, модуси) і форми (мотив, сюжет, персонаж, тропи й фігури, діалог і монолог тощо) *словесної художньої творчості*; система наукових понять, що є обґрунтованою з філософського і лінгвістичного поглядів та є адекватною своєму подвійному предметові – "*художній мові*" *літератури* і твору як висловлюванню цією мовою" [26, 182];

"наука про систему виражальних засобів *літературних творів*, одна з найдавніших дисциплін літературознавства" [11, 786];

"розділ філології, присвячений описові *історико-літературного процесу*, архітектоніки *літературних творів* і системи естетичних засобів, що в них використовуються; наука "про *поетичне мистецтво*", яка "вивчає *поезію* як мистецтво" (В. Жирмунський); ...наука про *художню мову... літературних творів*" [18, 292-293].

Пор. ще такі дефініції:

Лінгвістична поетика

"галузь філології, у якій застосовують синтетичні методи аналізу *художнього тексту* і використовують усі переваги міждисциплінарного підходу до вивчення мовних явищ *літературних творів*" [29, 108].

Лінгвопоетика

"наука про взаємодію формальної і змістової будови *художнього тексту*, про роль мовних елементів у досягненні естетичного ефекту, про тенденції розвитку мови *художніх творів* у зв'язку зі стильовими напрямками в літературі" [15, 85];

"філологічна дисципліна... характеризує *художній твір* з погляду його структури, функціональних особливостей окремих компонентів, текстотвірних властивостей мовних одиниць, специфіки використання мовних засобів у *дискурсі* того чи іншого *письменника*" [цит. за: 20, 188].

Нарешті, підкреслимо, що поетика, породжена "когнітивною революцією", зберігає магістральну скерованість – на рецепцію *літературної* творчості. Когнітивна поетика "пропонує гіпотези, які системно пояснюють співвідношення між поетичними ефектами й певними структурними (в широкому розумінні) закономірностями та тенденціями, що простежуються в *художніх текстах*"; вона "висвітлює ту чи іншу грань художньої свідомості, втіленої в *художніх творах, прозових або поетичних*" [10, 19].



Вибір художнього тексту пріоритетним об'єктом поетологічних досліджень сигналізує, звичайно, про спадкоємність наукової традиції<sup>1</sup>. Між тим цей вибір із боку когнітивної поетики свідчить, що *письменницька* практика є найбільш відкритою до вивчення творчості як ментального феномену. Адже й у підходах до аналізу людської когніції, і в наукових рефлексіях щодо красенства письменства має місце лінгвоцентрична складова. “Мова не є простому “вплетеною” в той чи інший тип діяльності... вона об'єктивує задум, настанови, різні компоненти діяльності. Хоч би там що, нагода об'єктивувати ментальну діяльність, вербалізуючи її результати, описуючи її в “ословленому” вираженні, робить показання мови безцінними свідченнями людського розуму і людської нерозсудливості”, – стверджують когнітивісти [19, 37, 41]. “Немає мови – немає письменника”, – запевняють поетологи [8, 111]. При цьому вчені солідарно акцентують на вирішальній ролі *слова*, яка належить йому не тільки в структурі мови чи в континуумі тексту, а й у психіці людини. Фактично слова поєднують два різні типи знань, два рівні свідомості, два стани пам'яті – вербальний і невербальний. Ніщо інше, як слово, є “найвиразнішим показником здійснення акту пізнання, тому водночас є дійсним актом думки і точним свідченням ступеня її розвитку” [див.: 16, 9]. Для дослідника літературної комунікації не менш важливо враховувати й таке: “Одиниці лексичного рівня – це основний засіб і текстотворення, і смислотворення, і смисловираження. Слово з-поміж інших текстових одиниць має найбільшу структурну, конструктивну, смислонакопичувальну та кумулятивну силу” [3, 325].

Доцільно нагадати, що логіка пізнання ґрунтується на розкритті внутрішньої природи явищ через їх зовнішні прояви. А отже, *екстеріоризована* форма тексту, зокрема художнього, є ключовим джерелом в осягненні глибинних механізмів мовної поведінки автора (митця). Пор. в К. Г. Юнґа: “Є цілком очевидним те, що *мистець повинен бути поясненим із його власного мистецтва*, а не з недолугостей його натури та із особистих конфліктів, які представляють усього тільки прикрі наслідки тієї обставини, що він є мистцем, тобто людиною, на яку навалився тигар, більший, ніж для простого смертного” [30, 135]. К. Г. Юнґ написав це 1930 р. І показово, що в пізніших роботах фундаторів когнітивної теорії метафори аналогічні висновки дістають майже аксіоматичної констатації, як наприклад, у М. Бірдслі: “Хибно вважати, що висновки про метафоричне вживання слова у вірші ми робимо на підставі наших знань про думки поета; якраз навпаки, ми уявляємо, про що він думав, оскільки бачимо слово, вжите метафорично. Ключ до розуміння поезії має бути в самій поезії, інакше ми нічого не могли б у ній збагнути” [4, 207]. Додамо, що позиція сучасних дослідників є абсолютно співзвучною; пор.: “Стиль, надто ж індивідуальний, – це, справді, насамперед “одежа слова”, тіло тексту, за яким глибше осягаємо душу (ідею) та розум (концепцію, ідеал)” [27, 11].

Актуально звучить нині думка акад. О. Білецького: “...Ми станемо на міцнішу основу, *виходячи* не з творчої особистості, а з *результатів творчості*, відтоді, як закріплені на папері, вони стають реальністю, приступною для спостереження й об'єктивного аналізу” [5, 296]. Відтак і спроби реконструювати “внутрішній лексикон”, “внутрішню граматику” завжди передбачатимуть аналіз “зовнішніх” даних, “поверхневих структур” – засобами власне лінгвістичного опису. При цьому роль чинників позамовних, безперечно актуальна, залишатиметься, за висновками фахівців, усе ж другорядною [19, 42-43].

Важко не погодитися, що когнітивізм стимулював утвердження *новітньої* поетики. Характер “інтелектуальної революції” виявляється й у новій постановці питань, і в нових способах їх розв'язання. До такої думки схилияють, зокрема, матеріали і промовиста назва часопису “Poetics today” (див., напр., тематичні випуски “Literature and the cognitive

---

<sup>1</sup> Щоправда, традиційною, хоч і менш практикованою, є модель *універсальної* поетики. Див. про це: Гливінська Л. Поетика в умовах тотальної текстуалізації // Українське мовознавство. – 2014. – Вип. 41/1. – С. 74-81.

revolution” (2002, № 23.1); “Poetics and cognitive science” (2011, № 32.3)). Утім, традиція текстурального аналізу, зреалізована в поетико-когнітивних студіях, складалася значно раніше. Її витoki вбачають в універсалістській поетиці Арістотеля; у морфологічній поетиці епохи романтизму; у поетиці “можливих світів”, базованій на філософії Г. В. Лейбніца, тощо<sup>1</sup>. Про класичну риторику як підґрунтя актуальних нині підходів пише, до речі, один з основоположників сучасної когнітивної поетики П. Стоквелл<sup>2</sup>.

Зауважимо, що дослідники справедливо вказують на ідейну спорідненість когнітивної поетики і т. зв. “естетики впливу” [28, 320]. Останню іменують, нагадаємо, ще й рецептивною естетикою. Розробку її базових положень датують періодом 60 – 80-х рр. ХХ ст. і пов’язують щонайперше з іменами німецьких філологів, серед яких: В. Ізер, Г. Р. Яусс, В. Варнінг, Г. Грімм. Естетико-функціональний підхід відсилає до проблеми *інтерпретації* художнього тексту / твору: читач є активним співучасником літературної комунікації, креатором змісту; твір виникає, реалізується лише в контактi з реципієнтом; сприйняття не може бути ані хибним, ані істинним – воно множинне, і це має онтологічне підґрунтя; поліфонічність декодування засвідчує іманентну відкритість мистецтва слова. Додамо, що американська версія означеної теорії відома за назвою “рецептивна критика”. У США рецепціоністські ідеї дістали поширення в 60 – 70-х рр. минулого століття під впливом праць С. Фіша. Учений акцентував на вкрай індивідуалізованому сприйнятті: твір ніби й не існує поза читачем; “кожна лексична одиниця поглинається контекстом життєвого досвіду та знань реципієнта відповідно до його особистих вражень” [див.: 21, 319]; те, як озивається читацька свідомість на твір, нагадує прозріння; читання є осяянням.

Важливо, що “когнітивна революція” увиразнила загальнонауковий курс на вироблення оптимальних інтерпретативних стратегій у пізнанні людини і світу. Зокрема, теорії читача стали проявом саме цієї актуальної тенденції; пор.: [14, 20]. Ще одна з таких теорій чи не найбільше, як видається, співвідносна з когнітивною поетикою. Мова йде про рецептивну поетику. Остання культивує “прагнення моделювати процес впливу на читача як спосіб розкриття поетикальної структури самого твору” [17, 39]. Отже, маємо формат прикладної царини, яку цікавить конкретний твір і конкретна “поетична техніка”<sup>3</sup>, зреалізована в ньому<sup>4</sup>. У другій половині ХХ ст. заявлений науковий ракурс обрали польські вчені, представники Вроцлавської філологічної школи: Е. Бальцежан, Р. Гандке, Я. Славінський та ін. Варто відзначити, що ключове питання – про вплив образно-виражальних засобів на суб’єкта сприйняття прямо корелює з тим, у чому вбачають мету й когнітивної поетики, а саме: з’ясувати, як художники слова моделюють певну емоційну атмосферу, які вербальні еквіваленти віднаходять для цього, а також спрогнозувати читацькі реакції й пояснити їх з урахуванням особливостей текстової структури<sup>5</sup>. Вітчизняні фахівці, до речі, справедливо вважають, що “власне рецептивна поетика глибоко закорінена в український ґрунт” [17, 39], і посилаються щонайперше на концепції О. Потебні та І. Франка.

<sup>1</sup> Докладніше: Воробйова О. П. Когнітивна поетика: здобутки і перспективи // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. – 2004. – № 635. – С. 18-22.

<sup>2</sup> Див.: Stockwell P. Cognitive poetics: an introduction (London, 2002).

<sup>3</sup> Пор.: Франко І. Леся Українка // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. (Т. 31. – К., 1981. – С. 272).

<sup>4</sup> Звернімо увагу на судження Р. Гром’яка: “Сама поетика як сукупність, інтенціонально зорганізована система прийомів художнього вираження є ланкою, що концентрує в собі функціональну природу естетичної комунікації, художньої *сурестії*” [13, 210].

<sup>5</sup> Див. одне з програмних поетико-когнітивних досліджень: Tsur R. Toward a theory of cognitive poetics (Amsterdam, 1992).

Зауважимо, що в контексті нинішніх наукових реалій виразно проступає тенденція до зближення поетики зі стилістикою<sup>1</sup>. Таке взаємопроникнення, загалом, є традиційним, і звичайно його пояснюють багатоаспектністю аналізу, здійснюваного на засадах поетики. При цьому додають, що, на відміну від власне стилістичного підходу, за якого «певний компонент розглядуваного твору головню «береться в його співвіднесеності, в уявному порівнянні з чимось аналогічним в інших творах», поетика передбачає дослідження будь-якого компонента твору «в його безпосередній «роботі» на ціле» [див.: 22, 33]. Пор. ще: «...поетика має об'єктом вивчення певну *цілісність*, відносно довершену *систему*, яка існує в єдності змісту і форми... Кожен предмет, деталь, ситуація, мотив розглядаються поетикою в процесі реалізації образного втілення визначеної художньої ідеї» [18, 293].

Підкреслимо, що в працях когнітологів знак рівності з'являється не тільки між поетикою і стилістикою, а й між поетикою і риторикою<sup>2</sup>. У відношеннях взаємозалежності іноді постають також поетика і наратологія [див.: 2, 298]. Принагідно зауважимо, що за класифікацією А. Річардсона, американського літературознавця, поетику, риторику і наратологію визначено окремими галузями в царині філологічно орієнтованої когнітивістики [див.: 6, 6-7].

У цілому, переконуємося, що інституалізація когнітивної поетики триває й освоєння нових горизонтів відбувається за характерним «сценарієм». Між тим є в цій новизні елемент відносності. Виявляємо, зокрема, що поетико-когнітивна проблематика чітко корелює з рецепціоністськими теоріями.

Розвиваючись на засадах когнітивізму, поетика зберігає загальнофілологічну скерованість та водночас набуває виразного лінгвоцентричного характеру. Це має закономірний зв'язок із трактуванням мови – першоелемента текстової структури і першооснови стилю – визначальним маркером когніції. Вербальний профіль тексту стає цікавим не лише як продукт комунікативної діяльності й експліцитне тло асоціативної невичерпності мови, а як матеріал для спостережень над явищами концептуального світу людини (і автора тексту, і реципієнта), її ментальної природи, як «програма» для вивчення імпліцитних мислинєвих механізмів, що спрямовують і породження тексту, і його декодування.

Літературна комунікація – пріоритетний об'єкт дослідження в новочасних когнітивних студіях. Увага саме до цієї форми людської креативності, з одного боку, засвідчує усталеність поглядів на поетику як систему естетичної оцінки художнього тексту, а з іншого – вкотре сигналізує про лінгвоцентричність когнітивістики. Адже літературна творчість як мистецтво слова постає характерною ілюстрацією пізнавальної активності індивідуума.

Широкі перспективи вбачаємо в універсалізації когнітивної поетики: за наявності відповідного методологічного інструментарію можна оптимізувати аналіз наукової, публіцистичної, епістолярної та іншої текстотворчості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Арлаускайте Н. Проект когнитивной поэтики: дисциплинарные границы [Электронный ресурс] / Наталия Арлаускайте // *Literatūra: Rusistica Vilnensis*. – Vilnius, 2004. – No. 46. – P. 1-9. – Режим доступа: <http://www.leidykla.eu/fileadmin/Literatura/46-2/str13.pdf> (25.04.2014).

---

<sup>1</sup> Пор.: Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis (Amsterdam; Philadelphia, 2002).

<sup>2</sup> Див.: Turner M. The literary mind: the origins of thought and language (New York; Oxford, 1996).

2. Ахапкин Д. Когнитивный подход в современных исследованиях художественных текстов (обзор новых книг) / Денис Ахапкин // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 114. – С. 298-312.
3. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста : учебник / Бабенко Л. Г., Васильев И. Е., Казарин Ю. В. – Екатеринбург : Изд-во Уральск. ун-та, 2000. – 534 с.
4. Бирдсли М. Метафорическое сплетение / Монро Бирдсли ; [пер. с англ. Н. Н. Перцовой] // Теория метафоры : сборник / общ. ред. Н. Д. Арутюновой и М. А. Журиной. – М. : Прогресс, 1990. – С. 201-218.
5. Білецький О. В мастерской художника слова // Білецький О. Зібрання праць : у 5 т. / Олександр Білецький ; ред. кол.: М. К. Гудзій [та ін.]. – Т. 3. – К. : Наукова думка, 1966. – С. 274-489.
6. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія і поетика : монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : Київський університет, 2010. – 189 с.
7. Бутакова Л. О. Интерпретация художественного текста: поэтика “с человеческим лицом”, “усредненным” сознанием или поэтика без “лица” и “сознания”? / Л. О. Бутакова // Вопросы психолингвистики. – 2003. – № 1. – С. 57-63.
8. Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М. : Изд-во худ. литературы, 1959. – 656 с.
9. Винокур Г. О. Культура чтения // Винокур Г. О. Собрание трудов / Г. О. Винокур ; сост. С. И. Гиндина. – М. : Лабиринт, 2000. – С. 81-93.
10. Воробйова О. П. Когнітивна поетика в потєбнянській ретроспективі / О. П. Воробйова // Мовознавство. – 2005. – № 6. – С. 18-25.
11. Гаспаров М. Л. Поэтика / М. Л. Гаспаров // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2003. – С. 786-787.
12. Григорьев В. П. О задачах лингвистической поэтики / В. П. Григорьев // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 1966. – Т. XXV. – Вып. 6. – С. 489-499.
13. Гром'як Р. Т. Про визначення поетики у світлі естетичної концепції І. Я. Франка // Гром'як Р. Т. Давнє і сучасне : вибр. ст. з літературознавства / Роман Гром'як. – Тернопіль : Лілея, 1997. – С. 204-210.
14. Демьянков В. З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода / В. З. Демьянков // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 17-33.
15. Єрмоленко С. Я. Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / С. Я. Єрмоленко, С. П. Бибик, О. Г. Тодор. – К. : Либідь, 2001. – 224 с.
16. Жайворонок В. В. Українська етнолінгвістика: нариси : навч. посібн. / Віталій Жайворонок. – К. : Довіра, 2007. – 264 с.
17. Ключек Г. Трактат Івана Франка “Із секретів поетичної творчості” як предтеча української рецептивної поетики / Григорій Ключек // Слово і час. – 2007. – № 4. – С. 39-45.
18. Кондаков Б. В. Поэтика / Б. В. Кондаков // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта ; Наука, 2006. – С. 292-296.
19. Кубрякова Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика – психология – когнитивная наука / Е. С. Кубрякова // Вопросы языкознания. – 1994. – № 4. – С. 34-47.
20. Лінгвістичний аналіз тексту: словник термінів / М. Голянич [та ін.] ; Прикарпат. нац. ун-т імені Василя Стефаника. – Івано-Франківськ : [Сімік], 2012. – 392 с.
21. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / автор-укл. Ковалів Ю. І. – Т. 2. – К. : Академія, 2007. – 624 с. – (Серія “Енциклопедія ерудита”).
22. Мойсієнко А. К. Поетика слова і світу / А. К. Мойсієнко // Мовознавство. – 2008. – № 4-5. – С. 32-39.

23. Потебня А. А. Психология поэтического и прозаического мышления // Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня ; [отв. ред. А. К. Байбурин]. – М. : Правда, 1989. – С. 201-235.
24. Сепир Э. Язык. Введение в изучение речи // Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии / Эдвард Сепир ; пер. с англ. под ред. и с предисл. А. Е. Кибрика ; [ред. Мазо В. Д.]. – М. : Прогресс ; Универс, 1993. – С. 26-203. – (Филологи мира).
25. Слухай (Молотаева) Н. В. Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко / Н. В. Слухай (Молотаева). – К. : [б. в.], 1995. – 486 с.
26. Тмарченко Н. Д. Поэтика / Н. Д. Тмарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – [М.] : Изд-во Кулагиной ; Intrada, [2008]. – С. 182-186.
27. Ткаченко А. О. Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика (на матеріалі творчості українських поетів 60 – 90-х років ХХ ст.) / Ткаченко Анатолій Олександрович : автореф. дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.06 ; 10.01.01. – К., 1998. – 36 с.
28. Третьяков В. [Рец. на кн.:] Лозинская Е. В. Литература как мышление: когнитивное литературоведение на рубеже ХХ – ХХІ веков: аналитический обзор / Е. В. Лозинская ; РАН, ИНИОН, Центр гуманитарно-информац. исследований. – М. : [б. и], 2007. – 160 с. / Владислав Третьяков // Новое литературное обозрение. – 2009. – № 98. – С. 317-324.
29. Фатеева Н. А. Лингвистическая поэтика / Н. А. Фатеева // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко]. – [М.] : Изд-во Кулагиной ; Intrada, [2008]. – С. 108-109.
30. Юнг К. Г. Психологія та поезія / Карл Густав Юнг ; [пер. з нім. Івана Герасима] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповн. – Львів : Літопис, 2002. – С. 119-138.

## МОДЕРНІСТСЬКІ ПОШУКИ ВІРДЖИНІ ВУЛФ У ЖАНРІ БІОГРАФІЇ

Галина Варнацька

Кандидат філологічних наук, старший викладач,  
кафедра світової літератури та славістики  
Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка  
82100, Дрогобич Львівська обл., вул. Т.Шевченка, 34, email: halyna12@gmail.com  
**UDC:** 821.111-31 B28

### ABSTRACT

**Varnatska Halyna. The modernist searches of Virginia Woolf in a genre of biography.**

The article deals with V. Woolf's formal experimentation in a genre of biography. This genre was relevant during the entire V. Woolf's life, she even tried to push the boundaries of the genre, release it from conventions, create its harmonious blend of truth and fiction, and bring the artistic value to dry documentary presentation of biographical facts. Her own vision of the biographical genre Virginia Woolf presented in her two theoretical articles: «The new biography» (1927) and «The Art of Biography» (1939).

**Keywords:** biography, Virginia Woolf, modernism.

У статті зосереджено увагу на формальних експериментах Вірджинії Вулф у жанрі біографії. Цей жанр був актуальним упродовж усієї творчості В. Вулф, більше того, вона намагалася розсунути межі жанру, звільнити його від умовностей, створити у ньому гармонійне поєднання правди і вигадки, надати художньої цінності сухому документальному викладу біографічних фактів. Власну візію біографічного жанру Вірджинія Вулф виклала у двох теоретичних працях: «Нова біографія» (1927) і «Мистецтво біографії» (1939).

**Ключові слова:** біографія, Вірджинія Вулф, модернізм.

З ХХ ст. у художній літературі відбулася трансформація нормативної жанрової системи. Інтенсифікувалося експериментування модерністських письменників з жанровими константами, що створило умови для радикальної модифікації жанрових форм. Метою даної статті є проаналізувати художні пошуки у цьому напрямку англійської письменниці Вірджинії Вулф.

Зацікавлення Вулф жанром біографії не було випадковим. Батько письменниці, Леслі Стівен, почесний редактор «Словника національних біографій»<sup>1</sup>, став автором 379 біографічних статей. Відомо, що Леслі Стівен, людина достатньо впливова серед англійської інтелігенції того часу, виховував власних нащадків у беззастережному підпорядкуванні його авторитетові. Деспотичний характер батька почасти ускладнював вільний розвиток дітей, що Вірджинія Вулф з прикрістю визнала аж у зрілому віці. Так у щоденнику від 28 листопада 1928 року письменниця записала: «Батьковий День народження. Йому б сповнилося дев'яносто шість сьогодні..., але, як добре, що цього не сталося. Його життя повністю припинило б моє. Що могло б здійснитися? Не було б творчості, не було б книжок – неймовірно» [11, с. 208]. Амбівалентне ставлення до Леслі Стівена викликало, з одного боку, шанобливі почуття до його творчої праці, а з іншого – намагання заперечити батьковий

---

<sup>1</sup> Dictionary of National Biography / [ed. By Sir Leslie Stephen and Sir Sidney Lee]. – in 68 vols. – London : Smith, Elder & Co, 1885-1900.

авторитет, а отже, й вікторіанські усталені норми і цінності. Одним із методів протесту, на думку багатьох дослідників, була спроба В. Вулф розширити обрії біографічного жанру. Тривала батькова праця над словником біографій не могла не вплинути на самосвідомість майбутньої письменниці: «Словник національних біографій» знищив життя Адріана [брата В. Вулф – Г. В.] ще до того, як він народився. «Словник» також додав мені спритності розуму. Без цього внеску в історію Англії, я б не була такою розумною, але я, безперечно, була б більш врівноваженою» [11, с. 277]. Дочка редактора «Словника національних біографій» сприймала власного батька як «деспотичну силу» [5, с. 92], що пригнічувала її талант: «Я завжди проклинала ті 68 чорних книг» [12, 4, с. 145]. Таке амбівалентне ставлення до батька і його творчості дало підставу англійській дослідниці Дж. Бріггз назвати В. Вулф «бунтівною донькою «Словника національних біографій» [3, с. 193].

Свій перший досвід роботи у біографічному жанрі Вірджинія Вулф отримала невдовзі після смерті батька у 1904 році, коли історик і далекий родич письменниці Фредерік Вільям Мейтланд попросив її допомоги у створенні біографії Леслі Стівена. Хто, як не рідна донька, могла розповісти більше і докладніше про власного батька. У результаті такого творчого співробітництва 1905 року з'явився невеликий ескіз, що зображав ретельно відібрані чуттєві моменти приватного життя Леслі Стівена, особливо душевними видавалися епізоди, коли той пускає іграшкового кораблика на ставу разом з дітьми або читає їм перед сном.

Насправді Вірджинії Вулф, іншим дітям сім'ї Стівенів, їхній матері і особливо прислузі в будинку часто були знайомі спалахи роздратування Леслі, але вони покірливо сприймали приступи гніву і батькові напади люті як ціну за його геній. Згодом В. Вулф іронічно пригадувала, що Ф. Мейтланд «категорично відмовлявся повірити..., що дратівливість Леслі нагадувала щось більше, аніж те, що він називав (у своїй біографії) «барвистим градом іскор» [8, с. 148].

Фредерік Мейтланд, включивши цей невеликий за обсягом, але такий чудовий за стилем і викладом матеріалу біографічний нарис до своєї монографії «Життя і листи Леслі Стівена<sup>1</sup>» («Життя і листи...» – шаблонна назва для традиційної біографії того періоду), навіть не назвав його автора, натякнувши лише, що це спогади однієї з дочок Л. Стівена.

Відбираючи епістолярну спадщину Л. Стівена, В. Вулф отримала пораду від старого батькового товариша: «Що б ти не робила, не оприлюднюй нічого надто особистого» [12, 1, с. 151]. Письменниця знала, що існувала традиція створювати такий образ об'єкта біографії, який би викликав повагу серед читачів, але розуміла, що таке зображення не завжди відповідало істині. «Словник національних біографій» та інші традиційні життєписи, на думку В. Вулф, могли лише відтворити зовнішню оболонку людини, залишаючи поза увагою найсуттєвіше – внутрішнє, особисте.

У ранніх спробах свого письма В. Вулф зверталася до образів членів родини, продовжуючи, таким чином, сімейну традицію писання спогадів, мемуарів, листів, щоденників, що ретельно зберігалися як реліквія і час від часу перечитувалися. Образи добре їй знамих родичів давали початковий матеріал для творчості, а також, хоча й нечисленну, читачьку аудиторію. Наслідуючи батькову «Книгу-мавзолей»<sup>2</sup>, що була написана Л. Стівеном спеціально для дітей як розповідь про їхню нещодавно померлу матір, В. Вулф у 1908 р. написала «Спогади» про рідну сестру Ванессу Стівен, що мали форму листа до її ще ненародженого сина.

---

<sup>1</sup> Maitland F. W. The Life and Letters of Leslie Stephen / Frederic William Maitland. – London : Duckworth, 1906. – 509 p.

<sup>2</sup> Stephen L. Sir Leslie Stephen's Mausoleum Book / Leslie Stephen. Oxford : Clarendon Press, 1977. – 152 p.

Жанр біографії був актуальним упродовж усієї творчості В. Вулф, більше того, вона намагалася розсунути межі жанру, звільнити його від умовностей, створити у ньому гармонійне поєднання правди і вигадки, надати художньої цінності сухому документальному викладу біографічних фактів: «Інстинкт підказує нам, що ми повинні завжди доповнювати те, що ми читаємо... підґрунтя, стосунки, мотив... це ніщо інше як гра навмання, в яку ми граємо в залізничному вагоні стосовно людей, які покидають нас...» [цит. за 2, с. 33].

Власну візію біографічного жанру Вірджинія Вулф виклала у двох теоретичних працях: «Нова біографія» («The New Biography», 1927) і «Мистецтво біографії» («The Art of Biography», 1939).

В есе «Нова біографія» В. Вулф осмислює роль і співвідношення документальності (інформативності) та творчої уяви (художності) у викладі біографічного матеріалу. Письменниця переконана, що одним з основних недоліків вікторіанської біографії було дотримання лише зовнішнього образу людини (об'єкта біографії), звідси – спотворення особистості. На думку В. Вулф, у вікторіанській біографії панувала «ідея доброчесності» («the idea of goodness»): вікторіанські знаменитості поставали шляхетними, благородними, сильними особистостями, але їхня справжня суть усе ж залишалася невідомою читачеві. «Вікторіанський життєпис був строкатим, неоднорідним, потворним явищем» [6, с. 188], – зазначала письменниця.

Першочерговим завданням біографічного жанру, та й літератури в цілому, В. Вулф вважала «мерехтіння внутрішнього полум'я, що спалахами осяє нашу свідомість» [9, с. 150]. Отож, біографи мали б передовсім звертати увагу читачів на внутрішній світ особистості, передавати його істинне, тобто духовне життя. Щоб поживавити жанр біографії, зробити його більш яскравим та виразним, письменникам, на думку В. Вулф, варто користуватися образними прийомами, запозиченими з романного жанру. Для цього автор пропонувала поєднати «тверду, як граніт істину» і «незбагненну, як веселка, особистість» в одному творі: «...якщо ми уявляємо правдивість твердою, як граніт, а особистість – незбагненою, як веселка, і розуміємо, що завданням біографії є поєднати ці два компоненти у єдине ціле, нам доведеться погодитися, що це справді складне завдання, і не варто дивуватися – більшість біографів виявилися неспроможними його виконати» [6, с. 186]. Необхідно зрозуміти, вважає В. Вулф, що матеріалом для життєпису можуть слугувати не лише біографічні деталі, репрезентовані у хронологічній послідовності, а й певні, на перший погляд, неважливі чи малозначущі для самої особистості, але чуттєво концентровані моменти життя: «...сама людина, суть її характеру проявляється у тоні голосу, повороті голови, якійсь короткій фразі» [6, с. 190].

Складність біографічного жанру, на думку В. Вулф, полягає ще й у тому, що від автора вимагається розповідати правду, точність якої можна легко з'ясувати. Але, продовжувала далі письменниця, це не означає, що художня проза як оболонка біографії є неправдивою, ми все частіше пристосовуємо її у реальності до власного життя: «...кожен з нас є радше Гамлетом, Принцом Датським, аніж Джоном Смітом, Торговцем Зерном» [6, с. 192]. Найважчим завданням для біографа залишається гармонійно поєднати обидва вищезгадані компоненти життєпису.

Розмірковуючи про стан жанру біографії напочатку ХХ ст., В. Вулф дійшла висновку, що найбільші жанрові зрушення зачепили передовсім обсяг біографічного твору – поступово починають зникати багатотомні серійні видання, значні зміни відбулися також у способі представлення героя авторами біографій. Письменники перестають бути фахівцями з хронологічного укладання життєвих фактів, а стають митцями, художниками, котрі посилюють творчу уяву, надаючи біографіям нової якості. До таких авторів, на думку В. Вулф, першочергово належать уже згадані раніше Л. Стречі та Г. Ніколсон. Письменниця зверталася до біографій «Знамениті вікторіанці» («Eminent Victorians», 1918), «Королева Вікторія» («Queen Victoria», 1921) та «Єлизавета і Ессекс» («Elizabeth and Essex», 1928) Л. Стречі, і особливо детально проаналізувала твір Г. Ніколсона «Деякі постаті» («Some people», 1927). Уміння автора поєднати фактичну правду та художню уяву захоплювало В. Вулф: «Пан Ніколсон довів, що можна користуватися численними прийомами



художньої прози, коли маємо справу з реальним життям. Він підтвердив, що суміш вигадки і правди може подати особистість вражаюче» [6, 191].

Попри те, що «Деякі постаті» Г. Ніколсона є однією з нечисленних біографій, що загалом відповідає законам жанру, В. Вулф добачила у ній досить серйозну ваду. Письменниця дорікала авторіві «Деяких постатей» тим, що він, як і його попередник Л. Стречі, і багато інших біографів, «пише про людей і одночасно про себе самого» [6, с. 189]. На думку В. Вулф, автор зобов'язаний бути в тіні, щоб його особистість не закривала собою особистість об'єкта біографії. В. Вулф висловила своє враження від прочитаного твору Г. Ніколсона: «Справді у фіналі ми усвідомлюємо, що постать, яку було так довершено і майстерно зображено, – це постать самого автора» [6, с. 190]. Проблема автобіографічного елемента у художній творчості буде завжди актуальною для самої Вулф. Вона не раз повторюватиме про «незаангажованість» митця, його повне відсторонення від художнього матеріалу. Так, в есе «Власний простір» письменниця розмірковує: «Прочитавши главу чи дві, мені здалося, ніби якась дивна тінь з'явилася на сторінці. Це була пряма темна смуга, що нагадувала собою літеру «Я» [англ. – «I» – Г. В.]. Починаєш зазирати туди й сюди, щоб углядіти пейзаж позаду неї. Я і досі не впевнена, що там було насправді – дерево, чи, може, жінка, яка прогулювалася собі? «Я» завжди відволікає. «Я» набридає» [7, с. 115]. Та і самій В. Вулф буде дуже важко втілити концепцію авторського відсторонення у власних художніх творах. Відразу після закінчення біографії «Роджер Фрай» у приватних листах письменниця зізнавалася: «...величезною трудностю було не втручатися, і водночас не бути безбарвною. Ніщо раніше не видавалося мені таким диявольськи складним» [12, с. 411].

Есе «Мистецтво біографії» («The art of biography, 1939»), написане одинадцять років після «Нової біографії», є логічним продовженням жанрових пошуків В. Вулф. Аналізуючи ту кількість життєписів, які з'явилася на її пам'ять, письменниця помітила їх недовговічність: «з-поміж безлічі написаних біографій реально продовжують існувати лише кілька» [10, с. 120].

В. Вулф розмірковувала над тим, чи є насправді життєпис видом мистецтва, адже порівняно з іншими, біографія – надзвичайно молодий жанр, що остаточно сформувався лише в XIX ст. Тому, на жаль, багато читачів не сприймають життєпис як твір мистецтва. Такому несправедливому ставленню великою мірою сприяв досвід вікторіанських біографів, що створювали лише «воскові фігури, які зараз зберігаються у Вестмінстерському абатстві... і мають лише поверхову схожість з реальною людиною» [10, с. 121]. В. Вулф звинувачує біографів минулого в тому, що вони свідомо уникали розповідати про певні важливі, але, можливо, не завжди сприйнятні для вікторіанського суспільства риси характеру особи.

Письменниця також розмірковує над проблемою творчої свободи біографа. На думку В. Вулф, життєпис – один із найсуворіших жанрів літератури, оскільки він базується на фактах, достовірність яких легко з'ясовується. На її думку, біограф обмежений сухими фактами, натомість романіст має можливість створювати власні яскраві образи.

Аналізуючи життєписи Л. Стречі, В. Вулф підкреслила таку важливу для неї відмінність між біографіями «Королева Вікторія» та «Єлизавета і Ессекс». Йшлося про те, що Л. Стречі, працюючи над першим вищезгаданим життєписом, володів величезною кількістю біографічних даних, свідчень, листів, інших історичних фактів про королеву Вікторію, і йому залишалося лише вміло задокументувати їх у хронологічному порядку та стилістично оформити. Історичних свідчень про іншу королеву – Єлизавету – було обмаль, тому автор біографії, уповноважений докладно розповісти про життя королівської особи, змушений був вдатися до вигадки. Саме цей факт посприяв тому, що життєпис «Королева і Ессекс» сприймався читачами як захопливий художній твір.

Тому, на переконання В. Вулф, жанр біографії варто розвивати шляхом його зближення з іншими жанрами прози. Живий правдивий образ людини можна творити, подаючи її внутрішній духовний світ, отоді життєпис матиме і фактичну історичну достовірність, і художню цінність.

З вірою у майбутнє жанру В. Вулф занотує: «Біографія лише на початку своєї кар'єри, попереду у неї ще довге й активне життя» [10, с. 125]. В. Вулф як проникливий теоретик літератури передчувала зміни біографічного жанру, що мали настати у найближчому майбутньому.

«Праця біографа – неоціненна» [10, с. 125], – зауважувала письменниця. Справді, створення життєпису є завжди складнішим завданням, аніж писання романної літератури. По-перше, біографія не завжди приносить очікувану винагороду: навіть у випадку створення талановитої біографії, запам'ятовується радше її суб'єкт, аніж її автор. Майстерність біографії часто називають заслугою тієї людини, про яку йдеться. Художня проза ж, на противагу біографії, дає більше нарцистичного задоволення її авторові. До того ж, створення життєпису, як зазначала В. Вулф, є «дорогим капіталовкладенням» [цит. за 1, с. 30], що вимагає значних фінансових затрат на подорожі, візити, листування тощо, і тому процес написання біографії зазвичай триває значно довше.

Упродовж усієї творчості В. Вулф зверталася до питання про створення біографії нового ґатунку. Сторінки щоденників, есе, листи рясніють міркуваннями письменниці про реформування біографічного жанру. «Оскільки життя повинно починатися з народження і тривати упродовж років, події слід зображати у хронологічному порядку. Але чи вони мають істотний стосунок до нього [об'єкта біографії – Г. Б.]? Ось, де підкрадається сумнів; тремтить перо; біографія переростає у звичайнісінький грибковий наріст... Фактичні події мають вагоме значення. – Саме тут біографія потрапляє в скрутне становище. Біограф не вміє вилучити найдрібніші атоми. Він накреслює лише зовнішню оболонку» [цит. за 4, с. 10].

Вірджинія Вулф як істинний новатор модернізму спробувала себе у біографічному жанрі, створивши три життєписи: «Флаш», «Орландо» та «Роджер Фрай».

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Backscheider P. Reflections on Biography / Paula R. Backscheider. – Oxford : Oxford University Press, 1999. – 312 p.
2. Briggs J. Reading Virginia Woolf / Julia Briggs. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 236 p.
3. Briggs J. Virginia Woolf. An Inner Life / Julia Briggs. – London : Penguin Books, 2006. – 527 p.
4. Lee H. Virginia Woolf. / Hermione Lee. – London : Vintage, 1999. – 892 p.
5. Sproles K. Desiring Women : The Partnership of Virginia Woolf and Vita Sackville-West / Karyn Z. Sproles. – Toronto : University of Toronto Press, 2006. – 242 p.
6. Virginia Woolf : Selections from her Essays / [ed. by W. James]. – London : Chatto and Windus, 1966. – 205 p.
7. Woolf V. A Room of One's Own / Virginia Woolf. – London : Penguin Books, 2004. – 132 p.
8. Woolf V. Moments of Being. Unpublished autobiographical writings/ Virginia Woolf / [ed. by J. Schalkind]. – New York, London : Harcourt Brace Jovanovich, 1977. – 208 p.
9. Woolf V. The Common Reader / Virginia Woolf. – London : Penguin Books, 1938. – 240 p.
10. Woolf V. The Death of the Moth and Other Essays / Virginia Woolf. – London : The Hogarth Press, 1943. – 157 p.
11. Woolf V. The Diary of Virginia Woolf [in 5 vols.] / Virginia Woolf / [ed. by Anne Olivier Bell]. — London : The Hogarth Press, 1977–1984. —
12. Vol. 3: 1925–1930. – 1980. – 384 p.
13. Woolf V. The Letters of Virginia Woolf [in 6 vols.] / Virginia Woolf / [ed. by N. Nicolson and J. Trautmann]. – London : The Hogarth Press, 1975–1980. —
14. Vol.1: 1888–1912. – 1975. – 532 p.
15. Vol.4: 1929–1931. – 1978. – 442 p.
16. Vol.6: 1936–1941. – 1980. – 558 p.

## **МІФОПОЕТИКА РОМАНУ ДАРИ КОРНІЙ „ЩОДЕННИК МАВКИ”**

**Андрій Гурдуз**

Кандидат філологічних наук, доцент,  
кафедра української літератури та методики навчання,  
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського (УКРАЇНА),  
54030, м. Миколаїв, вул. Никольська, 24, e-mail: gurdai@mail.ru  
**UDC: 821.161.2“20”**

### **ABSTRACT**

***Gurduz A. I. Mythopoetics of the Novel „Mavka’s Diary” by Dara Korniy.***

In this article the mythopoetics of the novel „Mavka’s Diary” by Dara Korniy is analysed for the first time. Its combinatorial character is proved: it is accepted as the main folklore-mythological model (the mavka’s image, its nature and way of life), it is perceived mainly in the light of the author’s literary interpretation (in „The Forest Song” by Lesya Ukrainka) as the stereotyped in the Ukrainian cultural space, it is inserted in the system of the subsidiary in the novel and in the different degree re-interpreted traditional structures and behavioural social principles. The key gender accents, which are typical for the native „woman” mystic love novel, are also founded.

**Keywords:** mythopoetics, combinatorial principle, stereotype, gender accent, „woman prose”, love novel, reinterpretation.

***Гурдуз А. И. Мифопоэтика романа Дары Корний „Дневник Мавки”.***

В предлагаемой статье впервые рассмотрена мифопоэтика романа Дары Корний „Дневник Мавки”. Доказан её комбинаторный характер: принятая за основную фольклорно-мифологическая модель (образ мавки, её природа и тип существования), воспринимаемая преимущественно сквозь призму авторской литературной интерпретации (в „Лесной песне” Леси Украинки) как стереотипной в украинском культурном пространстве, вписана в систему вспомогательных в романе и в различной степени переосмысленных традиционных структур и поведенческих социальных установок. Определены также ключевые характерные для отечественного „женского” мистического любовного романа гендерные акценты.

**Ключевые слова:** мифопоэтика, комбинаторика, стереотип, гендерный акцент, „женская проза”, любовный роман, переосмысление.

***Гурдуз А. І. Міфопоетика роману Дари Корній „Щоденник Мавки”.***

У пропонуваній статті вперше розглянуто міфопоетику роману Дари Корній „Щоденник Мавки”. Доведено її комбінаторний характер: узятя за основну фольклорно-міфологічна модель (образ мавки, її природа і спосіб існування), що сприймається переважно крізь призму авторської літературної інтерпретації (в „Лісовій пісні” Лесі Українки) як стереотипної в українському культурному просторі, вписана в систему допоміжних у романі і в різний спосіб переосмислених традиційних структур і поведінкових соціальних настанов. З’ясовано також ключові характерні для вітчизняного „жіночого” містичного любовного роману гендерні акценти.

**Ключові слова:** міфопоетика, комбінаторика, стереотип, гендерний акцент, „жіноча проза”, любовний роман, переосмислення.

## ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Популярність міського фентезі в літературно-мистецькому процесі XXI ст., зокрема українському, продовжує зростати, що з огляду на сучасні суспільно-культурні процеси закономірно. Дослідженість питання проблемна в силу ряду об'єктивних і суб'єктивних факторів і в вітчизняному контексті ускладнена вивченням цього мистецького корпусу не спеціально, а швидше як частини сучасної масової літератури, наприклад, С. Філоненко („Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр”, Донецьк, 2011 р.) та деякими іншими вченими. Крім того, українські студії з проблем розвитку фентезі здійснюються поки вельми аспектно і переважно на рівні окремих персоналій митців, логіка вибору яких часом не прозора.

Автором, творчість якого стала помітним явищем у сучасному вітчизняному літературному процесі, в тому числі фентезійному, є Дари Корній (псевдонім Мирослави Замойської). Підтвердженням сказаному служить висока дослідницька і читацька оцінка прози цієї письменниці, що в її активі нині 8 романів, із-поміж яких „Гонимарник” отримав III премію Всеукраїнського конкурсу романів, кіносценаріїв та п'єс „Коронація слова – 2010”, премію „Відкриття себе” (ім. В. Савченка) Міжнародної асамблеї фантастики „Портал – 2011”, а „Тому, що ти є” і „Зворотний бік світла” стали „вибором видавців” у рамках „Коронації слова” відповідно в 2011 і 2012 рр. Про системний аналіз наявного доробку мисткині при цьому поки не йдеться, тимчасом як поповнюється останній інтенсивно і становить цілком певний науковий інтерес. Першою комплексною розвідкою про фентезійний роман письменниці стала стаття А. Гурдуза [5], який згодом простежив динаміку і тенденції розвитку творчості авторки на цій ниві [4] – у першу чергу, в плані міфопоетики, питань традиції й новаторства в мистецькому контексті. Підхоплено розмову про особливості стилю Дари Корній було в розвідках Л. Романенко, Т. Белімової; надто емоційними й такими, що містять замало літературознавчого аналізу, стали більшість численних схвальних відгуків і рецензій – К. Соснюк і Ю. Железної, Н. Ліщинської, Т. Тарасенко й ін., передмови до виданих творів (Люко Дашвар, Г. Пагутяк, О. Хвостової та ін.).

Увагу в пропонованій студії зосереджуємо на своєрідності міфопоетики роману Дари Корній „Щоденник Мавки” 2013–2014 рр. – твору, не дослідженому хоча б у силу його новизни, але, на наш погляд, досить вагомому для творчості авторки. Будучи ідейно пов'язаний з „Гонимарником” і формуючи з ним специфічну смислову й опосередковану генетичну єдність, „Щоденник Мавки” важливий і для повноти трактування резонансного в Україні твору-попередника (недарма з виходом „Гонимарника” за Дарою Корній закріпилось неофіційне звання „української Стефані Майєр”), і як факт еволюції в творчості письменниці фентезійної теми. Ключовими в нашому аналізі стають а) виявлення природи міфопоетики „Щоденника Мавки”; б) з'ясування особливостей роботи автора в романі з локально-культурними і національно-літературними стереотипами; в) фіксація основних гендерних акцентів на ідейному рівні твору. Крім того, принциповим під час аналізу стає розгляд тенденцій динаміки міфопоетики і виявлення загальних закономірностей поетики прози Дари Корній.

## ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

На відміну від попередніх творів Дари Корній („Гонимарник”, „Зворотний бік світла” 2012 р., „Зворотний бік темряви” 2013 р. й ін.), „Щоденник Мавки” відносимо до містичної любовної романістики дещо умовно, як любовний квазімістичний твір. Традиційний для містичної прози діалог реальності й ірреальності в „Щоденнику Мавки” – метафора вже на рівні тексту. Визначення героїнею Магдаленою (Магдою) чоловіків-донжуанів і жінок відповідно як Чугайстрів і Мавок так само умовне, як і друге „народження” Магди після розриву її шлюбу з Романом, як повторювана в тексті думка про паралельні світи Магди і Романа [9, 176] чи різні виміри життя [9, 237].

Ефект своєрідної вібрації основних у романі образів – Мавки, Чугайстра, а також козака Мамая (і, частково, Магдалени) – виникає завдяки асоціативним переходам у розповіданні від одної до іншої смислової площини цих у даному разі полісемантичних імен. До

подібного типу опрацювання національно-культурного матеріалу Дара Корній уже вдавалася в „Гонимарнику”, міфопоетика якого відбулася значною мірою завдяки звертанням авторки до „Тіней забутих предків” М. Коцюбинського і „Лісової пісні” Лесі Українки [5, 231–232].

У „Щоденнику Мавки” спосіб опрацювання класичного літературного, легендарно-історичного й фольклорно-міфологічного матеріалу ускладнився. Образ Мавки осмислений як умовна постать жінки, зрадженої чоловіком (Чугайстром), і водночас як власне особа основного оповідача, Магди, що остання себе ідентифікує з особливою крилатою Мавкою – месницею за образи всіх жінок-„Мавок”. За матричні в романі приймаються кардинально переосмислені письменницею „відносини” міфологічних лісових дів і чугайстра: відоме з фольклору нищення чугайстром мавок у книзі Дари Корній піднесено як убивство Чугайстром кохання, що рівнозначно смерті Мавки; при цьому кожний Чугайстер – звабник Мавок побоюється зустріти „фатальну” Мавку, яка в нього „вихопить душу” [9, 148]. Отже, проекція докорінно зміненої моделі відносин фольклорно-міфологічних істот на стосунки сучасних чоловіка і жінки є основним прийомом міфопоетичного змалювання описуваних у книзі подій. Появу самої Магди в іпостасі Мавки пояснено переродженням героїні в результаті її символічної смерті через руйнування сім’ї (повір’я підтверджують, що народженню мавки передують специфічна смерть людини) й вишукано „підкріплено” попередньо вміщеною легендою про здатність людини змінити долю („Про долю, яку конем не об’їдеш”, у розділі 1). Помста Магди-„Мавки” донжуанам асоціюється з буквальними діями міфологічних мавок: заманювання чоловіка-зрадника в сіті підступної коханки, де він втрачає себе, дійсно, схоже на згубне заманювання людини в лісову хащу. Прикметно, що тут Магда-месниця витримує своєрідний кодекс честі, не чіпаючи чесних і порядних чоловіків.

Водночас фольклорний („Сум в очах Мавки, правічний сум” [9, 237]) та оригінально переосмислений образ мавки у Дари Корній доповнюється (і часом заміщений) семантикою постаті Мавки з „Лісової пісні” Лесі Українки: драма-феєрія чи окремі факти її змісту неодноразово згадуються в романі – Магдою [9, 25], Олексієм [9, 194] та ін., – чим забезпечується певна „присутність” класичного твору в тексті новішого, своєрідний другий план звучання „Щоденника Мавки”, осмислюваного і як квазіпродовження (квазісиквел) модерністської феєрії. Отже, первісно негативний у ставленні до людей образ мавки, яку справедливо карає чугайстер [1, 281], у романі Дари Корній піднесений як позитивний – і жертвний, причому немала заслуга в такій інтерпретації належить „Лісовій пісні”. Так, у думках Олексія Мавка „...ніжна, добра, вразлива, яку зраджували, якій виривали з грудей серце, топтали душу, а вона... Вона народжувалася знову, бо дуже хотіла жити і в серці мала те, що не вмирає” [9, 267] (варто додати, однак, що в контексті гуцульської міфології – а життя Дари Корній на пряму пов’язане з Західною Україною – у трактуванні взаємин мавок з людьми „переважають позитивні риси” [6, 252]).

Сказане закономірне, оскільки симпатизування ворожим людині уособленням сил демонології характерне для літературно-мистецького процесу і модернізму, і II половини ХХ – ХХІ ст., зокрема, їх „одухотворення”, презентування в жертвному ореолі і под. [детальніше див.: 3, 65]. Негативний же показ надприродних істот, які, за віруваннями, добре ставляться до людей, мистецтву другого вказаного періоду також властивий, і в „Щоденнику Мавки” в такий спосіб змальовано чугайстра [6, 254] – класичного „охоронця людини далеко від дому” [1, 593]. До слова, „Щоденник Мавки” є яскравим свідченням тому, що в результаті впливу „Лісової пісні” на читача семантика авторської (Лесиної) версії образу мавки практично „замінила” в українському культурному просторі як основну матричну (фольклорно-міфологічну) семантику цього образу (прикметним буде протиставлення тут російських однойменних творів „Мавка”: повісті Ф. Гримберг 2001 р. і оповідання О. Чернобровкіна 2014 р.). Свого часу подібна „заміна” семантики історичного на семантику гетевського образу Фауста з однойменної трагедії відбувається в німецькій літературі.

Традиційне протиставлення (чи дистанційованість) у містичній або містично орієнтованій прозі героїв та (чи) їх одноплемінників, приналежних до різних світів, цивілізацій, рас, родів тощо (люди – нелюди, вампіри – перевертні і под.), у романі „Щоденник Мавки” також витримане і пояснене тим, що Мавки і Чугайстри – творіння різних стихій: Мавки –

„діти вітру, діти волі, діти любові, діти життя вічного...” [9, 98], „Чугайстри – діти землі” [9, 98].

Про максимально можливий ступінь протилежного первісному осмислення образу Мавки в творі Дари Корній свідчить наділення її крилами („Ти крилата Мавка” [9, 98]) – атрибутом переважно представників „вищої міфології”. Закоханий Олексій торкається до Магди „...так трепетно, мов до святої води...” [9, 234], в його очах її руки – „то крила підбитої чайки” [9, 214], а сама героїня „крилато” посміхається [9, 294]; Магда не раз говорить про свої (поламані) крила [наприклад, див.: 9, 267; 9, 296]. Узагалі мотив крилатості душі, окриленості почуття кохання в романі – один з головних. Пригадаймо, що постать героїні „Гонихмарника” теж овіяна ореолом вищості: „...Аліна на Смотричі, мов ангел у зеленому вінку з її волосся, а за спиною крила, зіткані з південного вітру. Хто сказав, що ангели мають бути білими?” [7, 228]; крім того, тут героїня бачить себе крилатою уві сні [7, 262–263]. Отже, в постатях як Аліни з „Гонихмарника”, так і Магди із „Щоденника Мавки” спостерігаємо поєднання рис язичництва (Мавки) і християнства (ангела) – певний символічний оксюморон, який посилює своєрідну вібрацію образів героїнь у цих творах. Не дарма в „Гонихмарнику” в очах Сашка Аліна – ангел, а в очах Градобура – відьма [7, 278]; у „Щоденнику Мавки” Магда – і благочестива жінка, „Єва” (для Олексія: „Жінка з мого ребра” [9, 236]), і дама-вамп для чоловіків-„чугайстрів” (після її вимушеного переродження); багатозначно тут звучить репліка Олексія при його знайомстві з героїнею: „Марія з Магди?” [9, 190]. Варто порівняти описаний ефект вібрації образу героїні в названих творах Дари Корній і специфічну вібрацію, хоча й іншої природи, образу нявки-Марічки в „Тінях забутих предків” М. Коцюбинського [5, 233].

Характерно, що в „Гонихмарнику” Аліну в дитинстві батько називає Мавкою [7, 205] – в „Щоденнику Мавки” маленьку Магду так кличе прабабуся [9, 194]. Подібно в ці романи Дари Корній вписана лінія „Лісової пісні”.

Послідовне проведення і поєднання в „Щоденнику Мавки” християнської й язичницької лінії стосується не тільки образу Магди-„Мавки”. Біблійний контекст також актуалізований у зв’язку з постаттю Олексія: наприклад, герой, обравши собі за духовного наставника Г. Сковороду, говоритиме про повернення Магди-„Мавки” до нього як частини до цілого: „...Мавко. Ти – моя жінка... З мого ребра, з моєї плоті. Ти просто повернулася до мене...” [9, 237]. Водночас для Магди Олексій асоціюється з козаком-характерником Мамаєм і на прохання коханої малює картину з крилатим Мамаєм. Уведення в текст роману постаті Олексія-„Мамає” не може не нагадати образ козака-характерника з ранішого „Гонихмарника”. Крім того, в „Гонихмарнику” характерник стає своєрідним учителем, наставником Аліни, так само в „Щоденнику Мавки” Олексій для Магди – й духовне спасіння. Останнє, знову ж, символічно, адже, як „Мавка”, Магда позиціонована, в першу чергу, в язичницькому контексті, а Олексій – у християнському.

Нарешті, героїні „Гонихмарника” і „Щоденника Мавки” – натури сильні і творчі: Аліна – художниця, Магда – письменниця (художником є обранець Мавки – Олексій). Названі риси властиві героїням українського любовного містичного роману в цілому, адже саме такі особистості здатні вступати в діалог з ірраціональним світом: пригадаймо написання книг Сніжаною з „Дзеркала єдинорога” Л. Таран і Євпраксією з „Мантри-омани” В. Гранецької, творення власної історії-казки „феєю казок” Марго із „Зла” Л. Баграт і под.

Як видно, кардинальні зміни в інтерпретації легендарно-міфологічних образів властиві прозі Дари Корній. Поряд з її жінкою-характерницею в „Гонихмарнику”, бачимо „крилатих” Мавку і козака Мамає в „Щоденнику Мавки”.

В інтертекстуальному плані „Щоденник Мавки” цілком орієнтований на українську літературну традицію (своєрідним центром тут є творчість Г. Сковороди – його вислови винесені в епіграфи частин книги, неодноразово цитовані й обіграні її героями, особливо Олексієм, для якого думки українського філософа стають дороговказом), і присутність алюзій і ремінісценцій на зарубіжний культурний контекст у романі (на твори Л. Толстого [9, 177], М. Горького [9, 22], А. де Сент-Екзюпері [9, 170] та деяких інших митців) незначна, що різко відрізняє „Щоденник Мавки” від інших творів і Дари Корній, і багатьох інших українських фентезійних прозаїків кінця ХХ – ХХІ ст. (чи не абсолютне домінування в цьому віт-

чизняному художньому корпусі зарубіжного культурно-літературного контексту спостерігаємо в „Мантрі-омані” В. Гранецької [детальніше див.: 2, 140]).

Варто зупинитись також на яскраво виражених у „Щоденнику Мавки” ґендерних акцентах. На діаметрально протилежно змінений план „відносин” мавок і чугайстра в романі ми вже вказували: ситуація, коли Мавка стає месницею й полює на Чугайстрів, нагадує певне жіноче повстання проти (світу) чоловіків („світ Чугайстрів” [9, 150]). Невипадкові в тексті твору, очевидно, й наступні моменти: кожному Чугайстру письменницею „дається” страх зустрічі „фатальної” Мавки; Олексій же розуміє, що все життя *чекає повернення* Магди як своєї жінки [9, 237–238], тимчасом як чекання судженого – жіноча прерогатива.

Водночас простежуємо своєрідне переакцентування порівняно з „Лісовою піснею” Лесі Українки: якщо в модерністичній драмі-феєрії Мавка прагне людського і слабший духом Лукаш, а в „Гонимарнику” сильніша духом Аліна бореться за душу Сашка-гонимарника, то в „Щоденнику Мавки” героїня в своїй помсті Чугайстрам (реалізуваній у звабленні їх і тілесному коханні з ними) прагне „...не забути, як то воно бути живою...” [9, 153], і паралельно шукає „...того єдиного, через тугу до якого загинула. ...не для того, щоб погубити, а щоб забрати своє собі” [9, 178]. Очевидно при цьому, що окреслені в „Гонимарнику” і „Щоденнику Мавки” ситуації відповідають письменницькій концепції Дари Корній [8]).

## ВИСНОВКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Як видно, міфопоетика роману „Щоденник Мавки” комбінаторного характеру: основний асоціативний функціонал тут становить узятя за ключову фольклорно-міфологічна модель (образ мавки, її природа і спосіб існування), що сприймається переважно крізь призму авторської літературної інтерпретації (в „Лісовій пісні” Лесі Українки) як уже стереотипної в українському культурному просторі, і вписана в систему допоміжних у романі і в різний спосіб переосмислених традиційних структур (Марії Магдалени, козака Мамає та ін.) і поведінкових соціальних настанов (зокрема: „народжені крилатими і – для плазування”, „сильна жінка – слабкий чоловік”). Важливо, що подібна до вказаної міфопоетична комбінаторність властива українській містичній любовній романістиці ХХІ ст. [детальніше див.: 2, 139–140].

Узагалі містичний любовний роман Дари Корній органічно вписується в чинну парадигму фентезійної прози, багатий на оригінальні художні рішення і при комплексному вивченні демонструє системні ознаки мистецького зростання письменниці, специфічні внутрішні закономірності її художнього світу, зокрема, більшу зосередженість авторки з часом на східнослов'янських художніх моделях [також див.: 4, 66]. Динаміка творчості Дари Корній дозволяє говорити про її значний мистецький потенціал, який при збереженні наявних художніх тенденцій розвитку її прози в майбутньому може бути відкритий вповні і заслуговує на уважне контекстне вивчення (щоправда, її роль в українській літературі поки не варто перебільшувати, як це робить, скажімо, Л. Романенко [10, 85]).

Нарешті, фентезійна проза загалом, як і обговорюваний її різновид, має широкі перспективи студіювання і є закономірним явищем сучасного культурно-літературного процесу.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
2. Гурдуз А.І. Комбінаторна міфопоетика роману Вікторії Гранецької „Мантра-омана” / А. І. Гурдуз // Studia methodologica. – Тернопіл. нац. пед. ун-т імені В. Гнатюка. – Тернопіль : РВВ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – Вип. 38. – С. 138–144.
3. Гурдуз А. І. Літературно-мистецька вампіріада другої половини ХХ – першого десятиліття ХХІ століть: інтрига переосмислення / А. І. Гурдуз // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського : зб. наук. пр. Сер. : Філологічні науки / за ред. В. Д. Будака, М. І. Майстренко. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2013. – Вип. 4.12 (96). – С. 64–72.

4. Гурдуз А.І. Міжкультурний діалог як проблема українського фентезі XXI століття / А. І. Гурдуз // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О.Сухомлинського : зб. наук. пр. Сер. : Філологічні науки (літературознавство) / гол. ред. В. Д. Будає, гол. ред. сер. О. С. Філатова. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2014. – Вип. 4.14 (111). – С. 63–69.
5. Гурдуз А. Роман Дари Корній „Гонимарник”: місце в мистецькому контексті з погляду традиції й новаторства / А. Гурдуз // Українознавчий альманах / ред. кол. : М. І. Обушний (відп. ред.) та ін. – К.–Мелітополь. – 2012. – Вип. 9. – С. 229–235.
6. Гуцульщина : історико-етнографічне дослідження / АН УРСР. Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ; Арсенич П. І. та ін. – К. : Наукова думка, 1987. – 472 с.
7. Корній Д. Гонимарник / Дара Корній ; передм. Люко Дашвар. – Харків : Книжковий клуб „Клуб сімейного дозвілля”, 2010. – 336 с. : іл.
8. Корній Д. [Про Стефані Майєр] : інтерв'ю в київ. книгарні „Є” 01.06.2012 р. [Електронний ресурс] / Дара Корній ; модератор М. Кідрук. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=8hJ-mwDp5ml&feature=relmfu> .
9. Корній Д. Щоденник Мавки : роман / Дара Корній. – Харків : Книжковий клуб „Клуб сімейного дозвілля”, 2014. – 304 с.
10. Романенко Л. В. Кохання у творчості Дари Корній : (за романами „Гонимарник” і „Тому, що ти є” / Л. В. Романенко // Вісник Маріупольського державного університету. Сер. : Філологія. – Маріуполь, 2012. – Вип. 7. – С. 80–85.



## ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АНТРОПОНІМІВ

Ірина Корнієнко

Кандидат філологічних наук, доцент,  
кафедра української мови та лінгводидактики,  
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського (УКРАЇНА),  
54030, м. Миколаїв, вул. Никольська, 24  
e-mail: irinkask@list.ru  
UDC: 811.161.2

### ABSTRACT

*Korniyenko I. A. The linguistic and the cultural foundations of research of the anthroponyms*

In the article is characterized the linguistic and the cultural foundations of research of the anthroponyms vocabulary in connection with synchronic and diachronic aspect, that help to know determinant regulations of the formation of anthroponyms' system.

**Key words:** anthroponym, anthroponyms' system, the linguistic and the cultural.

Корниенко И. А. Лингвокультурологические основы исследования антропонимов

В статье охарактеризованы лингвокультурологические основы исследования антропонимной лексики с учетом диахронного и синхронного подходов, что поможет познать характерные закономерности формирования системы антропонимов.

**Ключевые слова:** антропоним, антропонимная система, лингвокультурология.

Корнієнко І. А. Лінгвокультурологічні засади дослідження антропонімів

У статті охарактеризовано лінгвокультурологічні засади дослідження антропонімної лексики з урахуванням синхронно-діахронного підходу, що дозволить пізнати визначальні закономірності формування системи антропонімів.

**Ключові слова:** антропонім, антропонімна система, лінгвокультурологія.

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Актуальність антропонімічних досліджень зумовлюється їх особливим статусом у мовній структурі. З одного боку, особові назви входять до лексичного складу мови й підлягають усім їх законам виникнення та функціонування, з іншого – є унікальною знаковою системою, складники якої мають особливу будову, ексклюзивне призначення, специфіку творення та поширення. Ситуація ускладнюється й тим, що в мові виникають і поширюються як власні імена, так і загальні – іменники. На відміну від загального лексичного матеріалу, нейтрального у звичайному словниковому форматі, власні назви людей тісніше, більш ситуативно пов'язані з носіями імен та прізвищ, передусім з ареалом їх проживання, закріпленим у відповідних словниках, а також з їх характером та певним соціокультурним статусом, який значною мірою визначає вибір індивідуальних імен та прізвищеві парадигми, пояснює соціокультурний простір.

**Мета статті** – описати лінгвокультурологічні засади дослідження антропонімної лексики з урахуванням синхронно-діахронного підходу.

### ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ

Один із перших дослідників особових імен М. Морошкін ще у ХІХ ст. стверджував, що власні імена відбивають сліди людського капризу і фантазії, служать скорочено історією побуту й духу народного [1]. Антропонімна система сприймається як своєрідний синтез іс-

торико-соціальної та мовознавчо-культурної інформації про природу і значення власних імен та прізвищ, що утримує антропонімічні дослідження у полі науки про мову.

Мова, особливо її лексичний склад перебуває постійно в русі, відгукуючись на різні соціальні суперечності та суспільні зміни. „У мові, – стверджував І. Бодуен де Куртене, – як і взагалі у природі, все живе, все рухається, все змінюється... Статика мови є тільки частковим виявом її динаміки” [3], що вказує на рівновагу статичного і динамічного в мові й означає паритетну взаємодію в ній постійного і змінного. Ідеться, власне, не стільки про „єдність сталого і змінного” в мові (С. Семчинський), скільки про їхню взаємодію, яка характеризується тіснішою, ніж просто єдність, взаємозалежністю обох явищ, що внаслідок взаємовпливу набирають нової, інтегрованої якості й активності. Така взаємодія сталого і змінного дає експресивно-емоційний ефект, особливо відчутний у тандемі ім'я-прізвище, що дає іноді привід для кепкування з носіїв: знаємо, якої популярності набули нині імена на кшталт *Ангела*, *Віола*, однак відомо й те, як вони кумедно поєднуються з прізвищами типу *Корова*, *Бур'ян*, *Гнида* тощо.

Кожна епоха робить свій внесок у цей процес: пригадати, хоча б, тридцять років минулого століття, коли популярності зазнали імена типу *Вілен*, *Кім*, *Олімпіада*, *Нінель* тощо, в яких відлунує комуністичний пафос ленінізму та інтернаціоналу; у вісімдесятих роках того ж ХХ ст. у лексиконі міцно утвердилися слова „*перебудова*”, „*єласність*”, „*демократія*” тощо. О. Стишов пояснює: „Постійний і безперервний розвиток лексики, її кількісні та якісні зміни активізуються в періоди трансформацій суспільства, коли відбуваються зміни державно-політичного устрою країни, посилюються рефлексії над мовою спілкування” [3]. Головний механізм такого словотворення звично спрацьовує тоді, коли виникає потреба назвати нове явище чи поняття, або ж увиразнити певні нюанси думки. За історією цих та подібних слів можна скласти певне враження від характеру тієї чи тієї доби, а коли мова йде про власні імена людей, то й про їхню культуру.

Зважаючи на чутливість антропонімікону до суспільно-історичних подій, що істотно впливають на життєдіяльність людини, у його вивченні доцільно застосувати не лише синхронний, а й діахронний підхід, що дасть змогу простежити еволюційний розвиток цієї лексичної системи і, водночас, розкриє полікультурне середовище її існування. В. Никонов переконує: „Ідеал усіх досліджень – подати повністю всю антропонімічну систему у всьому її русі від витоків до перспектив” [1]. Динаміка прізвищового компонента будь-якого антропонімікону зумовлюється зовнішніми умовами функціонування особових імен і мови загалом, із яких найбільш впливовими виступають соціально-економічні, політичні, міжнаціональні та міжкультурні інтеграційні процеси, загальна мовна ситуація в краї; визначається вона і внутріпредметними, власне мовними механізмами, передусім – за аналогією, внаслідок прагнення до експресії вислову, пояснюється психолінгвістичними факторами, зокрема вживанням яскравих емоційно-виражальних засобів мови, а в цілому – ключовою потребою пояснити нове явище або вказати на відтінок у відомому.

Уже в перших працях із антропоніміки [2; 4] засвідчено науковий інтерес до словотворення та семантики українського антропонімікону; відома також стаття І. Франка про українські особові назви ХVІ ст. [5]. Однак ґрунтовні дослідження проблеми припадають на другу половину ХХ ст. Сучасний стан антропонімічних досліджень засвідчує жваве наукове зацікавлення проблемами української антропоніміки й ідеєю створення всеукраїнського словника антропонімів. Учених цікавлять проблеми етимології, семантики, словотвору, структури та функціонування власних назв осіб, значення та історії українських антропонімів, зовнішні, екстралінгвальні та внутрімовні чинники впливу на них. Українські прізвища служать об'єктом широких монографічних і дисертаційних досліджень, географія яких охоплює Закарпаття (П. Чучка), Середню Наддніпрянщину (І. Сухомлин), степову (В. Горпинич) і східну Україну (В. Познанська), Нижню Наддніпрянщину (І. Ільченко), Дніпровське Припоріжжя (І. Корнієнко), Північне Лівобережжя (О. Неділько), Правобережне Побужжя (Т. Космакова), а також Опілля (Г. Панчук), Бойківщину (Г. Бучко), Лемківщину (С. Панцьо), Буковинське Придністров'я (Л. Тарновецька), Верхню Наддніпрянщину (І. Фаріон), Гуцульщину (В. Близнюк); Середнє Полісся (І. Козубенко), Лубенщину (Л. Кравченко), північний

Степ (Т. Марталого), Буковину (Л. Кракалія), Одещину (Ю. Карпенко, О. Касім), Тернопільщину (І. Шеремета), Донеччину (Н. Булава, Ю. Новикова).

Українські антропоніми досліджуються як такі та в різних аспектах лексичного складу мови. Наприклад, Л. Бублейник розкрив значення способу номінації в міжмовних лексико-семантичних співвідношеннях, О. Карпенко – особові імена як концепти та форми їх профілювання, А. Кравчук – реалізацію семантики власної назви в польській ономастичній фразеології, О. Суперанська – особові імена в офіційному та неофіційному використанні.

Проблема дослідження особових імен перебувала в колі наукових зацікавлень С. Веселовського, А. Гафурова, Т. Заказчикової, Р. Керсти, І. Ковалика, В. Кудрявцевої, А. Ликова, Л. Масенко, С. Медвідь-Пахомової, А. Мейє, Є. Отіна, А. Поповського, В. Тагунової, Т. Тепляшиної, Ю. Редька, Б. Успенського, Й. Федаса, М. Худаша, Ю. Цимбалюка та ін.

Із середини ХХ ст. дослідження антропонімів набуває антропологічного характеру. Власне ім'я починають розглядати як частину культури людини, нації, як носія культурно-історичної інформації. Цьому сприяв розвиток лінгвокультурології як продукту антропологічної парадигми у лінгвістиці, початок якої поклав ще у ХІХ ст. В. фон Гумбольдт, який уперше сформулював положення про взаємозв'язок мови і характеру народу, зазначаючи, що різні мови за своєю сутністю, своїм впливом на пізнання й почуття є різними баченнями світу, а своєрідність мови впливає на сутність нації, тому глибоке вивчення мови повинно охоплювати все те, що історія і філософія пов'язують із внутрішнім світом людини.

Проблемами взаємовідношень мови, культури, етносу займалися на поч. ХІХ ст. брати Грімми, у сер. ХІХ ст. – Ф. Буслаєв, А. Афанасьєв, О. Потебня; у ХХ ст. – П. Флоренський, Л. Вітченштейн, Н. Бор, Х. Гадамер, М. Хайдеггер). Учені все частіше спираються на гіпотезу Сепіра-Уорфа про значну залежність мислення від мови. Саме на розумінні єдності мови і культури засновано неогумбольдтіанство й відбулося формування відомої школи Сепіра-Уорфа.

Ідеям вивчення культури через мову присвятили свої праці А. Брюкнер, В. Іванов, В. Топоров, Н. Толстой, Є. Бартминський. Стверджується, що мова є знаряддям розвитку і зберігання культури, її часткою, оскільки за допомогою неї творяться реальні, об'єктивно існуючі зразки матеріальної та духовної культури.

Лінгвокультурологічна ідея, заснована на людиноцентричній філософії, властивій українській духовності (Г. Сковорода, П. Юркевич, В. Кремень), актуалізується у зв'язку з фіксацією в мові, етнотекстах і дискурсивній практиці духовної та матеріальної культури народу; стосується це й власних назв людей, записаних у ревізьких та метричних книгах, що відбивають акти громадянського стану й засвідчують рух антропонімів, які є найбільш культуроноесними знаками, оскільки прямо пов'язані з біографією людини та історією краю.

Дослідників усе більше цікавить саме динаміка особових імен і прізвищ, яка, на відміну від сталої системи антропонімів, дає змогу, так би мовити, наживо простежити лексичний рух власних назв людей і скласти повніше уявлення про лінгвокультурну природу цих особливих слів. Дедалі активніше реалізується культурологічний принцип гуманітаризації мовознавчої науки, за яким актуалізується не тільки антропонім чи його форманти, а й образ людини – носія певного імені чи прізвища, що, як стверджують фахівці, значною мірою визначає його характер і долю.

Отже, під час аналізу антропонімних одиниць в лінгвокультурологічному аспекті у центрі стоїть мовна й культуроносна особистість з її національним своєрідним баченням світу, тобто ментальністю.

## **ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Враховуючи специфіку антропонімної лексики, повну залежність її виникнення й існування від культурних традицій та соціуму, слід відзначити, що виникла необхідність пошуку нових підходів для дослідження онімів. Результати регіональних антропонімних досліджень необхідно тісніше розглядати у контексті національної культури й ширше – у зв'язку з міжнаціональними лінгвокультурними явищами та процесами.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Данилова И. В. Система личных имен Смоленского региона в XX веке : (Динамический аспект) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 „Українська мова” / И. В. Данилова. – Смоленск, 2004.
2. Степовичъ А. Замѣтка о происхожденіи и склоненіи малорусскихъ фамилій / А. Степовичъ // Филологическіе записки. – Воронеж, 1882. – Вып. 6. – С. 1–7.
3. Стишов О. А. Динамічні процеси в лексико-семантичній системі та в словотворі української мови кінця XX ст. : (на матеріалі мови засобів масової інформації) : автореф. дис. д-ра філол. наук : спец. 10.02.01 „Українська мова” // О. А. Стишов. – К., 2003. — 35 с.
4. Сумцовъ Н. Ф. Малорусскія фамильня прозванія / Н. Ф. Сумцовъ // Киевская старина. – 1885. – Т. XI. – № 2. – С. 215–228.
5. Франко І. Причини до української ономастики / Іван Франко // Франко І. Зібр. тв. : У 50 т. – К., 1982. – Т. 36. – С. 391–427.

## **ФУНКЦІОНУВАННЯ ФОРМ МОДАЛЬНОСТІ ВОЛЕВІЯВЛЕННЯ: ПРАГМАЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ (НА МАТЕРІАЛІ ТЕКСТІВ ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА)**

**Наталія Куравська**

Аспірантка кафедри загального і германського мовознавства  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
м. Івано-Франківськ, e-mail: [natalianna@ukr.net](mailto:natalianna@ukr.net)

**UDC:** 81'36:821.161.2

The article is dedicated to the problem of functioning of means of modality's expression in Ukrainian language. The potentialities of the forms of volitive modality in different categorial manifestations – such as imperative, directive, vetative, prohibitive, optative etc. are shown; the system of means of expression of volitive modality is characterized; the potentialities of diversifying of the grammar features of expression of the situations of command, prohibition, advice etc. are indicated in the article

**Key words:** modality, volitive modality, pragmalinguistics, categorial will, mitigatory will, intentional will.

Стаття присвячена проблемі функціонування засобів вираження модальності в українській мові. В статті показано можливості форм волевиявлення в різних категорійних виявах – як імператив, директив, ветатив, прохібітив, оптатив тощо; схарактеризовано систему засобів вираження модальності волевиявлення; показано можливості урізноманітнення граматичних ознак вираження ситуацій наказу, заборони, поради тощо.

**Ключові слова:** модальність, модальність волевиявлення, прагмалінгвістика, категоричне волевиявлення, пом'якшене волевиявлення, інтенційне волевиявлення.

Artykuł jest poświęcony problemowi funkcjonowania środków wyrażenia modalności w języku ukraińskim. W artykule pokazano możliwości form wyrażenia woli w różnych kategoriycznych przejawach - jak imperatyw, dyrektyw, vetatyw, prohobotyw, optatyw i tym podobne; scharakteryzowany system środków wyrażenia modalności wyrażenia woli; pokazano możliwości urozmaicenia gramatycznych oznak wyrażenia sytuacji nakazu, zakazu, porady i tym podobne.

**Kluczowe słowa:** modalność, modalność wyrażenia woli, pragmalingwistyka, kategoriyczne wyrażenie woli, stonowane wyrażenie woli, intentsyjne wyrażenie woli.

Статья посвящена проблеме функционирования средств выражения модальности в украинском языке. В статье показаны возможности форм волеизъявления в разных категориальных проявлениях – как императив, директив, ветатив, прохібитив, оптатив и т.п.; охарактеризована система средств выражения модальности волеизъявления; показаны возможности создания разнообразия грамматических признаков выражения ситуаций приказа, запрета, совета и т.п.

**Ключевые слова:** модальность, модальность волеизъявления, прагмалингвистика, категорическое волеизъявление, смягченное волеизъявление, намеренное волеизъявление.

### **ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ**

Модальність, у тому числі і модальність у її комунікативно-функціональному вимірі, належить до категорій, що не мають однозначного тлумачення в науковій літературі. Дис-

кусійним залишається питання статусу модальності волевиявлення, трактування її маніпуляційного впливу на адресата та мовно-прагматичних засобів його здійснення.

У пропонованій статті проаналізовано семантико-синтаксичну структуру висловлень із модальними значеннями волевиявлення з преференційно-когнітивних позицій і теорії мовленнєвого маніпулювання. Дослідження висловлень з модальними значеннями волевиявлення у прагмалінгвістичному вимірі ґрунтується на положенні, що адресант вдається до тих чи інших мовних засобів впливу на адресата задля досягнення певної іллокуції.

**Актуальність дослідження** зумовлена доцільністю системного опису семантичних, функціонально-прагматичних і когнітивних характеристик модальності волевиявлення та засобів її вираження в художньому тексті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідженню категорії модальності та засобів її вираження присвячені праці таких науковців, як О.В.Бондарко, В.М.Бондаренко, В.В.Виноградов, І.Р.Вихованець, В.Д.Шинкарук, Б.В.Хричиков, Г.О.Золотова, Н.Д.Арутюнова, Н.Ю.Шведова, Дж.Лайонз, Д.Гаймс, Е.Е.Світсер та ін., однак єдиної точки зору стосовно категоріального статусу модальності не вироблено. Так, В.В.Виноградов [4], Г.В.Колшанський [8], В.З.Панфілов [10] вважають, що модальність є загальною семантичною категорією. Г.В.Колшанський зазначає: „За своєю природою модальний зміст речення є думка як відображення дійсності, узятя з боку „модусу“ існування дійсного явища (можливість, дійсність, необхідність). Цей зміст реалізується у всьому складі речення і не накладає будь-яких особливих ознак на структуру речення“ [8, 97]. На думку О.В.Бондарка [2], В.М.Ткачука [11], В.Д.Шинкарука [14], модальність є функціонально-семантичною категорією, яка „виражає відношення змісту висловлення до дійсності або суб'єктивну оцінку висловлюваного“ [12, 367]. Л.С.Єрмолаєва [6] та О.О.Зверєва [7] вважають, що модальність – це синтаксична категорія, причому „за межами синтаксичної модальності залишаються лексичні засоби вираження“ [6, 97]. Існують вужчі трактування категорії модальності. Так, Р.О.Будагов розглядає модальність як граматичну категорію, оскільки різні модальні значення виражаються різними граматичними моделями речень [3, 234]. І.Р.Вихованець визначає модальність як „реченнєву категорію суб'єктивного семантико-синтаксичного спрямування“ [5, 62].

Проблемним є визначення засобів реалізації модальності, зокрема модальності волевиявлення. Так, Д.М.Малявін засоби вираження модальності поділяє на чотири групи: граматичні (спосіб дієслова), лексичні (модальні слова), лексико-граматичні (модальні дієслова), інтонаційні [9]. В.М.Бондаренко виділяє два способи вираження модальності: аналітичний, який реалізується за допомогою службових слів (часток, вставних слів, аналітичних дієслівних конструкцій); синтетичний, який реалізується за допомогою дієслова дійсного способу [1, 60].

**Метою статті є** висвітлення особливостей функціонування засобів вираження модальності волевиявлення (на матеріалі художніх текстів В.Шевчука).

## **ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ**

Аналіз художніх текстів засвідчує чималу кількість висловлень, що виражають ситуації наказу, заборони, прохання, поради, застереження, потреби, дозволу. На матеріалі вибраних нами фіксацій проаналізовано функції й засоби вираження модальності волевиявлення з опертям на семантичні моделі волюнтаривних відношень. Висловлення з модальними значеннями волевиявлення за ступенем інтенсивності іллокутивної сили поділено на три групи:

висловлення з модальними значеннями категоричного волевиявлення (імператив, директив, ветатив);

висловлення з модальними значеннями пом'якшеного волевиявлення (прохібітив, оптатив, пермісив, когортатив, дезидератив);

висловлення з модальними значеннями інтенційного волевиявлення (рекомендатив, рїквестив, юсив, дебїтив).

Висловлення з модальними значеннями категоричного волевиявлення мають визначену прагматичну спрямованість, оскільки адресант знаходиться в пріоритетному становищі і для адресата є обов'язковим виконання дії, зазначеної в таких висловленнях.

Як свідчать результати аналізу, основним засобом вираження імперативу, директиву і ветативу у текстах В.Шевчука є конструкції з дієсловом у формі синтетичного та аналітичного імператива: — **Іди** до себе! — наказав ігумен, і візниця торкнув коней („Дім нагорі“); — **Давай**, старий, **розкажи** пару солоненьких! („Сон сподіваної віри“); — Про те, що ти вкрав у мене ще й слоїки, **не кажи!** — мовив Прохор („На полі смиреному“); — Про мою жінку **давай не говоритимем**, — сказав гостро Тиміш („Три листки за вікном“). Для вираження імперативу письменник використовує бездієслівні конструкції: — **Тихо мені, тихо!** — плеснула в долоні немолода жінка („Дім на горі“); — **Велика кара!** — крикнули, як ворони, вартівники („Птахи з невидимого острова“); — Вона залишається, а решта вимітайтеся! — грубо наказав директор школи. — **Геть! Геть! Геть!** („Сон сподіваної віри“); — **Гоп-стоп!** — сказав я, зводячи пальця („Жінка-змія“) та конструкції з дієсловом в інфінітиві: — Тепер **спати!** Розходьтеся спати! **Годі** витрішки **їсти!** („Око прірви“); — **Годі** вже **торохтіти!** („Срібне молоко“); — Скажи їм! **Пора сказати!** **Годі тягти!** („Компанія з пивниці біля Чуднівського мосту“).

Для вираження імперативу, директиву та ветативу у текстах В.Шевчука використовуються конструкції з модальними дієсловами та дієсловами у формі дійсного способу: — Це зле, — сумно всміхнулася жінка. — **Не повинен** бачити мене („Три листки за вікном“); — Е, ні. Ви **повинні** пристати до неї перш ніж її скажу („На полі смиреному“); — Коли стукає володар, раб **має** йому відчинити („Птахи з невидимого острова“); — **Підеш** з нами, — сказав Семен, — а при нас і язика **триматимеш** ліпше („Три листки за вікном“); — *І ти покинеш нас, сядеш на коня і рушиш у ті глибини часу, несучи із собою і передаючи поколінням жіночого племені наше неупокорення і войовничий дух* („Біс плоти“); — Коли тільки це, **не підеш** до святого місця („Око прірви“). Менш частотні конструкції з перформативним дієсловом наказувати: — Коли ти моя раба, **наказую** тобі йти геть і заспокоїтися („Око прірви“); — Я **наказую** тобі піти до монастиря. Там тебе вилікують („На полі смиреному“); — Я **наказую** відчинити, боягузе! — закричав князь у якомусь шаленстві („Птахи з невидимого острова“). Конструкцій з перформативним дієсловом забороняти у досліджуваних текстах не зафіксовано.

Слід зазначити, що В.Шевчук використовує вставні компоненти на кшталт чуєш, кажу у висловленнях з модальними значеннями категоричного волевиявлення для посилення експресивності та безапеляційності вираження. Вживання цих слів характерне для ситуації наказу: — Віддай! — закричав юний чарівник. — **Чуєш**, віддай! („Дім на горі“); — Вставай, вставай, вставай, я тобі **кажу!** Хіба не бачиш: це я — твій пан! Вставай, вилупку! („Три листки за вікном“). Для інтенсифікації ситуації наказу використовуються прислівники негайно, зараз (же), швидше та ін.: — **Негайно** викличте до мене ад'ютанта! — наказав („Три листки за вікном“); — Ану **зараз же** злізь! — закричала пані Павучиха („Птахи з невидимого острова“); — Чого стали? — роздратовано повернулася вона. — Виносьте **швидше** цей хлам, і я тут прибору... („Дім на горі“).

Висловлення з модальними значеннями пом'якшеного волевиявлення мають чітку окреслену іллокутивну силу. Однак, на відміну від висловлень з модальними значеннями категоричного волевиявлення, вони характеризуються констатацією відносної рівності адресанта та адресата у їхніх взаєминах, оскільки виконання дії з боку адресата є необов'язковим.

Основними засобами вираження прохібітиву у текстах В.Шевчука є складні речення з підрядним причини. У висловленнях, що виражають ситуацію застереження у випадку невиконання адресантом певної дії, адресат попереджає про настання несприятливих обставин: — Не дурійте, пане, **інакше** це погано для вас закінчиться („Птахи з невидимого острова“); — Думає, дяче, але не радив би роздумувати довго, **бо** мене боятися треба. Я такий, що часом сам себе боюся! („Срібне молоко“); конструкціями з модальним дієсловом сміти: — **Посмій** мені ще раз таке сказати! — прошепотіла вона. — **Посмій** тільки! („Дім на горі“).

Для вираження оптативу письменник використовує наступні морфологічні засоби: а) інфінітивні конструкції з часткою **б**: — В тебе добрий дар слова, і **йти б тобі вчитися** на філософський факультет („Три листки за вікном“); б) конструкції з дієсловом у формі умовного способу в поєднанні з часткою **б**: — **Ти б зайнялася** в'язанням, — трохи немилосердно відказала Галя („Дім на горі“); — **Ви б**, пане канцеляристо, зараз **пішли**. **Завітали б** до мене з паном дяком пізніше („Три листки за вікном“). Специфічною формальною ознакою оптативу є ускладнення частки **би**: **хоч би, коли б, якби, аби**: — *Мовлю вам правду, панове, але цього й справді волю, аби не записували, — прорік після певної мовчанки пан Григорій Ворона-Корчівський* („Біс плоті“); „**Коли б вас, синочки, на тому дубі і повісили**“, — *докінчив я* („Жінка-змія“); — Ну, **хоч би** зустріти ту шкапу... („Три листки за вікном“).

Основними засобами вираження пермисиву у текстах В.Шевчука є конструкції з модальним дієсловом **могти**: — Я в твоїй волі. Все **можеш** зі мною робити! Все! („Жінка-змія“); — **Можеш** питати все, що заманеться („Три листки за вікном“). Поширеними є конструкції з дієсловом у формі синтетичного імператива: — **Говори**, — *дозволив пан магістратський суддя* („Біс плоті“); — **Кажіть**, — дозволив я, намиливавшись з жінки („Три листки за вікном“). Для вираження пермисиву письменник використовує конструкції з часткою **хай** (нехай) і дієсловом у формі 3 ос. однини: — Гаразд! — засміявся залізний король. **Хай приходить** той твій зелений тесля („Сон сподіваної віри“). Конструкції з перформативним дієсловом дозволяти у текстах письменника зустрічаються рідко: — *Я твоє серце з'їла, — сказала хрипко. — А тепер дозволяю з'їсти моє. Виривай і гризи!* („Біс плоті“).

Для вираження дезидеративу письменник вживає конструкції з перформативним дієсловом **хотіти**: — *Зараз, — сказав Єремія Гедеонові, — заїде єпископ Кирило. Хочу, щоб ви повторили те, що казали йому передвік* („У череві апокаліптичного звіра“). Досить поширеними є конструкції з частками **хай** (нехай) та конструкції з часткою **хай** у поєднанні з часткою **би**: — Відчуй, що добро твоє перемогло зло, світло тьму, любов ненависть, а нетерпимість **нехай** переросте в терпимість („Око прірви“); — **Хай би** вона була відьма, — думає юний чорт, — тоді б ми й зійтись могли („Дім на горі“).

Висловлення з модальними значеннями інтенційного волевиявлення виражають дію, виконання якої є необов'язковим для адресата, але бажаним для адресанта. Характерною рисою таких висловлень є те, що адресат знаходиться в пріоритетному становищі, оскільки він приймає рішення про виконання чи невиконання певної дії.

Аналіз засвідчує, що для вираження рекомендативу письменник використовує наступні засоби: а) конструкції із синтетичним імперативом: — Та ти **не хвилюйся**, мамо. Чоловіки в мене поки що не викликають добрих почуттів („Дім на горі“); б) конструкції із аналітичним імперативом (Нехай (Хай) + дієслово): — **Хай** решетилівський уряд **чинить** у тій справі слідство і **подасть** мені атестацію, а тоді справу розглянемо („Срібне молоко“); в) конструкції з дієсловом у формі умовного способу: — **Послухав би** ти мене краще: забудь про це і не думай („Три листки за вікном“); г) конструкції з перформативним дієсловом **радити**: — А я й не суджу, — сказав Микола Платонович, — а **раджу** вам навчатися з лихих прикладів („Три листки за вікном“).

Основним засобом вираження риквестиву у досліджуваному матеріалі є конструкції з дієсловом у формі синтетичного та аналітичного імператива: — **Будь ласка**, Маріє Яківно, **відчиніть!** („Дім на горі“); — **Давайте** трохи **пройдемося**, — сказав Микола Платонович, в його голосі прозвучали сердешні нотки („Три листки за вікном“). Поширеними є конструкції з перформативним дієсловом **просити**: — Попросіть за мене в пана бурмістра, божим іменем вас **прошу**, я ладен вам ноги обцілувати... („Мор“). Для вираження риквестиву вживаються модальні слова у поєднанні з перформативним дієсловом **просити**: — Я вас дуже **прошу!** Не **треба** тортур... („Птахи з невідомого острова“). З метою надання висловленням, що виражають ситуацію прохання, вищого ступеня мовленнєвого етикету, В.Шевчук використовує питальні речення, конструкції з дієсловом у формі умовного способу та конструкції **будьте ласкаві/зробіте мені ласку+інфінітив**: — То я питаю, — сказав Долинський, — **чи не змогли б ви** привести якоїсь відьми до мого двору? („Дім на горі“); — **Може б**, ми **перемовилися** з паном, — сказав сухо Твардовський, — і ми б собі поїхали!



(„Дім на горі“); — **Зробіте мені ласку завітати** у кімнати, — попросив принижено він („Три листки за вікном“).

Для вираження юсиву В.Шевчук вживає наступні конструкції: а) з дієсловом у формі синтетичного та аналітичного імператива (1 ос. мн.): — *А тепер, — сказав дядько, — **ходімо зваримо** цю рибу, бо я ще сьогодні й не їв* („Біс плоті“); — **Давай спинимося**, брате, захутко ти йдеш („На полі смиреному“); б) з дієсловом давати у поєднанні з часткою хай: — Тож **давайте**, коли ласка, **хай** єднається хліб і казка, будемо собі їсти і благословенну розмову вести („Мор“); в) з перформативним дієсловом закликати: — Перш ніж перейти до справдешніх тортур, ще раз **закликаю** тебе: з'яви істину! („У череві апокаліптичного звіра“); г) з частками хай (нехай) та дієсловом у формі 3 ос. однини і множини: — **Хай живе** його величність Гендль! — вигукнув він... („Три листки за вікном“); — Доглянь і людей оцих, між яких потрапили: коли вони на правій стежці, **хай буде** з ними твоя правда: коли ж на кривій, **хай пізнають** це і звернуть на стежку правди не своєї, а твоєї, Господи! („Око прірви“); д) з прислівником досить та часткою годі у поєднанні з імперативною інтонацією: „**Досить** минулого часу, коли ви чинили воль поган, ходили в розпусті, у пожадливістях, у пияцтві, у гулянках, у беззаконних ідолослужбах“ („У череві апокаліптичного звіра“); — **Годі** жити у світі без права на каяття, бо інакше порожні ми станемо („Сповідь“).

Основними засобами вираження дебітиву в аналізованих текстах є конструкції з модальним дієсловом мусіти, модальними модифікаторами треба, потрібно, необхідно та аналітичним елементом для того, щоб..., треба (потрібно, необхідно): — **Треба** піти березових чурбанців нарізати („Сон сподіваної віри“); — Тоді **не треба було** приходити княжити до нас. **Тоді треба було** залишатися там, де твоє дерево пам'яті, княже, росте й плодоносить („У череві апокаліптичного звіра“); — Для цього, пане, **треба** пізнати науку, яку я вам викладаю. **Потрібно** пізнати велике світло невимовного, — сказав Розенрох („Птах з невидимого острова“); — **Але для того, щоб** таке здійснилося, **мусиш** сказати мені: чи *готова, войовнице, на такого подвига?* („Біс плоті“); — **Але для того, щоб** потрапити на прийом до великого князя, **треба** вичекати момент („Три листки за вікном“).

Для інтенсифікації ситуації потреби В.Шевчук використовує прислівники неодмінно, конче: „Тут я не знайду подруги, — сумно подумав домовик. — А її мені треба знайти **неодмінно!**“ („Дім на горі“); — Це те місце, куди ми **конче** маємо повернутися, коли немає більше сили жити („Птахи з невидимого острова“); — Я прийшов до тебе, як до приятеля, бо мені треба **конче** з тобою порадитися... („Сон сподіваної віри“).

Можна зробити **висновок**, що вибір того чи іншого засобу вираження модальності волевиявлення визначається ступенем прагматичної ефективності цієї форми. Адресант віддає перевагу таким мовним засобам, які в мовленнєвій ситуації відзначаються найбільшою комунікативною експресивністю. Наприклад, конструкції з дієсловами у формі наказового способу є експліцитно-прагматичними, оскільки призначені виключно для передачі прямого волевиявлення. В ситуаціях прохання використання питальних речень, конструкцій з дієсловами у формі умовного способу зумовлене високим ступенем їх мовленнєвої етикетності. Для передачі різних конотацій волевиявлення використовуються частки, прислівники, вставні слова та сполучення, оскільки їм притаманні потенційні прагматичні властивості.

## ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ РОЗВІДОК

Аналіз засобів вираження модальних значень волевиявлення у текстах В.Шевчука сприяє глибшому осмисленню особливостей їх функціонування, в тому числі в ідіолекті В.Шевчука, відкриває подальшу перспективу порівняльно-типологічного дослідження засобів вираження модальності волевиявлення в українській та інших мовах.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко В.Н. Виды модальных значений и их выражение в языке / В.Н.Бондаренко // Науч. докл. высш. школы. Филологические науки. — 1979. — №2. — С. 54-61.

2. Бондарко А.В. Об актуализационных признаках предложения / А.В.Бондарко // Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. – Ленинград, 1975. – С. 139-147.
3. Будагов Р.А. Язык – реальность – язык / Р.А.Будагов. – М.: Наука, 1983. – 262 с.
4. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке / В.В.Виноградов // Избр. тр.: Исследования по русской грамматике. – М.: Наука, 1975. Т.2. С. 38-79.
5. Вихованець І.Р. Граматика української мови: Синтаксис / І.Р.Вихованець. – К.: Либідь, 1993. – 368 с.
6. Ермолаева Л.С. Типология системы склонения в современных германских языках / Л.С.Ермолаева // Вопросы языкознания. – 1977. – №4. – С. 16-23.
7. Зверева Е.А. Научная речь и модальность (система английского глагола) / Е.А.Зверева. – Л.: Наука, 1983. – 158 с.
8. Колшанский Г.В. К вопросу о содержании языковой категории модальности / Г.В.Колшанский // Вопросы языкознания. – 1961. – №1. – С. 94-98.
9. Малявин Д.В. Способы выражения модальных отношений в английском и украинском языках / Д.В.Малявин. – Одесса: Наука, 1986. – 69 с.
10. Панфилов В.З. Категория модальности и ее роль в конституировании структуры предложения и суждения / В.З.Панфилов // Вопросы языкознания. – 1977. – № 4. – С. 37-48.
11. Ткачук В.М. Категорія суб'єктивної модальності: монографія / В.М.Ткачук. – Тернопіль: Підручники й посібники, 2003. – 240 с.
12. Українська мова: Енциклопедія / Редкол. Русанівський В.М., Тараненко О.О., Зяблюк та ін. – 2-ге вид., випр. і доп. – К.: Вид-во „Українська енциклопедія“ ім. М.П.Бажана, 2004. – 824 с.
13. Хрычиков Б.В. Категория модальности, её объём и средства выражения в современном русском языке / Б.В.Хрычиков. – К.: КГПИ, 1992. – 215 с.
14. Шинкарук В.Д. Категорії модусу і диктуму у структурі речення: монографія / В.Д.Шинкарук. – Чернівці: Рута, 2002. – 272 с.

## ПРИЙОМ РЕПЛІКАЦІЇ ЯК СПОСІБ АВТОРСЬКОЇ НАРАЦІЇ У РОМАНІ В.ЄШКІЛЄВА «УСІ КУТИ ТРИКУТНИКА»

Оксана Гольник

Кандидат філологічних наук, доцент, кафедра української літератури, Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка (Україна), 25006, м. Кіровоград, вул. Шевченка 1, e-mail: oksana\_kuhar@ukr.net  
**UDC:** 82.09(821.161.2 – 3'06)

### ABSTRACT

Golnyk Oksana. An artistic device of replication the author's narrative in the novel V.Yeshkilyeva "All the angles of a triangle".

The article examines the experiments of narrative techniques author's in the novel V.Yeshkilyeva "All the angles of a triangle." Using the approaches and principles of structuralism, elucidated and described receiving replication mechanisms for by which the writer realizes picture of metahistorical and metacultural and comprehension of life generally and Ukraine in particular. Established that this an artistic provides for semantic center, which is represented by the respective author ideologeme images of characters (in the analyzed the artwork – image Sofia). This semantic links replicated in similar tissue text informative in terms of symbols (Navna, Karna / Krom, androgynous), the characters, compositional characteristics. Semiotic approach allowed us to determine the key images that implement this method, and reveal their semantics (by clarifying the matrix of intertextuality) and thus find the author's position – priority Gnostic comprehension of the phenomena of entity. These observations are important in the context of poststructuralist approach to understanding the mystical and esoteric strategies in modern Ukrainian literature in general and in particular the work of V.Yeshkilyeva.

**Key words:** author's narration, replication, symbol, mystical and esoteric strategy, intertextuality.

Гольник Оксана. Прийом реплікації як спосіб авторської нарації у романі В.Єшкілева «Усі кути трикутника»

У статті порушена проблема експериментів В.Єшкілева із прийомами авторської нарації у романі «Усі кути трикутника». Застосовуючи підходи і принципи структуралізму, з'ясовано й описано механізми прийому реплікації, за допомогою якого письменник реалізує картину метаісторичного та метакультурного осягнення буття загалом та України зокрема. Встановлено, що цей прийом передбачає наявність смислового центру, у якому авторська ідеологема репрезентована відповідними образами-символами (в аналізованому творі – образ Софії). Цей змістовий посил реплікується у тканині тексту аналогічними в інформативному плані символами (Навна, Карна/Кром, Андрогін), образами героїв, композиційними особливостями (троєкратність). Семіотичний підхід дозволив визначити ключові образи, що реалізують цей прийом, та розкрити їх семантику (завдяки з'ясуванню інтертекстуальної матриці) і, таким чином, конкретизувати авторську позицію у творі – пріоритет гностичного осягнення феноменів буття. Ці спостереження є важливими у контексті постструктуралістського підходу до осмислення містико-езотеричної стратегії як в сучасній українській прозі загалом, так й у творчості В.Єшкілева зокрема.

**Ключові слова:** авторська нарація, реплікація, символ, містико-езотерична стратегія, інтертекстуальність.

Роман В.Єшкілева «Усі кути трикутника», опублікований 2012 року, став резонансною подією, оскільки був присвячений «канонізованій» постаті української культури – Григорієві Сковороді. Твір захопив і читачів, і критиків. У першому випадку якісно розроблена інтрига, загадка, несподіване «прочитання» образу філософа доби бароко, який виявився близьким до масонських лож, а також сучасні події, що стають продовженням лінії оповіді про

таємні вчення, ритуали, забезпечили високу читабельність цього тексту. Коли роман став об'єктом фахового вивчення, у власне літературознавчому полі були порушені проблеми жанрової приналежності твору (О.Галич [5], І.Корнелюк [9]), сюжетно- та образотворення (П.Білоус [2], М.Мицицей [10], Т.Трофименко [11]), а також інтерпретації образу Г.Сковороди (І.Шаталова [12]).

В.Єшкілев – митець із сформованою оригінальною манерою, домінантною ознакою якої є конспірологічна або містико-езотерична складова, а точніше *стратегема* (від давньогрецьк. *στρατήγημα* — військова хитрість) — хитромудрий план, оригінальний шлях досягнення військових, цивільних, політичних, економічних або особистих цілей). Цей термін, на наш погляд, максимально точно виражає тенденційність оповідної манери митця, що впливає на композиційні особливості його творів. Так, І.Корнелюк, М.Мицицей, О.Галич та інші критики майже одноставно вказали на двоплановість (двовекторність) сюжетів В.Єшкілева. За аналогією її можна назвати «вертепною», адже один вимір авторської оповіді присвячений подіям так званого профанного (наприклад, шпигунсько-пройдисвітські мандри Г.Сковороди Європою, близькість до таємних товариств, завданням яких є створення на теренах Тартарії вільної республіки, протистояння між католицькою церквою (точніше – інквізицією) та орденами, історія таємної зброї й отрути тощо), а другий – реалізує ідеї сакрального характеру, переважно гностицизму. Перший «поверх» його сюжету призначений для масового читача, а другий – реципієнтові-інтелектуалові, посвяченому або такому, котрий став на цей шлях. Тут не тільки реалізується принцип інтелектуальної гри, а відбувається введення читача у світ авторських інтенцій. Це приховане у сюжетному лабіринті бачення письменником сутностей буття.

Тому не лише сам ідеологічний посыл митця (з огляду на самоідентифікацію В.Єшкілева як посвяченого [6], сумніву немає в тому, що на ідейному рівні матимемо справу із гностичним трактуванням феноменів буття), але й специфіка його реалізації у творі становить предмет особливого літературознавчого зацікавлення, а його недослідженість формує актуальність студії. Тож завданням пропонованої статті є визначити механізми реалізації авторської містико-езотеричної нарративної стратегії у романі В.Єшкілева «Усі кути трикутника», з'ясувати й описати їх змістове наповнення завдяки конкретизації інтертекстуальних зв'язків твору. У реалізації поставлених завдань оптимальним є застосування структуралістського та семіотичного підходів, які дозволять сформулювати уявлення про структури, що втілюють авторську позицію у тексті, їхні функції у творі, а також розкрити код образів-символів, завдяки яким формується містико-езотеричний дискурс. Утім, зауважимо, що вони відіграють допоміжну роль, адже важливим залишається вивчення тексту В.Єшкілева з позицій постструктуралізму, адже цей твір – інтелектуальна гра автора із читачем, яка формує метаісторичне та метакультурне переживання буття, підводить до усвідомлення метаісторичної і метакультурної суті України, реалізовану через витончено збудовану інтертекстуальну матрицю.

Критики роману В.Єшкілева «Усі кути трикутника» були одноставними щодо деканонізаційності образу Г.Сковороди, адже саме такою була оприявлена у тексті авторська позиція: професор Гречик веде мову про «гуманітарний міф», в якому представниками «аграрної цивілізації» (читай – профанним світом) культивується образ Сковороди – народного філософа, котрий «ходив босий селами, грав на сопілці, проповідував сердечну науку...» [8, с. 17]. Але при цьому дослідники потрапляли у нову смислову «пастку» прозаїка, котра приховувала більш глибоке розуміння місії і ролі видатного мисленника, а разом із цим й центробіжної авторської ідеї. Йдеться про інтерпретацію Сковороди як «духовного батька українських дітей удови» – батька українських масонів. Власне, реалізації цієї установки підпорядкований подієвий план твору, що складається із подорожей, пригод українського «пройдисвіта» в Європі, із знайомств і спілкувань із представниками масонських орденів тощо. Усе це «ходи» єшкілевської стратегії – гри у таємницю, приховування езотеричного змісту за авантюрним сюжетом. Авторська позиція зринає у найбільш непростих з точки зору інтерпретації картинах, образах, сповнених символічного змісту, закодованого в езотеричних символах і знаках. Вони з'являються у снах-візіях героя, ритуальних діях – тобто у духовних площинах. Саме в цих картинах, на наш погляд,

В.Єшкілев найвідвертіше реалізує власну метаісторичну та метакультурну концепцію, що резонує у різних вимірах тексту завдяки прийому реплікації.

Зупинімося детальніше на цих твердженнях. Насамперед зауважимо, що письменник не ставив за мету створення власного варіанта «біографії» Г.Сковороди (така інтерпретація жанру твору призвела до помилкового визначення О.Галичем твору як «квазі-біографії») і навіть не «апокриф мандрів» у його прямому значенні (з таким авторським визначенням полемізує П.Білоус), а прагнув подати шлях духовного просвітлення українського філософа. Тому у творі герой постає не в іпостасі рядового члена масонського братства, а як *містик, котрий пережив одкровення, пізнав Абсолют, якому відкрилися закони світобудови, явилася душа рідної землі*.

Таку ідею автор розгортає у тексті за принципом спіралі, відмовляючись від лінійного сприймання часу, реалізуючи ідею метаісторичності. Цей прийом дозволяє циклізувати час у творі й об'єднати минуле (сюжетну лінію Г.Сковороди) і теперішнє (лінія Гречика та Вигилярного).

Езотеричне розуміння переживання метаісторичного, суголосне відтвореному в аналізованому романі В.Єшкілевим, сформульоване С.Булгаковим й описане у «Троянді світу» Д.Андреевим так: «Метаісторія - це сукупність процесів, які перебігають в інших прошарках інобуття, що занурені в інші потоки часу та інші види простору; вони іноді проявляються у процесі, який ми сприймаємо як історію» [1]. Відповідно метаісторичним осяянням є синтетичне й одночасне охоплення містиком епох, усього метаісторичного космосу цих епох з великими і протиборчими в них початками [1].

Саме таке переживання Г.Сковороди стає ключовим у його духовній подорожі, відправним пунктом його духовного шляху. У композиції твору воно відіграє роль смислотворчого центру, від якого завдяки прийому реплікації авторський наративний посил проникає в усі виміри твору: виявляється на сюжетно-подієвому й образному рівнях. Така специфіка цього уривку забезпечується символічністю образів-знаків, які мають високий інформативний і когнітивний ресурс.

Розповідь про подорож Європою Г.Сковороди В.Єшкілев розпочинає із констатації особливої місії філософа, запропонованої йому масонами: «Його планували зробити охоронцем і доглядачем того теплого озера, на якому до пори зимуватимуть срібні птахи. Йому пропонували роль у стратегії, ретельно розкресленій і розпланованій на кілька століть. Стратегія передбачала майбутнє руйнування імперії і створення на її землях федерації слов'янських держав під наглядом і покровом старих республік. [...] Одна з них (майбутніх держав – О.Г.), з центром у Києві, мала отримати назву Ruthenia» [8, с.25]. Ця назва спровокувала візіонерські інтенції Сковороди, викликала містичне осяяння – метаісторичне переживання, яке відкрило сутність буття та метакультурну особливість Батьківщини. Воно й визначило подальші духовні пошуки мандрівного філософа, символічно відтворені автором у трьох стадіях перетворень героя (стадії Венери, Меркурія, Урана), що відтворювали алхімічний процес створення філософського каменя. Фактично, за В.Єшкілевим, Г.Сковорода й був філософським каменем Ruthenia.

У романі процес осяяння описано так: «...Спочатку він (Сковорода – О.Г.) марив видіннями майбутньої степової республіки. Він бачив тисячоголове віче, яке обирає Княжу раду, золотий блиск київських куполів, патріарха при райських дверях Святої Софії. Бачив іншу Софію, містичну Діву Навну у сапфірово-синьому небі майбутньої республіки. Ту, що береже і благословляє. Потім у цих видіннях почав панувати колір троянди. Золоте сяйво налилося кривавими відтінками, а шум битв заступив літургійні співи. Він згадав, що стадія Червоного Лева має подвійну природу, що в ній присутній *древній жіночий первень – містичне начало землі*, відомого алхімікам як *Las Virginis – Молоко Діви*. Це було священне, життєдайне і нестомлене Молоко. Проте Молоко благої Навни пролилося не на спраглий ґрунти, а потрапило до жертовної чаші прадавньої степової богині Карни, *безжальної володарки амазонок. Богині крові і мстивих земляних сил*. Він бачив у снах її темне оголене тіло, скоріше чоловіче, ніж жіноче. Тіло, котре створено не для продовження роду, а *для безкінечної битви жорстоких прадавніх богів*. [...] Воно ставало великим змієм, а потім з плазуючої форми виростав над принишклими степами і підносив свою сокиру Кром – бог

воїнів, тіні яких все ще блукали між курганами і кам'яними бабами. [...] А ще попри ретельні моління, він (Сковорода – О.Г.) не міг забути тілесної форми Карни-Крома, дивовижної плоти, яка поєднала підкоряючу силу чоловічих м'язів зі спокусливою жіночою пластикою. [...] ...він мав вирішити цю велику загадку. Таємницю стосунків і вищого призначення двох могутніх породжень первісної природи. Двох нез'єднаних та нероздільних первнів природи – Софії і Крома. Тисячолітню загадку алхімічних елементів, які у з'єднанні дають життя досконалому Андрогіну» [8, с. 25-26] (письмівки наші. – О.Г.).

Цей уривок містить ключовий образ-символ – Софія/Навна, який має гностичну інтерпретацію, що підтверджується реплікативними образами-символами.

Зауважимо, що поняття «реплікація» активно вживане у біологічних, математичних і технічних науках, зокрема у комп'ютерних системах і означає процес самовідтворення через копіювання, передавання. Запозичуючи цей термін із відповідних галузей, ми прагнемо визначити художній процес реалізації авторської нарації (позиції письменника в інтерпретації явищ буття) через вибудовування ланцюга образів-символів, які ідентичні за змістовим наповненням. Вони нагадують молекули або самовідтворювальні системи одного ряду, які є носіями певного інформаційного блоку.

Яскравою ілюстрацією цього прийому є наведений уривок та й загалом уся композиція роману «Усі кути трикутника» (йдеться про *формальні аспекти* реалізації авторської позиції у творі).

Традиційно образ-символ Софії асоціюється із ідеєю вищої мудрості, жіночності та краси, є уособленням «жіночої таємниці світу» (С.Булгаков), душі світу, началом, завдяки якому Бог створив світ (П.Флоренський). Зрештою вона є персоніфікацією Божої любові та одночасно любові до Бога. Таке смислове ядро образу сформоване у надрах еллінсько-християнської культури. Завдяки європейському містицизму, російській релігійній філософії XIX – XX століття (С.Булгаков, П.Флоренський, М.Бердяєв та ін.), письменникам теософам доби «срібного віку» (О.Блок, А.Белый, В.Соловйов, В.Іванов та ін.) цей символ став надзвичайно популярним.

Проте у романі В.Єшкілева смисловим ядром образу Софії стає гностицизм, власне, давні гностичні теорії. Важливою рисою гностичної Софії є її трагічна амбівалентність: у ній поєднана ідея світової душі, у платонівському трактуванні та негативне, приземлене начало, уособлення матерії. С.Ватман щодо цього зауважив: «Іриній Ліонський, найвидатніший ересиолог раннього християнства, називає Софію *“хтивістю, Софією, андрогіною”*. За ученням гностичної школи офітів, Софія містить в собі певне негативне начало: вона – Дух святий, або Дух-Жона, яка через свою наддосконалість і самодостатність “перелилася вліво”: ця сила, що “перелилася вліво” сходиться у безодню вод і створює собі тіло з води, стаючи “світлим центром матерії”. При цьому вона *стає полонянкою матерії* і, прагнучи вирватися з полону, створює видимий світ. *Софія, начало божественне, але zdeградоване, занепале, що бореться з неживою матерією, прагнучи подолати її через гнозис, і в цьому сутність буття»* [3, с. 144] (письмівки наші. – О.Г.).

Цей смисловий код, а точніше гностичне трактування сутності Софії, реалізовує В.Єшкілев через прийом реплікації. У наведеному уривку стикаємося із рядом таких символів: з одного боку, Карна – богиня воїнів (в українській міфології – богиня-плакальниця [4, с. 222]) – є втіленням zdeградованої жіночності, що поступилася чоловічій мілітарності, Кром – киммерійський бог воїнів, з другого – Софія/Навна. Перша група образів є втіленням «іншої», темної сторони Світової Душі – це уособлення хаосу, трагічного порушення світової гармонії. Друга – це символ Абсолюту, ідеального стану світу, порядку, а також метакультурної суті душі народу (враховуючи інтертекстуальні перегуки з езотеричною концепцією Д.Андреєва, трактуємо образ Навни як уособлення соборної душі нації).

Вони співіснують у дивовижній і суперечливій єдності, символічним репрезентантом якої є *Андрогін*. М.Еліаде у праці «Мефістофель і андроґін» зазначав, що «єдність протилежностей в Богові є найбільшою таємницею» [13, с.128]. Це таємниця Андроґіна – первісної цілісності, що є вічною драмою людини, котра «відчуває розлуку з чимось могутнім, іншим, позачасовим» [13, с.193]. В інтерпретації вченого, це втрата людиною чистої духо-

вної природи, яку вона намагається подолати через містичні практики, теософію, мистецьку творчість.

Саме ця загадка постала перед героєм роману В.Єшкілева «Усі кути трикутника». Вона спонукала до духовних пошуків і прозрінь, які стосувалися не тільки долі людини, але й долі народу. Такою була сутність гностичного послання письменника, що реалізувалася у різних реплікативних формах. Продовженням смислового ланцюга Софія/Навна – Карна/Кром – Софія/Кром – Андрогін стали образи роману. Так, втіленням амбівалентної суті «світової душі» стають сестри Констанца і Клементина, Констанца і Ліда. До речі, Констанца Тома є своєрідним втіленням «софійної суті», адже через гнозис вона прагне вийти у духовні виміри, досягти досконалості. Письменник зауважує, що це була вельми освічена на свій час жінка, котра перебувала у постійному духовному пошукові, еротичних та інтелектуальних експериментах, які відкривали сутності людської природи і таємниці підсвідомого: «Констанца Тома була із тої різновидності багато обдарованих, пристрасних та романтичних натур, яким було тісно і душно у звичаєвих рамках, що обмежували жіноцтво XVIII ст. Масонство слугувало цим бароковим жінкам відправною станцією для пошуків тої таємничої досконалості, яка у вільномуулярських трактатах іменувалася Істинною Гармонією» [8, с. 113-114]. Емблематичним втіленням Андрогіну є й двійнята Амалия й Амадео з «Олімпусу», а також Ліда та Вигілярний у пригодницько-детективній сюжетній лінії про події сучасності.

Усі ці образи об'єднані однією авторською інтенцією – ідеєю подолання земної (матеріальної) сутності й досягнення ідеального духовного виміру, який знаменує досконалисть, божественність, абсолютну свободу, позачасовість і позাপросторовість. Реалізація цієї мети здійснюється через ритуал. М.Еліаде називає цей процес «ритуальною андрогінізацією», коли «на рівні фізіологічного досвіду здійснюються спроби віднайти спосіб духовного існування» [13, с. 183].

В.Єшкілев на сюжетному рівні реплікує ритуальне дійство пізнання Андрогіна: це три стадії духовного перетворення Сковороди; оргія Клементини, Ліди та Григорія; Клементини, Амадео і Амалиї; Вигілярного, Ліди та Лілії. Усі ці епізоди є реплікантами ритуалу «трьох кутів трикутника», описаного Констанцюю Тома у листі-притчі. Він символізує триєдину природу усього сущого: матерія, душа та дух. У цьому випадку спостерігаємо подібну до описаного вище ситуацію, коли існує центр авторської нарації (лист), в якому закріплене «таємне» послання, що має певний сакральний зміст, і його «молекули»-репліканти, які моделюють це інформативне ядро у різних сюжетних і композиційних вимірах.

Отож, аналіз, проведений у цій науковій студії, дає можливість зробити кілька важливих висновків. По-перше, роман В.Єшкілева «Усі кути трикутника» є своєрідним авторським експериментом з пошуку адекватних прийомів реалізації авторської нарації. Результатом його є прийом реплікації, особливістю якого є навіювання авторського послання через повторення образів-символів ідентичних за змістом. Це повторення має чітку структуру: є смисловий центр, у якому завдяки мові-коду моделюється відповідна ідеологема, котра у подальшому розгортанні сюжету реплікується через ланцюг ідентичних за змістом, але відмінних за формою образів-символів. Цей процес відбувається на всіх композиційних рівнях.

По-друге, описаний нами прийом є своєрідним «ходом» у стратегемі В.Єшкілева. Його завдання не тільки ретранслювати авторський нарратив, але й провокувати читача на інтелектуальний пошук. Таким чином, він є прийомом інтелектуальної гри автора з рецепієнтом.

По-третє, стратегема В.Єшкілева, представлена в аналізованому романі, обумовлена і детермінована містико-езотеричним дискурсом. Тому, вважаємо, що описаний нами прийом реплікації за своєю природою є породженням специфічного містико-езотеричного світосприймання і генетично зв'язаний із вченнями такого типу.

По-четверте, у романі «Усі кути трикутника» завдяки прийому реплікації письменник проілюстрував ідею метаісторичної та метакультурної суті України, представлену у містичних візіях і духовних пошуках мандрівного філософа Г.Сковороди. У реалізації цієї ідеї важливу роль відіграла інтертекстуальна парадигма ключових образів-символів (Со-

фії/Навни, Карни/Крома, Андрогіна, трикутника), що відсилає читача до гностичних та езотеричних учень.

І наостанок. Усі ці спостереження є ілюстрацією письменницького бачення взаємодії форми і змісту у творах постмодерністської епохи, про яку В.Єшкілев писав: «Зміст виходить з моди. [...] Форма остаточно вілущилася від знання і почала жити самостійно, творячи зміст відповідно до своїх суверенних потреб» [7, с.122]. І далі: «"Люди чистої форми" (постмодерністи – О.Г.) – теж люди. Ім теж важко жити і страшно помирати. [...] Для цього вони намагаються вивести з крейзанутої Форми сякий-такий Новозміст» [7, с. 124].

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев Д. Роза мира. / Даниил Андреев// [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.e-reading.link/chapter.php/2385/6/Andreev\\_-\\_Roza\\_Mira.html](http://www.e-reading.link/chapter.php/2385/6/Andreev_-_Roza_Mira.html)
2. Білоус П. Спроба похитнути канон / Петро Білоус// ЛітАкцент. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/03/01/sproba-pohytnuty-kanon/>
3. Ватман С.В. Образ олицетворенного женского мирового начала в традициях Запада и Востока / С.В.Ватман // Вестник СПбГУКИ. – 2011. – март. – С. 138-150.
4. Войтич Валерій. Українська міфологія. – Вид. 2-ге, стереотип. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.
5. Галич О. Особливості постмодерної квазі-біографії: В.Єшкілев «Усі кути трикутника» // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2012. – №12. – С. 153-161. С. 153
6. Єшкілев В. «Я не став магом, але вмю передбачати...» // [Електронний ресурс]: [www.gk-press.if.ua/node/5981](http://www.gk-press.if.ua/node/5981)
7. Єшкілев В. Інше гроно проникнень і свідчень. – Івано-Франківськ: «Лілея – НВ», 2006. – 127 с.
8. Єшкілев В. Усі кути трикутника. – К., 2012. – 248 с.
9. Корнелюк І. Перше прочитання. Гра з історією /Інна Корнелюк // Єшкілев В. Усі кути трикутника. – К., 2012. – С. 241-244.
10. Микицей М. Сліпуче коло провокаційного прочитання : [про кн. В. Єшкілева „Усі кути трикутника: апокриф мандрів Григорія Сковороди” (К., 2012)] / Марія Микицей // Літературна Україна. – 2012. – 31 трав. (№ 22). – С. 12.
11. Трофименко Т. Чи погано бути пройдисвітом? Апокриф мандрів Григорія Сковороди за Володимиром Єшкілевим/Тетяна Трофименко. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://zaxid.net/2012/05/21>.
12. Шаталова І. Специфіка розкриття образу Григорія Сковороди в романі В.Єшкілева «Усі кути трикутника» / І.О.Шаталова// Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2013. – №22 (281). – С. 210-215
13. Элиаде М. Мефистофель и андрогин. – СПб: Алетейя, 1998. – 374 с.



## ПЕРЕКЛАД В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

**Надія Денисюк**

Кандидат філологічних наук, доцент  
Тернопільський національний технічний університет  
імені Івана Пулюя

**Тетяна Савчин**

Кандидат філологічних наук, доцент,  
Тернопільський національний технічний університет  
імені Івана Пулюя

In the article the changing nature of translation practice depending on the genre peculiarities of any fictional work being translated is researched; the correlation of translated and original literature changing under the historical circumstances is considered; the genre changes of a fictional work depending on the its perception by the translator and his purposes is analyzed.

**Key words:** translation practice, genre peculiarities, fictional work, prose, verse, differences, translator.

У статті досліджуються зміни характеру перекладацької діяльності в залежності від жанрових особливостей твору, що перекладається; розглядається співвідношення перекладної та оригінальної літератури, що з плином часу змінюється в залежності від історичних обставин; аналізується зміна жанрової форми твору, в залежності від сприйняття його перекладачем і тих цілей, які він перед собою ставить.

Ключові слова: перекладацька діяльність, жанрові особливості, літературний твір, проза, вірш, відмінності, перекладач.

Структура жанрів у кожній літературі, національній чи світовій, представляє собою рухому, динамічну систему, що склалася історично. У ході літературного розвитку жанри виникають, розвиваються, видозмінюються, втрачають продуктивність і відмирають з різноманітних причин соціально-історичного характеру. Оскільки умовна сама література (fiction), то і переклад слід вважати умовним: по-перше, як літературний твір, по-друге, як літературний твір, перекладений іншою мовою.

Переклад – це витвір мистецтва слова особливого роду, так як і перекладач – митець особливого роду, який існує зі своїм мистецтвом на межі зіткнення двох культур. Невід’ємна частина таланту перекладача – це вміння розігрувати задані сюжети, досягати у своїй творчості того ж враження, яке оригінал справляє на читачів.

Поняття співвідношення перекладної та оригінальної літератури з плином часу змінюється і в залежності від історичних обставин. Сьогодні воно характерне для сучасної цивілізації – з властивим їй ростом національної самосвідомості, високим рівнем знань про життя суспільства та насиченістю інформації.

Чи міняється характер перекладацької діяльності в залежності від жанрових особливостей твору, що перекладається? І якщо міняється, то як? Ці питання активно розглядаються сьогодні в контексті теорії перекладу. Найбільш очевидними, здавалося б, повинні бути відмінності між перекладами поезії та прози. Однак, раніше ці відмінності були майже не помітні, і їх межі були ще не встановлені, через неопрацьованість ставлення до перекладу і розуміння його місця в літературному житті.

Протягом двох століть, у різних критиків, теоретиків та письменників-перекладачів розуміння цієї проблеми мінялося, різниця між перекладами поезії та прози нівелювалася, однак, ніколи не зникла.

З початку ХХ століття і до наших днів, багато письменників (і дуже знаменитих) займалися перекладами, у більшості випадків, без знання мови оригіналу, тобто з допомогою підрядника. Частіше, це були переклади поезії. А в літературних колах підтримувався погляд на доцільність перекладацької творчості тільки в межах перекладу одного поета іншим. Вся інша діяльність, нібито, не мала нічого спільного з творчістю. Особливо, таке ставлення було характерне для численних перекладів творчості народів колишнього СРСР.

З іншого боку, з роками, набула сили інша тенденція, котра висловлювала прагнення до творчого трактування всієї перекладацької літератури, в тому числі й найбільш масової – сучасної прози. Ця тенденція також стверджувала творчий характер перекладацької діяльності, з поміж інших, і перекладу прози. Критики, намагаючись довести це далеко не аксіоматичне твердження, іноді перегинали палку, і тоді стиралися відмінності між перекладом поезії та перекладом прози. Хоча, вже один той факт, що поезії властива більша міра умовностей, диктує особливості перекладу поезії, в порівнянні з прозою.

Що складніше – перекладати прозу чи поезію? Задумуючись над цим питанням, кращі теоретики сучасності приходять до висновку, що складність полягає не в перекладному матеріалі, а в його жанровій специфікації. Відомі критики і теоретики літератури стверджують, що іноді складність перекладу полегшує роботу. Справа в тому, що характер ритмічного темпу дає перекладачу критерій відбору тих елементів оригіналу, які він зберігає та відтворює.

У свій час, О.Блок трактував вірш таким чином: «...всякий вірш – це покривало, розтягнуте на вістрях декількох слів. Ці слова світяться, як зірки. Завдяки їм й існує вірш». Отже, завдання перекладача – знайти ті опорні слова, котрі і визначатимуть стратегію перекладу. Для перекладу прози це менш характерно, а вірш сам диктує, як його слід перекладати.

Переклад драматургії довгий час залишався в тіні, хоча особливості сценічного відтворення драматичних творів також диктують свою специфіку. Однак, як стверджують сучасні критики, драма притаманна і прозі, і віршам. “Гамлет” В.Шекспіра відтворений у численних перекладах для широкого кола читачів. Існують переклади, призначені безпосередньо для театру, тобто, для сприйняття на слух, через сценічне дійство.

У свій час, А.Ахматова стверджувала, що не можна принижувати переклад одного автора через більш вдалий переклад іншого. Як приклад, вона порівнювала переклад “Гамлета” у виконанні М.Лозинського та інший – у виконанні Б.Пастернака. Переклад М.Лозинського, зазначала А.Ахматова, призначений для читання, переклад Б.Пастернака – для сценічного виконання. Але невже ці жанрові відмінності між цими двома перекладами такі великі? Думка Ахматової цікава тим, що звертає увагу на можливість існування різних підходів до перекладу одного і того ж твору в залежності від мети, яку ставить перед собою перекладач.

Технічний прогрес ХХ століття розширив діапазон драматичного жанру. З’явилися радіоп’єси, розраховані на слухове сприйняття, без глядацького ряду. Їх переклад має свої особливості та специфічні труднощі. З розвитком кіно, переклад набув форми дубляжу, якому характерна нелітературна умова синхронності, коли текст перекладу повинен накладатися на рухи губ, співпадати з мімікою та жестикуляцією героїв. На відміну від радіоп’єси, цей текст промовляється на фоні відеоряду. Іноді ці тексти не озвучуються, а презентуються у вигляді субтитрів, іноді озвучуються за кадром. Ці додаткові умовності змінюють вимоги до перекладу, створюють свою специфіку. У даній ситуації, характер перекладу близький до синхронного перекладу театральної п’єси, що розігрується перед іншомовною аудиторією, котра може бачити дію і окремо слухати – через навушники. Тож така специфіка перекладу, здебільшого, зумовлюється жанровими особливостями художнього твору.

Середина ХХ століття ознаменувалася розвитком усного синхронного перекладу. Він виник у ході швидкого розповсюдження інформації в науково-технічних галузях знань та використовувався для обслуговування наукових конференцій, різноманітних міжнародних засідань та зустрічей. Пізніше, синхронний переклад проник і в інші галузі суспільного жит-

тя, а також у ті, що пов'язані з мистецтвом. У 60-і роки минулого століття, палкий прихильник "загальної теорії перекладу" французький перекладач і теоретик перекладу Е.Карі констатував необхідність систематизації перекладацької діяльності з урахуванням її найрізноманітніших видів. За його словами, створення загальної теорії перекладу вимагає врахування якомога ширшого діапазону видів [genres] перекладу, які існують в наші дні. Це правило не повинно мати апріорних винятків, а має спиратися на вивчення еволюції кожного виду перекладу. Глибокий аналіз кожного з них слід розглядати не ізольовано, а в зв'язку з іншими видами та відносно до них. Цей аналіз доповнюється проблемами стилю. Складно, але необхідно аналізувати різні види перекладу – технічний, машинний, літературний, усний переклади, дубляж. У своїй праці "Divers genres de traduction" (Різні типи перекладу) Е.Карі значно розширює семантику французького терміна genre, вказуючи на те, що він охоплює всі види різноманітних перекладацьких практик сучасності. В той же час, український термін жанр в українському літературознавстві трактується, в основному, як жанр художньої творчості.

А.Лілова у своїй праці "Введення в загальну теорію перекладу" твердить, що система перекладу та сукупність формуючих її форм, видів і жанрів – це продукт історії, а не науки, бо формується в процесі соціального та духовного розвитку людства і окремих країн та народів, а в контексті історії вона розвивається та збагачується. Її форми – це зовнішні умови, в яких протікає процес перекладу, види – принципів відмінності в характері перекладного тексту. Жанри тут – більш конкретні характеристики цього перекладного тексту. А.Лілова класифікує перекладацьку діяльність за трьома формами – усна, письмова і машинописна. Вона ділить її на три основних види – суспільно-політичний, художній, науково-технічний. Кожен з цих видів має свою розгалужену систему жанрів, котрі діляться на піджанри. В системі жанрів спостерігається взаємоперехідність, дифузія, проміжні форми. Класифікація перекладу починається з розмежування тексту – на fiction та non-fiction, а отже і самого перекладу. Звідси випливає питання, актуальне і сьогодні – яке місце художнього перекладу в загальній теорії перекладу?

Кожен різновид перекладацького матеріалу (кожен жанр чи кожен тип тексту) диктує свої особливості перекладацького процесу. Ця класифікація орієнтована на жанрову специфіку текстів, що належать перекладу, в вихідній мові. Можливо, інше використання жанрових характеристик для вирішення перекладацьких проблем ґрунтується на особливостях функціонування перекладу як кінцевого продукту в цільовій мові приймаючої культури. Жанр оригіналу не визначає автоматично жанр перекладу, вони можуть бути відмінними. Наприклад, лист Тетяни з "Євгенія Онегіна" в перекладі Абая Кунанбаєва на казахську мову став народною піснею. Це свідчення того, що жанрові характеристики можуть у новому національному, історичному, соціальному, мовному середовищі відрізнитися від жанрових характеристик оригіналу. Один і той же твір, в залежності від сприйняття його перекладачем і тих цілей, які він перед собою ставить, може змінювати свою жанрову форму.

Перші переклади Біблії носили місіонерський характер і з метою впливу на туземців мали форму пропагандистських текстів. В. фон Гете оцінив переклад Біблії на німецьку мову Мартіна Лютера саме з цієї точки зору, трактуючи її як єдине ціле. Однак Біблія складається з багатьох книг, що мають різне походження, написані в різний час, в різних місцях і різними мовами. Тож в силу цього єдиний вірний переклад епохального твору є неможливим. Але, якщо розглядати Біблію не як священну книгу, а як пам'ятку древньої поезії, переклад повинен бути зовсім інший. Перші переклади Біблії, хоча більшою мірою буквалістські, виконані з порушенням законів мови, застарілі і незрозумілі новим поколінням, і досі зберігають свою силу і красу.

Сучасні літературні критики наголошують на необхідності розділяти поняття літературного перекладу як кінцевого продукту та ставлення до самого процесу перекладу. Т.Турі стверджує, що в результаті перекладу літературного тексту на іншу мову не обов'язково появиться текст, літературний за характером функціонування. З системної точки зору термін літературний переклад доволі двозначний, оскільки використовується для позначення двох різних явищ – перекладу тексту, котрий вважається літературним на мові оригіналу, і перекладу тексту, котрий в цільовій мові сприймається як літературний. На

думку Т.Турі, визнання тексту оригіналу в якості літературного не є гарантією того, що кінцевий продукт також матиме літературний характер.

В системі цільової літератури західна термінологія трактує словосполучення *literary translation* як художній переклад. На побутовому рівні термін переклад отримав статус жанрово-професійного. Власне сам перекладач трактується як представник цілком визначеної професії, а в творчому літературному середовищі – цілком визначеного жанру літературної творчості. Члени різноманітних організацій письменників визначають свою професію – перекладач, як і їх колеги – фантасти, прозаїки, дитячі письменники. Це самостійна професія, що вимагає специфічних знань, досвіду, особливого таланту. Іноді перекладачі наголошують на так званій неперекладності певного виду текстів в аспекті мовних змішувань, яка спричинена наявністю в тексті перекладу певної кількості неперекладних елементів – кальки, реалії, географічних назв і т.п.

Тож з плином часу, відношення до перекладу змінюється залежно від ситуації та поставленої перед ним мети.

Хороший переклад на українську мову твору будь-якого жанру повинен писатися хорошою, сильною українською мовою, ніщо не повинно нагадувати штучну перекладацьку роботу, яка є свідченням малограмотності, бездарності чи свідомого псування враження від оригіналу.

Кожен аналіз великих перекладацьких досягнень з точки зору засобів мови, які використовують майстри своєї справи, свідчить, що в їх працях можна знайти характерні зрушення в словотворенні, синтаксичних конструкціях, іноді в граматичних формах, котрі не виходять за межі умовних норм, але сприяють передачі перекладеному тексту відтінку оригінальності.

#### **ЛІТЕРАТУРА:**

1. Блок О. Про призначення поета, 1921.
2. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. — Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. — 216 с.
3. Карабан В. Теорія і практика перекладу з англійської мови на українську. — Київ, 2004.
4. Комісаров В.Н. Лінгвістика перекладу. - Москва, 1980.
5. Комісаров В.Н. Теорія перекладу (лінгвістичні аспекти). - Москва, 1990.
6. Лилова А. Введение в общую теорию перевода. *Translating and interpreting*, - Москва, 1985.
7. Рецкер Я.І. Про закономірні відповідності при перекладі на рідну мову // Питання теорії і методики навчального перекладу: Зб. ст. / Під ред. К.А. Ганшина і І.В. Карпова. - Москва, 1950.
8. Федоров А.В. Введення в теорію перекладу. - Москва, 1953.
9. Чередниченко О. І. Про мову і переклад / О. І. Чередниченко. — К. : Либідь, 2007. — 248 с.
10. Cary E. *Divers genres de traduction*, 1978.
11. Newmark P. *Approaches to translation. Translating and interpreting* – Oxford, 1982.

## **ХОРОШЕЕ НАЧАЛО ПОЛДЕЛА ОТКАЧАЛО ИЛИ О ТОМ, КАК ХОРОШО НАЧАТЬ УРОК (НА ПРИМЕРЕ ЗАНЯТИЙ РУССКОГО ЯЗЫКА В ГРУППЕ СТУДЕНТОВ УКРАИНИСТИКИ ВАРШАВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА)**

**Анна Шафернакер-Свирко**

Кандидат филологических наук  
Кафедра Украинистики Варшавского университета (Польша)  
02-678 Варшава, Ул. Штурмова 4, e-mail: a.szafernakier@uw.edu.pl

### **ABSTRACT**

Anna Szafernakier-Świrko. How to begin a Russian lesson in an interesting way? (as a case study of students of Ukrainian Studies on The University of Warsaw)

The article fits into the trend of modern methodology and is devoted to a widely understood problem of teaching foreign languages.

On the basis of the author's own experience related to teaching Russian to a group of students of Ukrainian Studies on The University of Warsaw, the article presents interesting ways to begin a language lesson in order to make learners interested and to use their potential and engagement in an effective way.

The author presents four ways to begin the classes. The first – engaging learners in guessing the subject of a lesson (with the use of demonstrative materials); the second, basing on active revision of the lesson material; the third – using multimedia; the fourth – challenging students to answer unconventional questions.

Apart from details concerning the first 10-20 minutes of a lesson, the author emphasizes the fact that the guarantee of successful language classes is first of all, their dynamic character and secondly, friendly atmosphere promoting communication and memorization of the new material.

**Key words:** modern methodology, learners potential, begin the classes.

Anna Szafernakier-Świrko. Як добре почати урок іноземної мови – на прикладі уроків російської мови на Кафедрі україністики Варшавського університету

Ця стаття вписується у русло сучасної методики. Вона присвячена проблематиці навчання іноземних мов у широкому розумінні. Автор, користуючись досвідом у навчанні російської мови, здобутим під час праці зі студентами Кафедри україністики Варшавського університету, показує, як цікаво почати уроки мови, щоб зацікавити студентів і ефективно використати їхні можливості й активність.

Автор показує чотири способи, як почати заняття. Перший – ангажує учнів, щоб відгадали тему занять (користуючись наочним матеріалом); другий – полягає в активному повторенні матеріалу; третій – з використанням мультимедійних засобів; четвертий – спонукає студентів до відповідей на нестандартні запитання.

Крім питань, пов'язаних з ходом перших 10–20 хвилин уроку, автор звертає увагу на те, що може бути запорукою вдалих уроків мови: по-перше, їхній динамічний характер, по-друге, дружня обстановка, яка сприяє спілкуванню і запам'ятання нового матеріалу.

**Ключові слова:** сучасна методика, можливості учнів, початок уроку.

Anna Szafernakier-Świrko. Jak dobrze rozpocząć zajęcia językowe? (na przykładzie zajęć z grupą studentów Katedry Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego)

Artykuł wpisuje się w nurt współczesnej metodyki i poświęcony jest szeroko rozumianej problematyce nauczania języków obcych. Opierając się na własnych doświadczeniach związanych z nauczaniem języka rosyjskiego w grupie studentów Katedry Ukrainistyki Uniwersytetu Warszawskiego, autor pokazuje jak ciekawie rozpocząć zajęcia językowe, aby

wzbudzić zainteresowanie uczących się, a także efektywnie wykorzystać ich potencjał i zaangażowanie.

Autor przedstawia cztery sposoby rozpoczęcia zajęć. Pierwszy – angażujący uczniów w odgadnięcie tematu zajęć (z wykorzystaniem materiału poglądowego); drugi, polegający na aktywnej powtórcie materiału; trzeci – z wykorzystaniem multimedialnych; czwarty – prowokujący studentów do odpowiedzi na niestandardowe pytania.

Poza kwestiami szczegółowymi związanymi z przebiegiem pierwszych 10-20 min. lekcji, autor zwraca uwagę na to, że gwarancją udanych zajęć językowych, jest po pierwsze ich dynamiczny charakter i po drugie przyjazna atmosfera sprzyjająca komunikacji i opanowaniu nowego materiału.

**Słowa kluczowe:** współczesna metodyka, potencjał uczniów, początek lekcji.

Хорошее начало полдела откачало или о том, как хорошо начать урок (на примере занятий русского языка в группе студентов украинистики Варшавского университета)

Методика преподавания иностранных языков динамично развивается и сильно изменилась на протяжении последних лет. Появились новые тенденции, преподаватели иностранных языков вынуждены использовать новые методы обучения языку и новые способы передачи информации о языке, его структуре, лексике, стилистике. Меняются также учащиеся и их потребности. Они стали более сознательными, целеустремленными.

Данная статья базируется на собственных наблюдениях, касающихся преподавания русского языка как иностранного студентам украинистики Варшавского университета. Мы считаем, что хорошее, а главное, интересное начало занятий, привлекающее внимание студентов, во многом обеспечивает эффективность и успешность урока.

Еще до недавнего времени типичные языковые занятия начинались с проверки домашнего задания. Однако начало урока это решающий момент, время, когда у студентов больше всего энергии, когда они обычно наиболее сосредоточены и этим надо соответствующим образом воспользоваться. В данной статье уделим особое внимание стратегическому моменту, то есть началу занятий.

Готовясь к уроку, преподаватель должен, в первую очередь, знать его цель, а также то, какими методами ее достичь, и прежде всего, как использовать потенциал учащегося, как мотивировать его. В этом, например, помогают задания, поощряющие к действию, учитывающие приемы индивидуальной, групповой, хоровой, парной работы [2, с. 282]. Студенты с удовольствием приходят на занятия, которые отличаются динамичным характером, на которых многое происходит. В центре таких занятий находится учитель, достоинством которого является непредсказуемость и неожиданные повороты в уроке, которые он может обеспечить [4, с. 53-54].

## НАЧАЛО УРОКА-ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Во-первых, начало занятий должно отличаться динамичным характером. Преподаватель выступает в роли тренера, быстро реагирующего на языковые ошибки, плохо разыгранные языковые ситуации. Конечно, иногда некоторые из ошибок не исправляются, так как не мешают общению, однако большинство из них исправляется, но так, чтобы учащийся не чувствовал дискомфорта. Надо помнить о том, что самое главное это выход в коммуникацию.

Во-вторых, студент не должен бояться собственных ошибок и самого преподавателя. Только сохраняя хорошие отношения с учащимися, помогаем им быстрее усвоить язык. Хорошая атмосфера способствует лучшему запоминанию материала, а также помогает сосредоточиться. Е.Н. Соловова замечает: «Доброжелательные отношения между учителем и учениками, между всеми членами группы, осознание группы как близких по духу людей, некоей общности, готовой в любой момент прийти на помощь друг другу и простить самые нелепые ошибки, выслушать самые радикальные суждения и т. может преодолеть многие трудности» [4, с. 64].

В-третьих, мы должны сделать все возможное, чтобы начало урока было исключительно привлекательным. Оно должно заинтриговать и привлечь внима-

ние. От преподавателя зависит, сможет ли он достаточно сильно заинтересовать студента темой урока или нет. Причем стоит подчеркнуть, что адекватная языковая разминка позволяет студенту легко переключиться с других занятий на наши, а также вводит в климат нашего урока [5, с. 41].

### **ЧЕТЫРЕ ТИПА НАЧАЛА ЗАНЯТИЙ.**

Существует много вариантов начала урока. В данной статье будут представлены четыре из них.

Тема: «С легким паром или что такое русская баня?».

Преподаватель показывает шапку для бани и задает вопрос группе: «Что это такое?». Студенты стараются угадать. Появляются ответы: «Это надевают на чайник», «Это защищает от солнца» и т.п. Если студентам не удастся найти правильный ответ, преподаватель надевает шапку. Обычно в какой-то момент кто-то говорит: «А может быть, это надевают в сауну?». Преподаватель задает дополнительные вопросы: «А русские любят ходить в сауну или может быть в России есть что-то более популярное?». С помощью наводящих вопросов, студентам удается угадать тему, иногда кто-то вспоминает кадры из фильма «Утомленные солнцем». Потом шапку для бани преподаватель пускает по рядам, чтобы каждый студент мог ее посмотреть и потрогать.

При таком начале занятий задействованы: зрение, слух и осязание. Обычно в процесс угадывания вовлекается подавляющее большинство студентов, наблюдается заинтересованность темой. Появляющиеся иногда смешные ответы, которые снимают стресс, вызывают смех, разряжают атмосферу. Использование предметных наглядных пособий способствует формированию у учащихся правильных представлений и понятий [1, с. 66].

Повторение материала.

Используем игру с мячиком. Преподаватель бросает его в сторону студента и задает определенный вопрос, касающийся пройденного в последнее время материала (например, усвоенной лексики). Если он не умеет ответить – передает мяч кому-то другому. Обычно благодаря такому динамичному началу занятий, своего рода непредсказуемости (студенты не в состоянии предвидеть, кому будет адресован следующий вопрос), все максимально сконцентрированы. С этой задачей лучше всего справляются кинестетики, которые воспринимают большую часть информации через обоняние, осязание, с помощью движений.

Повторять материал можно также, нестандартно используя домашнюю работу. Если, например, студентам надо было написать сочинение на тему «Как я представляю себе свою будущую профессию?», в начале занятий просим их прочитать сочинение про себя, а потом поработать в парах: они рассказывают друг другу о своей будущей работе. Затем преподаватель спрашивает студентов, что они запомнили из рассказов своих собеседников. Если такого типа задание появляется довольно часто (2-3 раза в месяц), существует шанс выработать у студентов навык внимательно слушать друг друга.

Введение новой лексики.

Для того, чтобы интересно начать занятия, можно использовать показ слайдов. Этот прием больше всего подходит для групп на базовом уровне, при таких темах как: «Дом, квартира», «Еда, ресторан», «Город», «Одежда». Студенты закрывают тетради и учебные пособия. Они должны сосредоточиться только на повторении и запоминании слов. Преподаватель показывает слайд и называет представленный на нем предмет. Потом студенты повторяют новое слово хором, в группах и отдельно. Обычно учащиеся на одном уроке в состоянии запомнить около 15-20 слов.

Введение нового материала с помощью слайдов в самом начале занятий увеличивает шанс на то, что к концу урока большинство учащихся освоит новую лексику. Во-первых, это связано с тем, что в течение первых 15-20 минут студенты обычно наиболее сосредоточены, и, во-вторых, мультимедийная презентация новой лексики позволяет ее многократно повторять на уроке.

Языковая разминка – small talk.

Начиная урок, задаем необычные вопросы. Они могут быть связаны со студенческой жизнью, с погодой, с последними событиями, но самое главное, чтобы они были нестандартными. Вопросы должны заставлять задуматься, например: «С какими эмоциями вы сегодня пришли?», «Что вас сегодня беспокоит?», «Что можно сказать о вашем сегодняшнем завтраке?». Хорошо, чтобы преподаватель сам ответил на них и рассказал что-нибудь интересное о своем дне, о себе. Проявление интереса в отношении учащегося оценивается им. На стандартные вопросы типа: «Как дела?», «Что нового?» мы, скорее всего, не получим развернутых ответов. Однако если студент заметит, что мы интересуемся им, тогда больше шансов на открытость с его стороны и желание высказаться на иностранном языке.

Все приведенные нами примеры начала урока помогают создать благоприятную атмосферу на уроке, в которой большинство учащихся чувствует себя комфортно и не боится высказываться на неродном языке. Кроме того, преподаватель, эффективно использующий первую часть урока, обеспечивает себе работу с максимально сосредоточенными и заряженными позитивной энергией студентами.

Урок должен иметь определенную схему, но не всегда такую же. Если, например, часто в начале занятий проверяем домашнюю работу, то вероятнее всего студенты быстро соскучатся. Стоит подчеркнуть, что схематичность и предсказуемость урока приводят к усталости, вялости и безынициативности учащихся. Хотелось бы отметить, что проверка домашнего задания в самом начале занятий, до недавнего времени явление очень распространенное, а и сегодня нередкое, с моей точки зрения, кажется одним из наименее эффективных приемов, так как первые 15-20 минут занятий это, как уже говорилось, время наибольшей сосредоточенности и активности студентов. Дело в том, чтобы этим потенциалом, этой энергией соответствующим образом воспользоваться. Опыт показывает, что при проверке домашней работы возникают проблемы грамматического, лексического и другого характера, которые требуют отдельного объяснения, а при их исправлении расходуется слишком много энергии, которая должна быть использована, например, для усвоения нового материала.

#### **ЛИТЕРАТУРА**

1. Балыхина Т.М. Методика преподавания русского языка как неродного (нового): Учебное пособие для преподавателей и студентов. - Москва: Издательство Российского университета дружбы народов, 2007. – С. 66.
2. Щукин А.Н. Обучение иностранным языкам. Теория и практика: Учебное пособие для преподавателей и студентов. – Москва: Филоматис, 2004. – С. 282.
3. Соловова Е. Н. Методика обучения иностранным языкам, Москва 2008. – С. 53-54, 64.
4. Tulska-Budziak M. Jak uczyć skutecznie. Nauczanie języków obcych, Warszawa 2011. – С. 41.



## ОСОБЛИВОСТІ ДЕНДИЗМУ ОСКАРА ВАЙЛДА: ПОЛІТИЧНИЙ КОНТЕКСТ

Галина Деркач

кандидат філологічних наук  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка  
**UDC:** 821.111

### ABSTRACT

The article outlines the conception of dandyism of the fin de siècle. The features of Oscar Wilde dandyism are determined and the political component of it, as the opposition to the Victorian society is analyzed.

**Key words:** Oscar Wilde, dandyism, political vector, Victorian Society.

У статті окреслено сутність дендизму періоду fin de siècle. Визначено особливості дендизму Оскара Вайлда та проаналізовано його політичну складову як протистояння вікторіанському суспільству.

**Ключові слова:** Оскар Вайлд, дендизм, політичний вектор, вікторіанське суспільство.

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ.

Шарль Бодлер стверджував, що дендизм з'являється переважно в перехідні епохи, коли демократія ще не досягла справжньої могутності, а аристократія лише частково втратила гідність і ґрунт під ногами [1, с. 306]. Дендизм кінця 1800-х докорінно відрізнявся від двох попередніх епох і сприймався як своєрідний бунт, «...останній порив героїзму в період присмерку» [3]. Найяскравішим представником цього періоду вважається Оскар Вайлд — естет і денді, який шокує вікторіанське суспільство й ламає його стереотипи своїм способом життя і літературними творами, утверджує новий тип художньої свідомості. Дендизм О. Вайлда включав три елементи — тривекторним був конфлікт письменника з англійським суспільством: естетичним, із характерним для нього «нарцисизмом» та відповідними манерами, стилем і тоном королівської Англії (С. Келлоуей [10]), етичним, чи моральним (гомосексуалізм О. Вайлда) та політичним (ірландське походження та ментальність письменника). Ця стаття присвячена політичній складовій дендизму Оскара Вайлда, складовій, що інтерпретується термінами протесту, провокацій, політичної незгоди, де денді це — «*agent provocateur, terrorist by another name*»<sup>1</sup> [16].

### АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ ТА ПУБЛІКАЦІЙ.

До проблеми дослідження феномена О. Вайлда та його творчої спадщини зверталося не одне покоління дослідників. Англомовну критичну та наукову літературу можна розділити на дві групи. До першої належать джерела, що базувалися на фактах і подіях із життя письменника, його філософських та естетичних поглядах і дендизмі та стали основою низки біографій та мемуарів (П. Акройд, М. Гайд, Ф. Гарріс, В. Голланд, Р. Еллман, Ж. де Ланглад, Х. Пірсон, А. Ренсом, Р. Шерард). До другої — наукові прочитання творчо-

<sup>1</sup> Провокатор, свого роду «терорист»

го доробку митця в ракурсі різних напрямів ХХ ст. та парадигм «Вайлд і гей-культура» (Дж. Деллімор, А. Сінфілд), «Вайлд і культура споживання» (Р. Генье, К. Лесьяк); а також у комплексних дослідженнях (А. Верті, П. Ребі, Я. Смолл). Дослідженням теми «Вайлд-ірландець» займалися Дж. МакКормак, Р. Пайн, С. Сігель та інші. Творчість О. Вайлда в парадигмі *The Irish Wilde* вивчали Д. Коклі, В. Голд, Д. Апчерч та інші.

**Мета** статті – окреслення сутності дендизму кінця ХІХ ст.; визначення особливостей дендизму Оскара Вайлда; осмислення політичної складової дендизму англійського письменника ірландського походження О. Вайлда.

## ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ.

Дендизм О. Вайлда ламав усі стандарти поведінки у вікторіанському суспільстві. Його блискучий зовнішній вигляд поєднувався з внутрішнім «байронівським» дендизмом, описаним одним з класиків літератури: «Нерозумно підводити дендизм до перебільшеної пристрасті до вбрання та зовнішньої елегантності. Для істинного денді усі ці матеріальні атрибути — лише символ аристократичної переваги його духу. ... як би не називалися ці люди — чепурунами, франтами, світськими левами чи денді, — усі вони схожі за своєю сутністю. Усі вони є причетними до протесту і бунту, усі є втіленням найкращої сторони людської гордості — доволі рідкісної в наш час потреби боротися з банальністю та використовувати її...» [1, с. 303-306].

«Поки ви не зрозумієте, що Оскар Вайлд є ірландцем знову і знову, ви ніколи не матимете уявлення про його справжню природу», — згадував про О. Вайлда його злий фатум лорд Алфред Дуглас [12, с. 93]. Сам же письменник про себе казав: «Будучи французом за покликом серця, по крові я ірландець, приречений англійцям говорити мовою Шекспіра» [4, с. 106]. Свою «ірландськість» Оскар Вайлд виявляв у відстоюванні ірландської самоуправи аж до її автономії, а також у звеличенні ірландців/кельтів та їхньої ролі в історії, літературі, культурі та мистецтві Англії та Європи.

Зі слів М. Арнолда, ірландці мали у своїй природі більше схожості з англійським вищим класом, аніж з працелюбним, процвітаючим та непохитним середнім класом [8, с. 472]. Якщо в Ірландії аристократичні англо-ірландські родичі О. Вайлда вважалися «дивними і підозрілими» англійцями — прихильниками ворожого Британського режиму, то в Англії Вайлд був «дивним і підозрілим» ірландцем — «більш ірландським», аніж самі ірландці. «Неочікуваний кут бачення речей, «чужорідність», непослідовність у способі мислення, підозрілий ірландський акцент, незнайомі та нестандартні повороти у висловлюваннях..., його риси не були звичайними, і ми, його близькі друзі не судили його за звичайними стандартами...», — такі були університетські спогади про нього [22, с. 220]. З одного боку, О. Вайлд непримиренно перебував поза англійським суспільством, бо шокував своєю «іншістю», і протистояв йому все своє життя. З іншого боку, він був поза ірландським світом, який більше став його менталітетом, аніж домівкою. Отже, О. Вайлд був «стороннім» як в Англії, так і в Ірландії [17, с. 96-97]. І хоча за своїм походженням, становищем, релігією та освітою він був віддалений від більшості ірландців, це є саме ті аспекти, які роблять питання його національної тотожності особливим.

Повне ім'я письменника — Оскар Фінгал О'Флаерті Віллз Вайлд. «Вона (моя мама) і мій батько заповіли мені ім'я, яке було благородним в історії моєї власної країни», — писав митець [18, с. 246]. Оскар та Фінгал — герої знаменитих «Поем Оссіана» Джеймса Макферсона. За легендою, «володар мечів» Оскар, був внуком хороброго ватажка каледонців, короля Фінгала та сином легендарного воїна і «барда минулих літ» Оссіана. Дж. Макферсон, пишучи про свою рідну Шотландію, звертався до саг і переказів, складених на теренах «зеленого Еріна», — так в давнину називали Ірландію. Ім'я О'Флаерті походило від *O'Flaithbheartaigh* — імені кельтських володарів західного Коннахта і було дане на знак поваги до сімейства графства Голлвей, по батьковій лінії. Пристрасть батька до минулого Ірландії та патріотичні кампанії матері — внучатої племінниці Чарльза Роберта Метьюріна, автора роману «Мельмот-бурлака» (Мельмот — таке ім'я О. Вайлд узяв собі після звільнення з в'язниці) формували політичну свідомість Оскара з дитинства. У 1864 році, коли йому було лише десять років, він і його старший брат Віллі отримали в дарунок

від матері по збірці авторської революційної поезії. Вірш «До Ірландії» містив таку посвяту синам: «Я їх навчила говорити слово «Батьківщина» без остраху і, якщо потрібно, загинути за неї без вагань» [6, с. 19]. Своїх синів Оскар Вайлд також виховував в патріотичному дусі – він співав їм ірландські пісні та розповідав легенди про великого сумного Коропа, який ніколи не піднімався з дна озера Лох-Корриб. І лише ірландські пісні, яких він навчився від батька, могли примусити його залишити глибини озера.

У 1882 — 1883 роках О. Вайлд відвідав Північну Америку з лекційним турне. Його тепло зустрічали ірландські емігранти, які залишили свою батьківщину, рятуючись від неврожаю та голоду. О. Вайлд був представлений як «син однієї з найблагородніших дочок Ірландії — тієї, котра в буремному 1848 році силою свого пера і величними поривами багато зробила, щоби полум'я патріотизму горіло яскравіше» [13, с. 227]. Місцева газета *The Daily Globe* (18.03.1882) описала святкування Дня Св. Патрика — Патрона Ірландії — в Соборі Св. Павла, процитувавши виступ О. Вайлда, який назвав ірландську націю «найбільш аристократичною в Європі»: «Ваші теплі слова про справу моєї матері щодо ірландської проблеми до глибини душі зворушили мене... Колись, ще до часів Генріха II, Ірландія випереджувала всі народи в мистецтві, науці та загальному інтелекті. Але з приходом англійців ірландському мистецтву прийшов край і воно припинило своє існування більш ніж на сім століть. Насправді я радий, що мистецтво померло, бо воно не може процвітати під гнітом тирана. Але як імпульс, як спонукання, мистецтво живе, ... воно в кожному дзюрчанні струмка, ... у всезагальному схиланні перед великими ірландцями минулого» [26]. На завершення автор статті зазначив, що містер О. Вайлд виступив за ірландську автономію.

О. Вайлд відстоював ірландську культуру й у своїй четвертій лекції «Ірландські поети 1848 року», прочитаній на берегах Атлантики. Згадавши поетів старшого покоління (Сміта О'Брайена, Джона Мітчелла, Чарлза Гавана Даффі), які були частими гостями в його родинному домі, та своїх сучасників (Самюела Фергюсона, Проктера Браяна Волтера та ін.), він наголосив на їхній спільній мрії — боротьбі за незалежність Ірландії. Ще один фрагмент із цієї лекції Вайлда стосувався використання англійської мови в Ірландії: «Я не знаю нічого більш прекраснішого чи більш характерного для кельтського генія, ніж блискучий артистичний дух, за допомогою якого ми адаптувалися до англійської мови. Саксонці забрали наші землі і виснажили їх, ми взяли їхню мову і збагатили її» [19, с. 50].

Повернувшись до Лондона, О. Вайлд розпочинає журналістську діяльність. Обіймаючи посаду редактора в кількох часописах, він не приховує своєї відданості Ірландії та критикує будь-яку публікацію, що заперечує чи спрощує питання ірландської автономії. В одному з номерів *Pall Mall Gazette* він рецензує працю свого колишнього вчителя з Триніті Коледж, містера Дж. П. Маґаффі. Ще під час навчання О. Вайлда їхні політичні погляди сильно різнилися: «куратор був торі й заперечував самоуправу Ірландії, учень був противником торі і націоналістом» [6, с. 45]. У книзі «Greek Life and Thought: From the Age of Alexander to the Roman Conquest» Дж. Маґаффі «зазіхнув» на стародавню Грецію та сучасну Ірландію — дві найсвятіші для О. Вайлда теми. Він зневажливо висловився про можливість самоврядування в Ірландії саме в той момент, коли це питання вирішувалося.

Ще одна стаття на захист Ірландії з'явилася 13 квітня 1889 року на шпальтах *Pall Mall Budget*. Це була рецензія на роман «The Two Chiefs of Dunday» відомого на той час історика, професора Оксфордського університету Дж. Фроуда. В основу твору автор поклав історичні події в Ірландії XVIII століття. Назвавши свою рецензію «Mr. Froude Blue Book», Вайлд прирівнює твір Фроуда до т.зв. «Blue Books» — збірника офіційних документів і стенограм, які є «загалом нудними, за винятком «Blue Books» Ірландії, оскільки в них записана одна з найбільших трагедій сучасної Європи» [23, с. 3]. О. Вайлд не залишив без критики ані сам твір, ані політику Британського уряду щодо ірландського питання. Назвавши роман «наслідком роботи урядової комісії», він додав, що Англія вписала звинувачення проти себе самої та показала історію власної ганьби: «Якщо упродовж останнього століття вона намагалася зухвало керувати Ірландією, підсилюючи свою зневагу нетерпимістю до нації та упередженням до релігії, то вона прагнула панувати в ній протягом цього століття безглуздістю, що дратувала добрими намірами» [23, с. 3]. На завершення він стверджує,

що, хоч і є люди, які вирішують ірландське питання без участі ірландців, Ірландія — це країна, з якою потрібно рахуватися не лише в Старому, а й у Новому Світі.

Про патріотичні погляди О. Вайлда можна було дізнатися не лише з редагованих ним часописів. У 1890 році, відстоюючи моральність «Портрета Доріана Грея», Вайлд нарікав на неправильну логіку газети *The Scots Observer*, адже критики його творчості прагнули, щоби «мірилом якості мистецтва була політична платформа автора, а також те, що знеславлення митця є обов'язком будь-кого, чиї погляди щодо керування Ірландією різняться від поглядів митця» [25, с. 332-333]. А в серпневому номері журналу *The Weekly Sun* (1894) було надруковано патріотичний вірш «The Shamrock»<sup>1</sup> за підписом «Оскар Вайлд». О. Вайлд опротестував своє авторство кількома статтями і зажадав пояснень з боку газети, на що помічник редактора відповів: «даний вірш був переповнений духом чистого й екзальтованого патріотизму і тому ми прийняли його за ранню поезію містера Вайлда» [20, с. 164-166].

Коли навколо літературних творів О. Вайлда починали точитися дискусії, то відразу наголошувалося на його ірландському корінні. У 1892 році драма О. Вайлда «Саломея» перебувала на цензурі в лорда Чамберлейна. О. Вайлд був настільки розгніваний щодо заборони постановки і правок мови тексту, що погрожував прийняттям французького громадянства, наголосивши «Я не англієць. Я — ірландець — а це геть інша річ» [15, с. 140]. Преса одразу ж відреагувала на цю заяву. Журнал *Punch* опублікував кілька карикатур та епіграм, а південноафриканська газета *The South African Empire* (9.06.1892) повідомляла в колоніях про цю полеміку, підкресливши: «Між іншим, Оскар Вайлд не є англійцем, він — ірландець» [21, с. 25]. Художник Макс Бірбом у листі до Реджі Тернера описав картину, яку він намалював би за слідами цих подій з «Саломеєю» [15, с. 141]. Вона б називалася «Сучасна Саломея». Дочка Місіс Гранді<sup>2</sup> на святкуванні виконує танець перед гостями. Зачарований Король обіцяє виконати будь-яке її бажання. Після розмови з матір'ю вона вимагає голову «Оскара-віршомаза» на тарелі. Голову приносить лорд Чамберлейн. Такий, на перший погляд, сатиричний сюжет повністю віддзеркалює «порахунки» буржуазного суспільства з письменником.

Працюючи редактором жіночого журналу *The Woman's World*, О. Вайлд продовжував полеміку щодо ірландського самоврядування. Погляди дописувачок часопису часто доповнювали естетичні та політичні вподобання його редактора. У січні 1899 року він надрукував доволі різке політичне звернення М. Сандгерст щодо праці жінок в політиці, яке містило низку провокуючих запитань на кшталт: Чи не була Ірландія з її правдивими інтересами принесена в жертву фальшивій короткозорій практичності та непринциповості, у жертву англійській упередженості, вузьким ідеям англійського матеріального процвітання? Чи можна виправдати тиранічне ставлення однієї нації до іншої? [21, с. 25] Як редактор О. Вайлд часто залучав до дискусії такі висловлювання своїх дописувачок. Підписуючись псевдонімом *Oxoniensis* або друкуючись анонімно, він провокував дискусію та висловлював свою точку зору як пересічний читач. На сторінках цього журналу також публікувалися «Ірландські сільські легенди» леді Вайлд — матері письменника.

У своєму есе «On the Study of Celtic Literature» (1867) М. Арнолд назвав кельтські мови *a badge of the beaten race*<sup>3</sup> та застосував термін «кельтський дух» у контексті протистояння домінуючій етиці пуританства та філістерства в англійському суспільстві [7]. Цей термін пізніше почали вживати в описі стосунків британської (як панівної) та ірландської культур, особливо в рамках розвинутої Єйтсом теми «Кельтські елементи в літературі». О. Вайлд називав «поетичними кельтами» не лише ірландців, а й шотландців, валлійців й

---

<sup>1</sup> *Shamrock* в пер. з англ. — трилисник — символ Ірландії

<sup>2</sup> Місіс Гранді — популярний збірний образ вікторіанської Англії

<sup>3</sup> ознака пригнобленої раси

усіх тих, хто протистояв «недалеким англосаксам» (вислів О. Вайлда) і поділяв його політичні погляди. Він підтримував тісні зв'язки з Б. Шоу, Б. Ейтсом та іншими ірландцями. У 1891 році часопис *Fortnightly Review* одночасно надрукував есе «The Celt in English Art» («Кельти в англійському мистецтві») Гранта Аллена та «The Soul of Man Under Socialism» («Душа людини за соціалізму») Оскара Вайлда. Захоплений О. Вайлд негайно відреагував листом до Г. Аллена і, назвавши його кельтом, високо оцінив представлене «грандіозне твердження про той кельтський дух в мистецтві, який пророкував Арнольд, але не зумів його так науково подати» [14, с. 2-3].

Оскар Вайлд часто пропонував запровадити так звані *celtic dinners* (кельтські вечери), аби заявити про себе та показати «цим нудним англам і тевтонцям, якою расою ми є і як ми пишаємося тим, що належимо до цієї раси» [14, с. 5]. Він звирявся Б. Шоу, зазначаючи, що «Англія — це земля інтелектуальних туманів, але Ви зробили багато, щоб очистити це повітря: ми обидва є кельтами і мені приємно думати, що ми є друзями» [4, с. 120]. Письменник і публіцист Дж. Честертон писав, що Бернард Шоу відкрив Англію як «чужинець, як загарбник, як переможець. Іншими словами, він відкрив Англію як ірландець» [11, с. 83]. Оскар Вайлд також відкрив Англію як ірландець, кинувши виклик англійському суспільству. Він поєднав найкращі досягнення англійської культурної традиції з особливостями ірландського художнього мислення, щоб атакувати «ворога» зсередини. Ірландські сучасники О. Вайлда були переконані, що англійці не зрозуміють його дотепності. Рецензуючи оповідання Вайлда «Злочин Лорда Артура Севіла», Ейтс-ірландець так писав про Вайлда-ірландця для своїх співвітчизників: «... у його житті та творах я бачу непомірну кельтську кампанію проти англосаксонської безглуздості» [9, с. 110-111].

Виступаючи за зміни в системі покарань у в'язницях, Вайлд наголошував, що всі, хто порушує проблему тюремної реформи в парламенті — кельти. У 1895 році Б. Шоу був серед тих, хто радив О. Вайлду залишити Англію, але лише Б.Шоу знав, що той цього не зробить: «Відмова відхилитися від суду була продиктована його надзвичайною ірландською гордістю», — писав він до Ф. Гарріса [5, с. 192], а пізніше додав: «Хоча за своєю культурою Вайлд був громадянином усіх цивілізованих столиць, у корені він був найбільш ірландським ірландцем» [15, с. 37].

Політичний протест О. Вайлда також був помітним як у його поезії раннього періоду (вірші «Мільтону», «Theoretikos», «Taediumvitae», «Сад Ерота»), так і в останньому творі «Балада Редінгської в'язниці». І якщо у віршах він протистояв Британській імперії, то в есе «Душа людини за соціалізму» О. Вайлд відстоював свободу людини в глобальному масштабі.

## ВИСНОВКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШИХ РОЗВІДОК.

Отже, із вищесказаного, можемо стверджувати про існування політичного контексту в дендизмі англійського письменника ірландського походження з відкрито антиколоніальними підходами, художника-бунтаря, новатора, шукача Правди і Краси Оскара Вайлда. Безсумнівним також є той факт, що під час судових засідань 1895 року О. Вайлд становив швидше політичну загрозу британським правлячим колам, аніж естетичну чи навіть моральну, бо в розмовах про його поведінку тісно вплутувався британський уряд. Парадигма «The Irish Wilde» (Вайлд-ірландець) бере початок з 1980-х, і є порівняно новою, тому інтерпретація місця О. Вайлда в англо-ірландських стосунках потребує подальшого вивчення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бодлер Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер ; [пер. с фр. Н. Столяровой, Л. Л. Липман; предисл. В. В. Левика; послесл. В. А. Мильчиной]. – М. : Искусство, 1986. – 422 с.
2. Деркач Г. С.: Творчість Оскара Вайлда в літературно-критичних (англійському, українському та російському) дискурсах: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Деркач Галина Степанівна. – Тернопіль, 2012. – 237 с.

3. Манн О. Дендизм как консервативная форма жизни [Электронный ресурс] / О. Манн ; пер. с нем. А. Богомолов // Волшебная гора. – 1998. – №7. – Режим доступа: [http://www.metakultura.ru/vgora/kulturol/ot\\_mann.htm](http://www.metakultura.ru/vgora/kulturol/ot_mann.htm)
4. Уайльд О. Письма / Оскар Уайльд ; пер. с англ. В. Воронин, Л. Мотылева, Ю. Рознатовская [и др.]; [вст. ст. А. Образцова]. – М. : Аграф, 1997. – 416 с.
5. Шоу Б. Автобиографические заметки. Статьи. Письма / Бернард Шоу ; сост. А. Образцовой, Ю. Фридштейна. – М. : Радуга, 1989. – 496 с. – (XX век. Писатель и время).
6. Эллманн Р. Оскар Уайльд : биография / Ричард Эллманн ; пер с англ., составление аннотированного именного указателя Л. Мотылева. – М. : Изд-во Независимая Газета, 2000. – 688 с. – (Литературные биографии).
7. Arnold M. On the study of Celtic literature [Электронный ресурс] / Arnold M. –London : Smith, Elder and Co, [1867]. – Режим доступа : <http://www.sacred-texts.com/neu/celt/scl/scl00.htm>.
8. Arnold M. The Incompatibles, English Literature and Irish Politics / Arnold M. // The Complete Prose Works of Matthew Arnold / (ed. R. H. Super). –Ann Arbor : University of Michigan Press, [19--?]. – Vol. 9. – P. 472.
9. Beckson K. Oscar Wilde: The Critical Heritage / Beckson K. –London : Routledge & Kegan Paul Limited, 1970. – P. 110–111.
10. Calloway S. The Exquisite Life of Oscar Wilde / S. Calloway, D. Colvin. –London : Orion Media, 1997. – 112 p.
11. Chesterton G. K. George Bernard Show / Chesterton G. K. –London ; New York : [s. n.], 1910. – P. 83.
12. [Croft-Cooke R.](#) Bosie: The Story of Lord Alfred Douglas: His Friends and Enemies / Rupert Croft -Cooke —London : W. H. Allen, 1963. – 414 p.
13. Ellmann R. Oscar Wilde / Richard Ellmann. – London : Hamish Hamilton, 1987. – 632 p.
14. Haslam R. Oscar Wilde and the Imagination of the Celt / R. Haslam// Irish Studies Review. – 1995. – № 11[Oscar Wilde Special Issue]. – P. 2–5.
15. Hyde H. Montgomery. Oscar Wilde: A Biography / H. Montgomery Hyde. – London : Penguin Books, 1990. – 410 p.
16. McCormack J. Wilde the Irishman / J. McCormack.–London : Yale University Press, 1998. – 205 p.
17. McCormack J. Wilde's fiction(s) / J. McCormack//The Cambridge Companion to Oscar Wilde / Peter Raby (ed.). – Cambridge, 1997. – 307 p.
18. Pine R. The Thief of Reason: Oscar Wilde and Modern Ireland / R. Pine. – New York : St. Martin's Press, 1955. – 478 p.
19. O'Neil M. J. Irish Poets of the Nineteenth Century: Unpublished Lecture Notes of Oscar Wilde' / M. J. O'Neil// University Review. – 1955. – Vol. 1, No 4. – P. 50.
20. The Assistant Editor // Weekly Sun. – 1894. – Sept. 21. – P. 2.
21. Varty A. Preface to Oscar Wilde / A. Varty. – [S. l.] :Longman, 1998. – 247 p.
22. Ward W. Oscar Wilde: An Oxford Reminiscence / Ward W. // Son of Oscar Wilde / Vivian Holland. – Harmondsworth : Penguin, 1957. – P. 220.
23. Wilde O. Mr. Frouder's Blue Book / O. Wilde // Selected Journalism / ed. Anya Clayworth. –Oxford : Oxford UP, 2004. – P. 36–40.
24. Wilde Oscar. Selected Journalism / OscarWilde // Oxford World's Classics / ed. Anya Clayworth. – Oxford University Press. – 2004. – P. 23–27.
25. Wilde Oscar To the Editor of the Scots Observer [Электронный ресурс] / Oscar Wilde // Scots Observer. –1890. – N 8, August 16. – Режим доступа : [http://www.readbookonline.net/readOnline/9894/\[257\]](http://www.readbookonline.net/readOnline/9894/[257])
26. Wilde Oscar on Irish Art [Электронный ресурс] // New Zealand Tablet. – 1882. – Rōrahi X, Putanga 477, 2 Pipiri. – Page 7.

## ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ УНІВЕРСАЛІЇ СМЕРТІ В «ЗИМОВІЙ ПОВІСТІ» ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА

Ольга Пуніна

Кандидат філологічних наук, доцент,  
кафедра історії української літератури і фольклористики,  
Донецький національний університет (УКРАЇНА),  
21021, м. Вінниця, вул. 600-річчя 21, e-mail: punina@ukr.net  
UDC: 821.161.2

### ABSTRACT

*Olga Punina. Artistic comprehension of category of death in «Winter story» of Oles' Ulyanenko.*

In the article does the specific of artistic comprehension of category of death open up in a novel «Winter story» of Oles' Ulyanenko – sign representative of Ukrainian literature of post-totalitarian days. Literary criticism and literary-domestic materials of author enable to define semantic formants a novel, that opened out round the category of death: existentiality, incarnate idea of eventual, semantics of stepping death. Exactly these formants find the scientific reading in the article through appearance of nameless main hero-poet, by the inalienable constituent of existence of which and the adopted death. Distinctly graphic resources are designed by through reasons a novel – deadness and flashback, showing evidently category of deaths, mounted in appearance of protagonist. Death in a novel gets the row of values which unite in two lead: death as fear (key here metaphor of dead city) and death as a hope is on a revival. The last marker is marked by perception of death by a protagonist (here death is marked semantics of exceptional sharpness of existence). Development in work of Oles' Ulyanenko the category of death is acknowledged for the typical sign of poetics of expressionism.

**Key words:** expressionism, category of death, reason, protagonist.

У статті розкривається специфіка художнього осмислення категорії смерті в романі «Зимова повість» Олесея Ульяненка – знакового представника української літератури посттоталітарної доби. Літературна критика й літературно-побутові матеріали автора дають змогу визначити змістові форманти роману, що розгортаються довкола категорії смерті: екзистенційність, втілена ідея кінечності, семантика крокуючої смерті. Саме ці форманти знаходять наукове прочитання у статті через образ безіменного головного героя-поета, невід'ємною складовою існування якого і названа смерть. Виразально-зображальні ресурси оформлюють наскрізні мотиви роману – мертвості й спогаду, унаочнюючи універсалію смерті, вмонтовану в образ головного героя. Смерть у романі отримує низку значень, що об'єднуються в два провідних: смерть як страх (ключова тут метафора мертвого міста) і смерть як надія на відродження. Останній маркер позначає сприйняття смерті головним героєм (тут смерть позначена семантикою виключної гостроти існування). Розгортання у творі Олесея Ульяненка універсалії смерті визнано за типову ознаку поетики експресіонізму.

**Ключові слова:** експресіонізм, категорія смерті, мотив, головний герой.

Екзистенційний, на думку Олесея Ульяненка (див.: [7, с. 83]), роман-фантазмагорія «Зимова повість» (1989 рік написання), виходячи з критичних зауважень й авторських коментарів до нього, насамперед актуалізує універсалію смерті, розгортання якої в художньому творі визнано за типову ознаку поетики експресіонізму, що ґрунтується зокрема й на філософській теорії екзистенціалізму (див.: [6]): «[...] визначальною парою, архетипним вузлом експресіонізму є Життя-Смерть, навколо якого концентричними колами розходяться мотиви, творяться сюжети, вибудовуються концепції героїв, формуються процеси ініціації та індивідуалізації, забезпечується енергетична потужність тексту і динамічність ема-

націй есхатології й танатографії» [12, с. 42]. Так, Леонід Кононович у рецензії на «Зимову повість» зазначає, що світ твору будується на екзистенційному усвідомленні смерті. «В атмосфері роману, – продовжує критик, – розлито якусь дивну втому, такий собі щемкий сум, почуття фатальності й zarazом гостре передчуття кінця. Безіменний терорист тиняється по кав'ярнях, пиячить з безпритульними, відвідує вчорашніх соратників, – а назирці за ним іде невідступна смерть. Ідея конечності панує в цьому сюрреалістичному світі як один з його невід'ємних атрибутів» [4, с. 82] (курсив мій. – О. П.). Про художнє дослідження Олесем Ульяненком у «Зимовій повісті» психології смерті твердить і літературний психоаналітик Зборовська. Химерно-похмуру картину світу<sup>1</sup> роману, що став певним підсумком «революційної» юности прозаїка» [2, с. 161], на її думку, маркує семантика крокуючої смерті (ця семантика «підкреслюється наскрізною кровавою метафорою, “червоним снігом” індивідуальних візій» [2, с. 162]), і в продовження: герой «Зимової повісті» перебуває в некрофілічному просторі смертеочікування<sup>2</sup>.

Подібне трактування роману – через категорію смерті як першорядну – пропонує і сам письменник у розмові з Михайлом Бринихом, який дотримується того ж читацького підходу:

«– “Зимова повість” – спроба скласти психологію смерті: шлях головного героя видається карколомною гонитвою за смертю...»

– Людина йде до мети, вона йде на край ночі, шукаючи за примарою істини, хоча вона й знає, що ніколи з тієї ночі не повернеться. Герой роману знав від початку, що загине, що має назавжди покинути місто, але виконати свою місію. Роман побудований на містичних візіях, символах – християнських, іноді – навіть бісівських [...].

“Зимова повість” разом із романами “Передчуття” і “Богемна рапсодія” утворюють своєрідний цикл, присвячений саме розкриттю психології смерті. Я пішов на край ночі, щоби дослідити смерть. Цікавий сам досвід смерті – на цьому проколовся і Селінджер, і Скот Фіцджеральд, і Гемінгвей, і я провалюся в цю безодню так само... А може, й не провалюся. Загалом – тема дуже небезпечна, хоча треба ж комусь нею займатися. Письменник, як на мене, – просто розповідач, його мета – відтворювати пережите тією силою, котра не від людей, але від Бога» [5, с. 10] (курсив мій. – О. П.).

Зазначені критикою змістові форманти роману – екзистенційність, втілена ідея конечності, семантика крокуючої смерті тощо – трансльовано через образ безіменного головного героя-поета, покликаного виконати місію звільнення своєї країни від виродженця-диктатора (з позиції Ніли Зборовської йдеться про осмислення Ульяненком національної людини через архетип абсолютної жертвовності: «віками жертвуючи собою ради вільної держави, вона зрікалася власного буття – на вітальну користь торжествуючої нікчемності» [2, с. 162]). Смерть стає невід'ємною складовою його миті-існування, що в «Зимовій повісті» прочитується на семантичному рівні за рахунок виражально-зображальних ресурсів, що оформлюють наскрізні взаємопов'язані мотиви мертвості й спогаду (пам'яті) – на

---

<sup>1</sup> На підкреслення такого бачення світу роману й у формальному плані слід навести фрагмент зі спогаду Клочка: «Десять у той же час (1993 рік. – О. П.) спілка письменників надумала видавати “Зимову повість” Ульяненка (у серії “Перша книга письменника”). Фото автора на четверту сторінку обкладинки – Ульян, на повен зріст на тлі зимового Хрещатика – художник видавництва СПУ Олег Коспа забракував – згідно з їхніми видавничими стандартами, був потрібен портрет. Взяли з паспорту. Натомість Олег попросив щось “депресивно-зимове” на обкладинку. У той час я ще мав звичку таскати з собою в кофрі пачку “свіженьких” фотографій, які тут-таки продемонстрував Олегові. “О! Це те, що треба! (розбитий пивний куваль на снігу, а поруч два чітких собачих сліди.) – Це точно передасть настрій!” Книжка вийшла навесні 1995-го» [3, с. 119].

<sup>2</sup> Цей тезис розвинула послідовниця поглядів Ніли Зборовської Надія Тендітна. Див.: [8].



початку роману ув'язнений герой напередодні розстрілу вдається до типової речі у передсмертний момент – згадок: «Він завше прокидався, коли за стінами лив дощ; дощ падав спроквола, проціджувався, немов крізь решето, напочатку схожий на мжичку, потім кривлями в'язниці торохкотіли важкі, налиті зимовою вологою краплі; тоді він підіймався, підступав до заґратованого вікна й дивився, як вода стікає в калюжі, вітер ганяє оберемки води, а понизу мертво залягало. Цей дощ нудно повторювався цілий тиждень, не подібний на осінню приреченість – приносив спогади про кущі зеленого аґрусу, облиплі квітом соняшника засмаглі жіночі литки [...]» [9, с. 5] (курсив мій. – О. П.). У контексті цього доречно звернутися до думки філософа Янкелевича, який переконаний у тому, що смерть є безпосередньою частиною життя: «Життя оповите у смерть і водночас просякнуте смертю; воно від початку і до кінця огорнуте смертю [...]. Життя мовить нам про смерть, ба більше – лише про смерть воно й мовить. Підемо далі: про що б не йшлося, в певному смислі мовиться про смерть; говорити на будь-яку тему – наприклад, про надію, – означає обов'язково говорити про смерть; говорити про біль – означає говорити про смерть, не називаючи її; філософствувати про час – означає, за допомогою темпоральності й не називаючи смерть на ім'я, філософствувати про смерть; розмірковувати про видимість, в якій поєднані буття і небуття, означає імпліцитно міркувати про смерть...» [11, с. 59].

Відхилення смертного вироку – амністія – й подальші перспективи життя ставлять перед безіменним персонажем єдину мету (місію), якій підпорядковується його майбутнє: позбавити країну від генеративного Генерала, схильного до диктаторства-насильства, що маскує під модне поняття демократії, розстрілюючи водночас студентські протести на засніженому майдані: «Це вже потім, коли студенти зламаними ляльками лежали розкидані по всьому подвір'ї, а охорона в розхристаних мундирах за ноги стягувала трупи. І тоді, вперше за стільки років, у протилежному вікні він побачив обличчя Генерала. Генералові завше бракувало зросту, й в амбразурі виднілася тільки голова» [9, с. 15]. Усвідомлення героєм-поетом того, що місія має бути виконаною, веде й до специфічного почування, коли людина переборює страх смерті (аж до її беземоційного передбачення: «Потім він зрозумів: груди давило там, де повинна влучити куля» [9, с. 8]) й сприймає її, смерть, як конститутивну складову, що міститься в теперішній миті<sup>1</sup>.

Шлях персонажа від задуму вбивства колишнього соратника до його виконання супроводжує екзистенціал смерті в єдності зі спогадом, що виконує кілька функцій. По-перше, функцію ретардації: небажання безіменного персонажа щось згадувати («[...] пам'ять важкими ціпами вибивала з голови нові імена [...]» [9, с. 8], «І спогад не прийшов, – спогад сидів у ньому десь глибоко. Весь час» [9, с. 8], «Він знову повернувся до діда. На цей раз вже насильно, щоб не думати про те, чого не хотів згадувати» [9, с. 9] тощо) уповільнює власну смерть, адже власна смерть не сприймається доречною, доки не здійснене ключове завдання – вбивство Генерала. По-друге, функцію нагнітання: згадки про недобудовані барикади у місті, про єдину розраду самотності – Оксану, про діда й засніжений майдан зі студентами, про батька, не здатного виконувати свої обов'язки по відношенню до сина (звідси й характеристика: «[...] незрозумілий образ нещасного, гидкого чоловіка [...]» [9, с. 17]) та інше стимулюють героя-поета до виконання задуму. У підсумку смерть щодо головного героя позначена семантикою виключної гостроти існування, коли вона штовхає людину до питання про абсолютно суттєве: «Він ступав по товченому шклі: запах погарі, смалятини розпирав ніздрі, а він ішов – поверх за поверхом, міняв калейдоскопом думки, і вже наприкінці, зупинившись біля вузького більма вікна, відчиняючи червоні, з облупленою фарбою двері, – зрозумів: його загнано в цей велетенський кам'яний мішок, і єдине, чим може зарадити собі нормальна людина – це втекти; але втікають ті, що здаються, або ті, які ні на що не здатні. А йому лишається – померти. Для нього це і є не-

---

<sup>1</sup> Так смерть трактується в межах екзистенціалістської філософії. Див.: [1].

обхідністю, яка не потребувала доказів, самозречень, запевнень. [...] Та перед цим йому треба вбити Генерала. Це, єдине, певне, в житті він зробить із задоволенням. Це не буде війна. Це буде зведення особистих рахунків, як і там, у тому вольєрі, коли він слухав переламані пострілами істеричні голоси хлопчаків.

Тож треба те зробити, бо нічого не лишилося, як тільки чекати смерті, в нудній смерті – короткий відпочинок» [9, с. 17] (курсив мій. – О. П.).

Із позиції героя-поета смерть об'єкта вбивства (Генерала), як і його соратників (Леф, Кат), маркується значенням загрози, страху і покари. Саме в його ситуації, Генерала, актуальним є трактування смерті як людської неспроможності, недоцільності (на яку в романі вказує образ Жида<sup>1</sup>): «В смерті виявляється хиткість, фундаментальна неспроможність усього того, що є людським. Аж ніяк не даючи життя, по суті своїй залишена без ґрунту, ту основу й опертя, яких їй не вистачає, вона переточує життя в дірки й сумнівні пустоти негативного смислу» [11, с. 69]. Такою конотацією позначена прийдешня неминуха смерть диктатора, що керує, до того ж, містом, в якому немає місця свободі слова, дії та духу – це підкреслює типово експресіоністична метафора мертвого міста: «Ніщо так не руйнується, як ілюзія мертвого міста. Танки ввійдуть, і барикади вибухнуть, але це лайно із закрученими вусами зникне і з'явиться. В якій ролі?» [9, с. 19]; «І ще від самого початку він думає про неминучість смерті: власної, Генерала, всього міста. Для нього зараз не було ніякої різниці. Місто мертво. Це дійшло до нього, коли відчинилися двері з червоного дерева, і його втягнула темрява, хлюпнуло жовте світло, в носі закрутило від запаху дорогих сигар і коньяку» [9, с. 21] (курсив мій. – О. П.).

«Смерть, – переконує філософ Янкелевич, – швидше за все завершення, адже вона стає останньою подією. Смерть є кінець. Але який кінець! Нікчемний, невдалий і радше подібний на повний погром, що вінчає поразку... Буття завершується не у пишноті й апофеозі, як ноктюрн Шопена, а панікою, як фінал сонати сі-бемоль мінор. [...] Вона (смерть. – О. П.) є радше те, до чого все повертається і в що впирається у стані паніки, розгардіяшу, у відчутті краху та загальної дезорганізації організму» [11, с. 71]. Беручи до уваги цей пасаж, можна переконатися, що смерть Генерала та його помічника Ката у «Зимовій повісті» набуває саме такого вираження – нікчемність, паніка і крах стають ключовими означниками їх щезання: «І тільки він почув сухий тріск автомата – Кат зламався навпіл, упав на коліна, потім на руки, проповз кілька метрів, залишаючи кривавий слід, харкнув, відкинувся набік і покотився донизу без крику; полетів чорним згустком у червоне провалля вечора» [9, с. 54]; «Генерал упав на сідницю, дивився на маленькі долоні, червоні від чужої крові; піднімав, опускав, лупав вуглинками очей. І коли він націлився йому між перенісся, то востаннє побачив, як іграшково, дитинно блимають червоні повіки Генерала. [...]

– Болванчик, – сказав він і натиснув курок.

Генерал сіпнувся, поволі подався; хилився, осів лівим боком у пухнастий сніг; проти сонця перевернуті долоні із вижовклою кров'ю» [9, с. 63].

У випадку з безіменним героєм-поетом йдеться про смерть іншого ґатунку, ґрунт для якої підготовлено зокрема і зустріччю з жінкою, якій вдається витворити в персонажеві сподівання на життя після смерті: «Це нездійснене у передчутті тепла дає ілюзію перед вступом у вічність; і це передчуття нового зійде легким мертвим травневим снігом» [9, с. 64]. Унаочнює таку семантику вічності й образ мертвого метелика, що супроводжує поневір'яння персонажа поза жіночою втіхою, – символ триєдності життя, смерті й воскресіння. Смерть, що дає надію на відродження, ознаменовує й остання сцена у «Зимовій повісті» – початку війни: поховання безіменного героя супроводжується активним людським протестом, про позитивне завершення якого свідчить алегорична розмова в структурній частині

---

<sup>1</sup> Ніла Зборовська називає цей образ дзеркалом довоколишньої недоцільності людини [2, с. 163].

Р. С. про гній та нові парості пшениці на ньому. Чого, власне, й прагнулося головному герою-поету, який такою настановою близький до місії експресіоністів: зробити спробу змінити світ (див.: [10, с. 181]).

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Больнов О. Ф. Философия экзистенциализма: Философия существования [Электронный ресурс] / Отто Фридрих Больнов; [сост. Ю. А. Сандулов]; научные редакторы: А. С. Колесников, В. П. Сальников; [пер. С. Э. Никулина]. – СПб. : Лань, 1999. – 222 с. – Режим доступа: [http://sbiblio.com/biblio/archive/bolnov\\_fil/03.aspx](http://sbiblio.com/biblio/archive/bolnov_fil/03.aspx)
2. Зборовська Н. Містична безодня у прозі Олеся Ульяненка // Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Ніла Зборовська. – Львів : Літопис, 1999. – С. 160–178.
3. Ключко Д. Перехрестя: спогад / Дмитро Ключко // У знятому на плівку дні: Олесь Ульяненко у спогадах / упоряд. Н. Степула. – К. : Укр. пріоритет, 2012. – С. 116–127.
4. Кононович Л. Убити генерала, або Окреслений кінець революції (Олесь Ульяненко. Зимова повість: роман) / Леонід Кононович // Слово і Час. – 1994. – № 7. – С. 82–83.
5. Мандри духу з Олесем Ульяненком. На край ночі (Михайло Бриних, журнал «Україна», № 19/20, 1994 р.) // Олесь Ульяненко. Без цензури: інтерв'ю. – К. : Махаон-Україна, 2011. – С. 9–19.
6. Осьмак О. О. Експресіонізм в контексті західноєвропейської культури ХХ століття: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук: спец. 09.00.08 – «естетика» / Оксана Олександрівна Осьмак. – К., 1999. – 20 с.
7. Роман Олеся Ульяненка буде присвячений рідному Хоролу (Сергій Шебеліст, «Коло», 2005 р.) // Олесь Ульяненко. Без цензури: інтерв'ю. – К.: Махаон-Україна, 2011. – С. 82–85.
8. Тендітна Н. Некрофілічно-садистський простір роману О. Ульяненка «Зимова повість» / Надія Тендітна // Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. – 2010. – № 5. – С. 130–135.
9. Ульяненко О. Богемна рапсодія: романи / Олесь Ульяненко. – Львів: ЛА «Піраміда», 2006. – 160 с.
10. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачёв; пер. с фр. – М.: Республика, 2003. – 432 с.
11. Янкелевич В. Смерть; перевод с франц. Е. А. Адрияновой, В. П. Большакова, Г. В. Волковой, Н. В. Кисловой / Владимир Янкелевич. – М.: Издательство Литературного института, 1999. – 448 с.
12. Яструбецька Г. І. Динаміка українського літературного експресіонізму: монографія / Галина Іванівна Яструбецька. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2013. – 380 с.

## ФОРМИ ЕКСПЛІКАЦІЇ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ У РОМАНАХ А. МЕРДОК

Дмитро Дроздовський

Головний редактор журналу «Всесвіт»,  
кандидат філологічних наук, молодший науковий співробітник,  
відділ світової літератури, Інститут літератури імені Тараса Шевченка  
(УКРАЇНА), вул. Михайла Грушевського, 4, Київ-1, 01001, Україна,  
e-mail: [vsesvit.journal@gmail.com](mailto:vsesvit.journal@gmail.com)  
UDC: 821.161.2+821.111]-21.071

### ABSTRACT

#### *Forms of Shakespearean Intertextuality in A. Murdock's novels*

In the paper, the forms of Shakespearean intertextuality have been outlined in A. Murdock's novels "The Black Prince" and "The Sea, the Sea". The mechanisms of intertextual relations to Shakespearean plays ("Hamlet", "The Tempest") have been portrayed in the British author's texts. It has been defined the way in which the novels have determined a special Shakespearean discourse in the British literature of the second half of the XX Century. The intertextual relations have been defined on the generic, plot and philosophical levels.

**Key words:** Shakespearean discourse, Shakespearean intertextuality, British novel, A. Murdock's novels "The Black Prince", "The Sea, the Sea", theatre.

Формы шекспировской интертекстуальности в романах А. Мердок

В статье рассматриваются формы экспликации шекспировской интертекстуальности в романах «Чёрный принц» и «Море, море» А. Мердок. В текстах британской писательницы анализируются механизмы мжтекстового взаимодействия и проявление интертекстуальных реляций к шекспировским произведениям («Гамлет», «Буря»). Показано, каким образом романы повлияли на формирование особого шекспировского дискурса в британской литературе вт. пол. XX в. Мжтекстовые взаимоотношения определены на жанровом, сюжетном и идейно-философском уровнях.

**Ключевые слова:** шекспировский дискурс, шекспировская интертекстуальность, британский роман, «Чёрный принц», «Море, море» А. Мердок, театральность.

У статті представлено форми експлікації шекспірівської інтертекстуальності в романах «Чорний принц» і «Море, море» А. Мердок. У текстах британської письменниці окреслено механізми мжтекстового зв'язку та вияви інтертекстуальних реляцій до шекспірівських творів («Гамлет», «Буря»). Показано, в який спосіб романи спричинилися до формування особливого шекспірівського дискурсу в британській літературі др. пол. XX ст. Міжтекстовий зв'язок визначено на жанровому, сюжетному та ідейно-філософському рівнях.

**Ключові слова:** шекспірівський дискурс, шекспірівська інтертекстуальність, британський роман, «Чорний принц», «Море, море» А. Мердок, театральність.

На сучасному етапі розвитку літературознавства актуальним постає дослідження форм мжтекстової взаємодії, що, відповідно, визначає епістемологічну основу новітніх інтертекстуальних досліджень.

Ю. Крістева у 1967 р. визначила інтертекстуальність як «...здатність тексту вступати у взаємодію з іншими, викликати асоціації з ними» [11, с. 5]. Літературна праця, на її думку, є не просто продуктом одного автора, а продуктом його реляцій з іншими текстами та з усією граматичною будовою мови: «Суверенним суб'єктом може бути тільки хтось, хто репрезентує досвід розриву...» [5, с. 102]. Дослідниця відштовхується від «параграматичної» теорії поетичної мови Ф. де Соссюра, на основі якої висуває три основні тези: «А. Поетична мова – це безконечний код. Б. Літературний текст подвійний: це письмо – читання. В.

Літературний текст – це мережа взаємозалежностей» [4, с. 195]. Науковець зазначає, що ці три твердження показують, що позаяк літературний текст «...інтегрований до множини інших текстів: це – письмо-репліка щодо іншого (інших) тексту (текстів). Оскільки автор пише в процесі зчитування більш раннього або сучасного йому корпусу літературних текстів, сам він живе в історії» [4, с. 199].

Як зауважує дослідниця, для поетичної мови «властива специфічність, якої не має жодна інша система відмінностей: вона подвоює (позначення і позначене) і пов'язує (модифіканти і модифіковане = фраза)... «Музифікувати» це пов'язувальне подвоєння означає змусити ритм вибухнути, звичайно, у роздвоєнні, але водночас і у зв'язку: в метафорично-метонімічних зсувах, що розтинають контури лексем і доходять аж до критики позначення і позначеного, а надто у фразово-логічних зв'язках, де реконститується соціально-символічний порядок і нічого не хоче знати про попередній (семантичний, морфемний, фонічний, і інстинктивний) вибух, що лежить у його основі. Втручатися на рівні, де синтаксичний порядок затемнює приховані глибше втрати, яких зазнає сигніфікативний процес, втручатися там, де спільнота конститується, припиняючи — вбиваючи — витрати, коштом яких вона живе, — це втручатися саме там, де фраза зав'язується й зупиняється... Отже, ми опиняємось у композиції, коли фраза — мінімальна єдність, на основі якої конститується тканина, що перевершує її, але не нехтує: більше-ніж-фраза, більше-ніж-значення, більше-ніж-сигніфікація» [5, с. 158]. Ю. Крістева наголошує, що «будь-який текст будується як мозаїка цитат; текст – продукт запозичення та трансформації іншого тексту. У такий спосіб на місце поняття інтерсуб'єктивності стає поняття інтертекстуальності, і виявляється, що поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню» [3, с. 429].

По-своєму канонічним сьогодні сприймається визначення інтертексту, що його в 1973 р. запропонував Р. Барт, вважаючи, що, «кожен текст є одночасно інтертекстом; інші тексти наявні в ньому на різних рівнях у більш чи менш упізнаваних формах: тексти попередньої культури і тексти культури сучасної. Кожен текст – це нова тканина, зіткана зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагментів соціальних ідіом і так далі – всі вони поглинуті текстом і перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту і довкола нього існує мова. Як необхідну передумову для будь-якого тексту, інтертекстуальність не можна зводити до проблеми джерел і впливів; вона становить загальніше поле анонімних формул, походження яких рідко можна з'ясувати, позасвідомих або автоматичних цитат без лапок» [1, с. 115].

У 1970-х рр. Г. Блум запропонував своєрідну концепцію інтертекстуальності, описавши стосунки між письменниками як історію непорозуміння у «великому діалозі між поколіннями», в якому «сини» відповідають на запитання, що їх ставили перед собою «батьки». «Такі репліки-відповіді, які ревізують традицію, можуть бути відхиленням від напряму, обраного попередниками, антитетичним його доповненням, цілковитим руйнуванням зв'язків із ним, очищенням, переломом із непередбачуваними наслідками, парадоксальним поверненням до втраченого первинного сенсу» [2, с. 247]. Зазначимо, що інтертекстуальність є однією з характерних ознак художньої літератури на сучасному етапі функціонування дискурсу літератури загалом.

У секундарній науковій літературі термін «театральність» визначається по-різному. Зазвичай це поняття вживають тоді, коли автор дослідження хоче підкреслити, що певний твір позначений особливою експресивною виразністю, досягнутою специфічними театральними засобами. В іншому сенсі «театральність» — це визначення власної неповторної манери театрального мислення письменника, особливість, що зумовлює всю художню побудову твору і є ключем до його змісту [12, с. 151].

Ці два тлумачення «театральності», на нашу думку, пропонують ключ до розуміння творчої манери А. Мердок та в особливий спосіб дають можливість окреслити зв'язок її текстів із драматургією В. Шекспіра. У романах англійської письменниці (ідеться про романи «Чорний принц» [7] і «Море, море» [6]) відбувається переплетіння трагічного й фарсового/комічного. Доказом цього постає образ Френсиса Марло («Чорний принц»). Саме він грає роль блазня то біля Бредлі Пірсона, то біля його дружини і своєї сестри Крістіан,

водночас намагаючись їм допомогти, хоч і небезкорисливо. Натомість для них він — лише блазень, над яким усі насміхаються і якого зневажають.

Письменниця запозичує з драм В. Шекспіра елементи карнавальної театральності. Її герої часто вдягають маски, грають певні ролі (відповідно до відомої шекспірівської метафори «All the world is a stage»). Саме шекспірівська комедія найближча їй власним творам, оскільки в комедії панує дух експериментування та особливої імпровізації. Своєрідна карнавальна травестія шекспірівського театру і перевдягання-перетворення знаходять місце на сторінках романів письменниці. Так, у «Чорному принці» роль Гамлета на сцені грає юна Джуліан. Саме в Джуліан, одягнену у костюм Гамлета, закохується Бредлі Пірсон. І на підсвідомому рівні в читача виникає слушне запитання: кого насправді покохав герой: Джуліан, Гамлета чи себе? «Гамлет» — це «велика трагедія», кожен читач якої ототожнює себе з головним героєм.

Героїні романів А. Мердок мають чоловічі імена (зауважимо, що у шекспірівському театрі всі ролі — і чоловічі, й жіночі — грали тільки чоловіки) — Джуліан, Крістіан («Чорний принц»), Доріс, Клемент («Море, море»); їх важко відрізнити з першого погляду від хлопчиків. Ось як згадує про свою першу зустріч із коханою Бредлі Пірсон: «Юнак був тонким, одягнутим у темні вузькі брюки, темну оксамитову куртку і білу сорочку. Густе, ледь хвилясте каштанове волосся майже закривало його шию. Я зупинився, розглядаючи його, і вже хотів йти далі, коли раптом зрозумів, що вечірнє світло пожартувало зі мною і це зовсім не юнак, а дівчина. Я її впізнав. Це була Джуліан Баффін» [7, с. 78-79].

Звернімо увагу на те, як про Лізі пише у щоденнику Чарльз Ерроубі («Море, море»): «Чомусь я завжди уявляю собі Лізі у чоловічому костюмі. Спочатку вона звернула на себе увагу як хлопчик-герой у провінційних пантомімах. Вона тоді була дуже тоненька, чимось схожа на хлопчика, ходила у високих чобітках і дуже коротко стриглася» [6, с.79-80].

А. Мердок вводить у структуру романів карнавальну ексцентрику, театральні ефекти, змушуючи своїх героїв ховатися за масками та грати ролі у житті і на професійній сцені. Часто межа між життям і сценою стирається, у такому разі життя перетворюється на театр, а театр — на життя. Герой роману «Море, море» Чарльз Ерроубі — режисер, актор, драматург, він іде на пенсію у zenіті слави, відмовляється від театру, щоб усамітнитись. Із метушливого Лондона він переїжджає на морське узбережжя, де серед скель, подалі від цивілізації, знаходить будинок своєї мрії. Але й тут Ерроубі-професіонал не може відмовити собі в задоволенні зрежисувати долю інших людей на фоні декорацій морського пейзажу. Це найперше стосується життя його єдиної коханої жінки, любов до якої він проніс через усе життя і через яку так і не створив сім'ї — Мері Гартлі Сміт.

Варто зазначити, що досить невеликі за обсягом романи А. Мердок вирізняються сюжетною динамічністю, яка розгортається за театральними законами (наявні сценічні конфлікти, інтрига, містифікація тощо). Таким чином, проглядається чіткий зв'язок романів А. Мердок із драмами В. Шекспіра, зокрема:

1. Письменники створюють напружено драматичну візію життя. Кожен твір являє собою театр у мініатюрі.

2. Як у Шекспіра, так і у Мердок поряд із головною дією відбуваються побічні, що постають або варіантом основної колізії, або тлом, що створює контраст. Протягом твору доля основних персонажів вирішується повністю: або вони знаходять щастя, або гинуть, як Б. Пірсон.

3. Дія творів тісно пов'язана з характерами. І герої шекспірівських п'єс, і персонажі романів А. Мердок не є маріонетками, що підкоряються сюжету. Характери по-різному виявляють себе в життєвих ситуаціях. Багатоплановість дії органічно зливається з багатогранністю характерів головних персонажів.

4. І Шекспір, і Мердок окреслюють моральні проблеми: людські стосунки, взаєморозуміння і відштовхування, боротьбу добра і зла. Творам властиві емоційність, глибокий психологізм, іронічність, використання театральних ефектів, сценічних конфліктів, експериментування та гротеск.

5. Так само, як і героям Шекспіра, персонажам Мердок, властиві відчуженість і нездатність до порозуміння. Моральні цінності, заради яких жили герої романістки, виявилися ілюзіями, грою розуму.

Романи А. Мердок вирізняються наявністю в них значної кількості історико-культурних референцій, що по-різному актуалізуються у текстах британської авторки. Це і діалог із Платоном, і реляції до творів В. Шекспіра, Л. Толстого, Ф. Достоевського, Ч. Діккенза, Дж. Остін та ін. Усе це дає підстави говорити про інтертекстуальну природу її творчості, що водночас дає підстави залучити інтертекстуальний метод для аналізу романів А. Мердок. Зазначена інтертекстуальність виявляється на різних рівнях, у різних типах зв'язків: контактному, генетичному й типологічному. Інтертекстуальність, на нашу думку, постає в романах англійської письменниці як інтегрована складова художнього цілого, іманентна риса авторського світу, який є гетерогенним і поліморфним. У статті спробуємо окреслити діалог письменниці з Великим Бардом на прикладі романів «Чорний принц» та «Море, море», акцентуючи на виявах шекспірівської інтертекстуальності, що скеровує дослідницьку увагу до «Гамлета» і «Бурі».

Про «Гамлета», як іронічно зауважує мердоківський герой Б. Пірсон, «чули навіть усі найбільш темні та дикі представники роду людського» [7, с. 279]. Проте, авторська позиція у цьому плані постає, на нашу думку, вельми оригінальною. У плані розуміння та інтерпретації шекспірівських творів А. Мердок одночасно постає у кількох іпостасях: вона є і звичайним читачем, і читачем-аналітиком (тобто професійним читачем), і читачем-філософом, і читачем-письменником. Така позиція читацької рецепції дає їй можливість установити продуктивне творче спілкування з шекспірівською трагедією (зазначимо, що «Гамлет» належить до «великих трагедій»), що ґрунтується на засадах діалогічності, поліфонії.

Мердоківська проекція Шекспірового Гамлета актуалізується в тексті роману численними алюзіями та цитатами.

Так, шекспірівські алюзії у «Чорному принці» поліфункціональні. У більш вузькому контексті (на рівні творення образів та сюжету) вони виконують функцію знаків, що орієнтують читача на розкодування певних смислових нюансів. Наприклад, ставлення персонажа до Шекспіра у романі А. Мердок постає еталоном для оцінювання його духовної глибини. На жаль, з усіх героїв роману це випробування проходить лише Бредлі Пірсон, протагоніст роману (який сам є письменником). Хоча герой інтерпретує «Гамлета» з певною іронічністю (згадаймо перше заняття Бредлі і Джуліан, на якому вони прагнуть кожен по-своєму протрактувати сюжет та образи шекспірівського твору). Під цією маскою герой ховає власне ставлення до Шекспіра як до божества: «існує, звичайно, божественно-досвідчена простота, ми бачимо її у творіннях тих, чиї імена я не наважусь назвати, такими близькими до богів вони є. А богів не називають» [7, с. 115]. Поряд із порадою Джуліан прочитати Шекспіра Пірсон пише: «...нам дуже пощастило, що наша рідна мова — англійська» [с.92]. На сюжетному рівні А. Мердок пропонує читачеві вступити у гру, визначивши умовне розміщення персонажів у матриці гамлетівського сюжету. Можливим є таке потрактування шекспірівських героїв: Гамлет — чорний принц, за Шекспіром, а Джуліан Баффін — чорний принц, за Мердок. Не випадково головний герой Бредлі Пірсон, зустрівши Джуліан уперше після довгої розлуки, приймає її за юнака, одягненого в чорне. Зауважимо, що усвідомлення того, що він (Пірсон) закохався, відбувається під час обговорення «Гамлета» з міс Баффін. Не випадково і те, що Бредлі оволодіває Джуліан, коли та одягається в чорне, намагаючись зобразити Гамлета. Крім цього, Джуліан Баффін, Гамлет у Мердок, доведеться жити з усвідомленням дивних обставин смерті її батька і карати себе через це. Цікавою, на нашу думку, видається також така модель сюжетного паралелізму: Бредлі — Гамлет, Джуліан — Офелія, Арнольд — Полоній. Ця схема є достатньо очевидною та ґрунтується на психологічній та сюжетній суголосності («синхронічності») образів Бредлі й Гамлета, Джуліан і Офелії.

Зазначимо, що вартою уваги є така сюжетна паралель: появу привида на початку шекспірівської трагедії можна порівняти з появою Френсиса Марло на початку роману Мердок: «Його вид мені зовсім не сподобався. Я відчув у ньому щось підкреслено зло-

вісне... Він розбудив привидів минулого та сам з'явився, як якась злоблива примара» [7, с. 35]. Варто наголосити, що такі схеми співставлення сюжетно-образних планів шекспірового «Гамлета» та «Чорного принца» А. Мердок дають можливість для інтерпретацій традиційних образів в оригінальному ракурсі, хоча і можуть викликати, на нашу думку, певну іронію, змушуючи подивитись на «вічні образи» під новим кутом зору. Цей новий ракурс передбачає те, щоб читач поглянув на них як на живих людей, своїх сучасників.

Варто зауважити, що «Чорний принц» А. Мердок є метароманом, тобто романом, що розмірковує про мистецтво і літературу. Бредлі у розмові з Джуліан стверджує, що: «...«Гамлет» — це монумент зі слів,.. і Гамлет — це слова» [7, с. 279], зазначаючи, що самою сутністю п'єси і образу є слово (уточнимо: саме шекспірівське). У такому разі не буде перебільшенням сказати про ключову роль шекспірівської інтертекстуальності в романі «Чорний принц» А. Мердок. У її художньому світі англійський геній потрактовується як «людина-текст». Його сутністю є слово (тобто Шекспір від історичної особи переходить у площину фікційного наратора, специфічного оповідача, який набуває дискурсивних форм). Уже навіть сама форма оповіді (від першої особи) свідчить про цю рису. Показовими є такі деталі, як любов Пірсона до паперових приладь та листів, до роботи над своїм літературним шедевром. Джуліан у післямові зазначила з цього приводу: «Пірсон усе життя працював над мистецтвом слова. Я бачила його записники. Із них зрозуміло, як багато він працював. Слова, ряди слів» [7, с. 549].

Тісно пов'язаними в романі є поняття «рефлексії» та «страждання». Намагання Пірсона осмислити закони, що панують у світі, також у специфічний спосіб роблять його спадкоємцем гамлетівської рефлексії. У центрі роману часто постає така «шекспірівська» проблема, як просякнутість навколишнього світу несправедливістю (мотив, ключовий для трагедії «Гамлет»). Підкреслюючи у своїй книзі глибокий трагізм існування людини у світі, Бредлі Пірсон ніби одночасно інтерпретує і образ Гамлета, і власну долю: «наш світ — юдоль жаху, і усвідомлення цього не може не хвилювати жодного справжнього художника та мислителя, затьмарюючи його роздуми, руйнуючи здоров'я, іноді просто зводячи з глузду. Закривати очі на цей факт серйозна людина може лише собі на погибель, тож усі великі люди, які роблять вигляд, ніби забули про це, лише прикидаються» [7, с. 469].

Ще одним важливим аспектом у розумінні Бредлі Пірсона як особистості, спорідненої з шекспірівським текстом, є суто гамлетівське сприйняття світу як театру, де лаштунками є небо, а театральною декорацією — безлюдна вулиця. На цій сцені, за словами Пірсона, «чоловіки грають ролі. Але й жінки грають ролі, тільки менш чіткі. У театрі життя їм дістається менше виграшних реплік» [7, с. 50].

Отже, «Чорний принц» А. Мердок репрезентує (хоч і у закодованій формі) ключові проблеми шекспірівської трагедії:

- питання морального вибору;
- життя як театр;
- любов як поєднання духовного й тілесного;
- мистецтво як форма наближення до істини, спосіб її пізнання.

Ці питання осмислюються у сучасному контексті ХХ ст., сприяючи розкриттю нових смислових відтінків трагедії «Гамлет».

Роман А. Мердок «Море, море» інтертекстуально укорінений у шекспірівській драмі. Уже сама назва роману відсилає до драми «Буря». У В. Шекспіра море — це жива істота, причетна до життя людей. У А. Мердок море — це повноправний персонаж. Причому не статичний, а діяльний. Море не мовчить, а посилає чудовиськ, змінюючи свій образ (колір і стан), настрій — попереджаючи й відображаючи «внутрішні» бурі героїв роману.

Співвіднесеність із «Бурею» В. Шекспіра помітна і на фабульному рівні: лондонський режисер Чарльз Ерроубі у 60-річному віці залишає столицю й оселяється на узбережжі Північного моря, немов на острові Просперо, щоб розібратися у своєму житті. І через подальші роздуми героя читач відразу співвідносить його з Просперо: «Тепер я зречуся магії і стану самотником; поставлю себе у таке становище, щоб можна було б чесно сказати: єдине, що мені залишилось, вчитися бути добрим. Кінець життя справедливо вважають часом роздумів. Чи пожалкую я про те, що цей час не настав раніше?» [6, с. 6]. «Водно-



час, читачу, я розповім тобі про моє колишнє життя і мій світогляд» [6, с. 8]. Ерроубі, як і герой «Бурі», залишається наодинці з морем. «Штрафф-Енд — перший будинок, яким я володію, і перша справжня самотність у якій я оселився» [6, с. 32]. Він, як і Просперо, не боїться стихії, щодня проводячи час біля моря, купаючись у ньому і споглядаючи його. І море відповідає йому щоразу по-іншому: спочатку втішає своєю теплотою, а згодом стає зловісним, показуючи свою таємницю — чудовиська (темний бік сутності моря як антропоморфізованої стихії у романі А. Мердок).

Граючи роль Просперо, котрий на своєму острові керує іншими героями, як маріонетками, Ерроубі режисує не лише власну долю. Випадково зустрівши там і своє перше справжнє кохання — Гартлі, він змушує і її грати у своїй п'єсі про любов. «Ощастливити Гартлі — це моя заповітна мрія, реалізація якої надасть моєму життю довершеності і досконалості» [6, с. 170]. Але Ерроубі навіть не цікавиться почуттями самої жінки. Він сам себе засліплює, захоується у власну ілюзію і у власну п'єсу (репрезентація нарцисичного міфу). І вся ця «магія» лише заради помсти, яка обернеться для героя втратою Гартлі, смертю Тітуса і Джеймса, повною самотністю.

Мердок не приймає такої «магії», вона ніби натякає читачеві, що внутрішнє бажання людини поставити себе вище від інших неминуче призведе до катастрофічних наслідків. І доля Ерроубі — доказ цієї думки. Саме в цьому і полягає урок високої моралі, поданий Шекспіром у «Бурі»: Просперо відмовляється від магічної сили заради милосердя і життя. Це саме змушений зробити і Ерроубі, адже життя — це не п'єса, його не можна зрежисувати чи підкорити, як неможливо підкорити і море. Його залишається лише приймати.

Вартою уваги, на нашу думку, є ще одна сюжетна паралель — мердоківська візія шекспірівського питання, яке виникло внаслідок недостатності фактів із біографії Великого Барда. Письменниця, створюючи свого персонажа, на нашу думку, прагне розгадати історичну таємницю: ніхто не знає, з якої причини Шекспір покинув театр. Цю таємницю вона пропонує розгадати читачеві. На перших сторінках роману постає питання: хто ж наш головний герой Чарльз Ерроубі? Чарівник Просперо? Чи, може, сам Шекспір? Підтвердження цих слів постають такі рядки: «Народився я в Стратфорд-на-Ейвоні, вірніше, — поблизу цього міста, а точніше, — в Арденському лісі» [6, с. 45]. Загальні факти біографії Чарльза і Вільяма, окремі репліки головних героїв дають можливість припустити, що Чарльз Ерроубі, актор і режисер, — це сучасна «версія» драматурга, те, ким він міг стати, якби народився у XX столітті.

Отже, у романах А. Мердок «Чорний принц» та «Море, море» в особливий спосіб експліковані форми шекспірівської інтертекстуальності. Герої мають імена шекспірівських критиків (Бредлі), напряду порівнюються з героями Шекспіра. У творах згадуються назви шекспірівських п'єс та наявні цитати з них. Шекспірівський інтертекст проковує читацьку увагу: реципієнт чекає саме шекспірівських фіналів, а романістка повертає читача у сучасність. Твори А. Мердок спонукають нові покоління читачів відкривати Шекспіра по-своєму, відповідно до нової культурно-історичної епохи, позаяк Шекспір перетворився на «засновника дискурсивності» (за М. Фуко), а тому від категорії особи перейшов у текстуальну площу, репрезентовану як особливий рецептивний феномен, що має дискурсивну природу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; [пер. с фр. / сост., ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова]. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. — К. : Вид. дім «КМА», 2008. — 430 с.
3. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева // Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму : [пер. с фр., сост., вступ.ст. Г.К. Косикова]. — М. : ИГ Прогресс, 2000. — С.427-457.
4. Кристева Ю. Избранные труды : разрушение поэтики / Юлия Кристева ; [пер.с фр. Г. К. Косикова]. — М. : РОССПЕН, 2004. — 656 с.

5. Крістева Ю. Полілог ; [пер. з фр. П. Таращука]. — К. : Юніверс, 2004. — 480 с.
6. Мердок А. Море, море : роман / Айрис Мердок ; [пер.с англ. М. Лорие]. — М. : Эксмо ; СПб. : Домино, 2011. — 736 с.
7. Мердок А. Черный принц / Айрис Мердок ; [пер. с англ. А. Поливановой, И.Бернштейн]. — М. : Эксмо, 2013. — 560 с.
8. Павличко С. Д. Айрис Мердок. В поисках морального искусства / Соломія Дмитрівна Павличко // Литература Англии. XX век. — К. : Наукова думка, 1997. — С. 330-350.
9. Павличко С. Д. Интеллектуальный роман сучасної Великобританії / Соломія Дмитрівна Павличко. — К. : Наукова думка, 1992. — 547 с.
10. Пирузян А.А Структура романов Айрис Мердок и комедий Шекспира / А.А. Пирузян // Английская литература XX века и наследие Шекспира. — М. : Наследие, 1997. — С.120-132.
11. Просалова В. Текст в світі текстів Празької літературної школи : монографія / Віра Просалова. — Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. — 344 с.
12. Театральная энциклопедия : в 5 т. ; глав. ред. П. А. Марков. — М. : «Сов. Энциклопедия», 1964. — Т.5. — 1136 с.
13. Урнов М. Айрис Мердок // Урнов М. Вехи традиции в английской литературе. — М. : Наука, 1984. — С. 354-380.
14. Урнов М. Айрис Мердок : литература и мистификация // Вопросы литературы. — 1984. — №11. — С. 78-105.

## **КІНЕМАТОГРАФІЧНІ ЗНАКИ ФІЛЬМУ А. ДОНЧИКА „УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ”: ЛІНГВОСЕМІОТИЧНИЙ ВИМІР**

**Вікторія Желязкова**

Кандидат філологічних наук, доцент,  
кафедра прикладної лінгвістики,  
Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського (УКРАЇНА),  
54030, м. Миколаїв, вул. Никольська, 24,  
e-mail: [victoriya\\_zhelyazkova@yandex.ru](mailto:victoriya_zhelyazkova@yandex.ru)  
UDC: 003+7.097+811.161.2

### **ABSTRACT**

***Zhelyazkova V. V. Cinema signs of the movie of A. Donchik „The Stolen Happiness”: lingvosemiotic measurement***

In article it is defined specifics of a cinema as art form, it is considered the main types the cinema signs and it is analysed features of their representation in A. Donchik's movie „The Stolen Happiness” in aspect of formation of lingvosemiotic system of film work.

**Keywords:** movie, cinema sign, film-metaphor, film-synecdoche, film-hyperbole, film-epithet, sign-author.

***Желязкова В. В. Кинематографические знаки фильма А. Дончика „Украденное счастье”: лингвосемиотическое измерение***

В статье определена специфика кинематографа как вида искусства, рассмотрены основные типы кинематографических знаков и проанализированы особенности их репрезентации в киноленте А. Дончика „Украденное счастье” в аспекте формирования лингвосемиотической системы кинопроизведения.

**Ключевые слова:** кинофильм, кинематографический знак, кинометафора, киносинекдоха, киногипербола, киноэпитет, знак-автор.

***Желязкова В. В. Кінематографічні знаки фільму А. Дончика „Украдене щастя”: лінгвосеміотичний вимір***

У статті визначено специфіку кінематографу як виду мистецтва, розглянуто основні типи кінематографічних знаків та проаналізовано особливості їх репрезентативності в кінострічці А. Дончика „Украдене щастя” в аспекті формування лінгвосеміотичної системи кінотвору.

**Ключові слова:** кінофільм, кінематографічний знак, кінометафора, кіносинекдоха, кіногіпербола, кіноепітет, знак-автор.

### **ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ**

Останнім часом зріс інтерес до вивчення проблеми знакової природи фільмів, оскільки поява кінематографу як виду мистецтва суттєво вплинула на розвиток семіотичної культури людства взагалі. Саме в кінематографічному жанрі митець зміг передати той зміст, що в літературі та живописі залишався прихованим, а іноді й таємним. Таким чином, саме на екрані відбивається не лише змістова структура сюжетного задуму чи концепції твору мистецтва, а й формальні композиційно-синтаксичні моделі його художньої системи, завдяки яким глядач декодує кінематографічну інформацію, представлену у вигляді сукупності кодів та знаків об'єктивно існуючої дійсності.

Фільм як кінематографічний твір виступає своєрідним каналом передачі комунікативного повідомлення від режисера до глядача. Це говорить про те, що мовленнєвий акт у кінематографі здійснюється за допомогою знаків етнокультури, що є зрозумілими і традиційними для аудиторії, та технічних знаків, значення яких нашаровується на значення мо-

вних знаків, що в цілому сприяє формуванню лінгвoseміотичної системи фільму. Тому кінематографічні знаки і коди є універсальними для всіх категорій соціуму.

### ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

У семіотиці кінематографічні знаки виступають елементами художнього значення кіносистеми. Як стверджує Б. Балаш, кінематографічні знаки є суперсегментним засобом породження, вираження та сприйняття імпліцитної інформації в межах кінотексту [1, 17], тобто вербальної та невербальної мови акторів.

На основі формального підходу до вивчення семіотики кіно розроблено кілька типологічних класифікацій кінематографічних знаків. Так, Ю. Тинянов поділяє кінознаки аналогічно до структури мовної системи на знаки „лексики” (кіноепітет, кінометонімія, кіносинекдоха, кіногіпербола тощо) та знаки „граматики” (ракурс, діафрагма, правила розміщення планів, внутрішньокадрові елементи, часові та просторові зв'язки речей та подій у фільмі, тип спеціалізованої оптики кадру) [8, 472].

Такі види знаків наявні у фільмі А. Дончика „Украдене щастя”, знятого за мотивами однойменної драми І. Франка 2004 року. Знаки „лексики” фільму відображено у тексті, що виголошується акторами. Проаналізуємо деякі їхні репліки.

Наприклад, фраза „*Ти жила надривала*” репрезентує кінометафору. Цей кінематографічний знак має власне лінгвістичний статус, оскільки повністю відповідає параметрам метафори як лінгвостилістичної категорії. Зазначимо, що, розглядаючи метафору, подібно до Дж. Сьорля, з позицій мовленнєвого акту, можна встановити два рівні її значення – підтекстовий та буквальний [7, 388]. Із семіотичної точки зору, буквальне значення кінометафори відповідає поверхневому рівню функціонування знака, а значення підтексту є його глибинним змістом. Психолог і філософ С. Харнад, у свою чергу, зазначав, що метафора є суто когнітивним механізмом, за допомогою якого аналогове сприйняття, що пройшло процес категоризації, тобто символуотворення, переоцінюється реципієнтом у нових концептуальних контекстах [4, 147]. Крім того, у лінгвістиці вагомою є точка зору філософа, історика та семіотика У. Еко, який запевняє, що такий троп є одночасно нестабільним та динамічним знаком [9, 91]. Тому в процесі семіотизації твору метафора набуває статус одного з його конструктивних елементів, що відбивають загальну семантику інакомовленості твору. У зв'язку з цим запропонована кінометафора виконує в кінострічці дві функції – формувальну (локальну) і власне рольову. Специфіка першої полягає в тому, що цей кінематографічний знак виступає локальним колом у структурному та периферійному плані. У такому випадку, контекстуально метафора представлена у межах одно-двох речень (рядків) сценарного тексту [6, 118]. Таким чином, локальна функція метафори полягає у її здатності піддавати інакомовленню тільки окремі семіотичні ряди. Друга функція метафори, а також і кінометафори, полягає у виконанні нею ролі одного з ключових структурно-змістових та ідейно-образних компонентів, що входять до складу мистецького твору. У такому разі метафора репрезентує загальну мікротему чи її окремі елементи у протиставленні з неметафоричними елементами твору [там само, 118].

Фраза „*Два листи і більше ні слова*” виступає кіносинекдохою. Для початку варто зауважити, що, за твердженням О. Селіванової, синекдоха виступає тропом, який є засобом цілого найменування частини, що може сприйматися як найбільш значуща та суттєва, і навпаки, а також знака родового поняття знаком видового, і навпаки, чи вживання однини замість множини або множини замість однини [7, 643]. У свою чергу, Б. Томашевський зазначає, що синекдоха є особливим підвидом метонімії, хоча точної межі між цими стилістичними фігурами не існує [3, 13]. Наведена фраза вказує на широкі інтерпретаційні кордони лінгвістичного наповнення фільму, через те, що в основі кіносинекдохи лежить власне синекдоха, вказуючи на власну функціональну здатність до „перевизначення”, а отже й „переінтерпретації”.

Крім того, у кінострічці репрезентовано й інші види лексичних кінознаків, що відбиваються і в титрах, і в зображенні краєвидів місцевості.

Знаками „граматики” аналізованої кінострічки виступають, зокрема, внутрішньокадрові елементи: закадровий голос Анни, головної героїні, яка подумки читає листа; специфічний кашель Миколи; різка зміна часових проміжків дії, а саме дня і ночі.

Заслугує на увагу й інша класифікація знаків лінгвосеміотичної системи кіно, розроблена К. Метцом, який здійснив поділ знаків за ступенем семіотичної компетентності глядацької аудиторії, а тому виокремив фільмові знаки, що функціонують у різноманітних звукових системах, та власне кінематографічні знаки (монтаж, композиція кадру, освітлення) [2]. Так, фільмовим знаком екранізованої драми є саундтрек, тобто музична композиція, написана С. Вакарчуком, у якій переважають мінорні ноти. А до власне кінематографічних знаків фільму належать кадри акцентного монтажу (несподіваний візит Михайла до Миколи, бійка в підвалі), кадри комфортного монтажу (прогулянка міліціонера містом), відкриті кадри (візит Михайла до родини Анни, пияцтво Миколи, перегляд Анною фотографій), закриті кадри (зйомка у дзеркалі), темні кадри (нічна зйомка), світлі кадри (денна зйомка, підводна зйомка). Варто наголосити на тому, що в аналізованому кінотворі переважають епізоди акцентного монтажу з відкритими кадрами, оскільки цього вимагає жанр художнього фільму, під час розгортання дії якого посилюється емоційне напруження та спокійний тон кінокомунікації різко замінюється на агресивний.

Спираючись на традиційну класифікацію семіотичних знаків Ч. Пірса (знаки-символи, знаки-ікони, знаки-індекси) та концепцію тріади кіно (зображення, звук, мовлення), Ю. Лотман розрізняє чотири типи кінематографічних знаків, а саме: знаки-копії (зображення), знаки-індекси (звуки: музика та шум), знаки-символи (мовлення), знак-автор [5, 38].

Варто зауважити, що знаки-копії, план вираження яких збігається з планом змісту, у фільмі „Украдене щастя” відображено в таких сценах, як рахування грошей, зйомка буквинської природи, національна символіка інтер'єру. Знаки-індекси виявлено в музичному супроводі наступних сцен: ніжний погляд Анни та Михайла, що свідчить про їхнє взаємне кохання; міліцейська форма героя є підтвердженням його приналежності до правових структур; синці на обличчі Миколи говорять про його участь у бійці. Музично-композиційну інтонацію індексальних знаків створюють скрипка, сопілка, кобза, дудка та рояль. Знаки-символи відбито в діалогах акторів. Так, наприклад, репліка Михайла: *„Ні, Ганно, один раз я тебе вже втратив! Другого – не буде! Я тебе, Ганничко, зубами вигризати буду! Буду вовком! І ніхто мене не зупинить! Зрозуміла?”* має суто експресивний характер. Вона проголошена високим тоном з елементами агресії, а тому для передачі гостроти почуттів герой вдається до використання фразеологізму та гіперболи, що власне є засобами вираження символічного знака. Знак-автор виступає своєрідним кінематографічним кодом, у якому митець як автор створеної ним семіотичної парадигми кіно є безпосереднім учасником кінодії. У фільмі „Украдене щастя” знак-автор відсутній, оскільки режисерська робота виступає закадровим елементом кіномови.

Зазначимо, що лінгвосеміотична структура фільму, як і мовна система, є сферою інтерпретування кіно, що має знакове походження. Звідси випливає, що мова фільму повинна містити лише ті знаки, що, будучи знаками-зображеннями, мали б власне семантичне навантаження. Тобто кінематографічна лексема виникає під час монтажу декількох кадрів, а в разі їхнього склеювання формується загальний кінематографічний зміст картини [5, 19–21].

## ВИСНОВКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Отже, кінематографічні знаки є основним засобом формування лінгвосеміотичної системи фільму, оскільки мають подвійну тектоніку. З одного боку, кінознаки є знаками мови, адже мають смислове навантаження та стилістичне забарвлення. З іншого боку, знаки кінематографу є суто технічними знаками тому, що формуються у свідомості адресата та адресанта кінокомунікації за допомогою спеціального устаткування, що є необхідним у процесі зйомок. Таким чином, семіотична наповненість фільму визначається знаковою неоднорідністю.

У перспективі планується дослідити проблему лінгвосеміотичних зв'язків фільмів та їхніх рімейків.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аронсон О. Метакино / О. Аронсон. – М. : Ад Маргинем, 2003. – 617 с.
2. Гетманова Ю. История исследований в области семиотики кино [Электронный ресурс] / Ю. Гетманова // Режим доступа : <http://media2050.ru/2012/04/02/113/> ; Назва з екрану.
3. Горчак Т. Ю. Словесний образ-символ в американській поезії ХХ століття: когнітивно-сеmiotичний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 „Германські мови” / Тетяна Юріївна Горчак. – К.. 2008. – 20 с.
4. Кожевникова Н. А. Метафора в поетическом тексте / Н. А. Кожевникова // Метафора в языке и тексте. – М., 1988. – С. 145–165.
5. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат. – 1973. – 102 с.
6. Самигуллина А. С. Теория метафоры в современной лингвистике: принципы, подходы, перспективы / А. С. Самигуллина // Вестн. Челябинского гос. ун-та. – 2008. – № 9. – С. 115–120.
7. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля, 2006. – 716 с.
8. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М. : Наука, 1977. – 600 с.
9. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб. : Symposium, 2006. – 540 с.

## ПАРАДИГМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ НІМЕЦЬКОМОВНИХ БІБЛІЙНИХ ПАРАБОЛІЗМІВ

Микола Заполовський

кандидат філологічних наук, асистент кафедри теорії і практики перекладу Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (УКРАЇНА) 58005 м. Чернівці, вул. Небесної Сотні 17, кв. 13  
e-mail: [miklosch@ukr.net](mailto:miklosch@ukr.net)  
UDC:811.112.2'373.612.2

### ABSTRACT

This article is dedicated to the research of paradigmatic characteristics of parabolisms in modern German. Paradigmatics is revealed by synonymy, antonymy and hyponymy between the members of the lexical-semantic groups on the basis of biblical contexts. The fragment of the functioning lexical system was obtained, which is characterized by strong and stable relations between its members.

**Keywords:** parabolism, lexical-semantic group, image field, paradigmatics, synonymy, antonymy, hyponymy

Статтю присвячено аналізу парадигматичних властивостей параболізмів у сучасній німецькій мові із застосуванням квантитативної методики. Парадигматика одиниць дослідження виражена в синонімічних, антонімічних і гіпонімічних зв'язках між членами лексико-семантичних груп, виокремлених на базі біблійних контекстів. На основі даних про семантичні властивості, що виявляють слова у парадигматичному аспекті, було отримано фрагмент лексичної системи, що характеризується в плані функціонування мови міцними та стійкими зв'язками між її членами.

**Ключові слова:** параболізм, лексико-семантична група, образне поле, парадигматика, синонімія, антонімія, гіпонімія

Статья посвящена анализу парадигматических характеристик параболизмов в современном немецком языке с применением квантитативной методики. Парадигматика единиц исследования выражена в синонимических, антонимических и гипонимических связях между членами лексико-семантических групп, выделенных на основании библейских контекстов. Исходя с данных о семантических свойствах, которые отражают слова в парадигматическом аспекте, было получено фрагмент лексической системы, характеризующейся в плане функционирования языка крепкими и устойчивыми связями между ее членами.

**Ключевые слова:** параболизм, лексико-семантическая группа, образное поле, парадигматика, синонимия, антонимия, гипонимия

Дослідження семантики різнорівневих мовних одиниць є одним із пріоритетних завдань сучасного мовознавства. Опис значення слова неможливий без урахування його парадигматичних властивостей. Парадигматика одиниць мови була об'єктом наукового інтересу провідних

мовознавців (Й. Трір, Ч. Філлмор, Л. Вайсгербер, Шт. Шіргольц, Дж. Спрек, Ю. Апресян, А. Уфімцева, Л. Васильєв, М. Кочерган, Ю. Караулов, В. Левицький, О. Огуй та ін.). Актуальність даної розвідки полягає в тому, що комплексний аналіз змістової сторони параболізмів як лексичних, синтаксичних і текстових утворень, маркованих контекстом біблійних притч, вимагає дослідження особливостей їхніх парадигматичних властивостей, зокрема в сучасній німецькій мові.

Мовним матеріалом послуговували тематичні та лексико-семантичні групи (далі – ЛСГ) одиниць дослідження, які формують образне поле, різновид лексико-семантичного поля, що охоплює на своїй периферії часткові образи – слова, використані у німецькомовному

біблійному тексті в переносному значенні, – а також образні варіанти – метафоричні значення цих слів [4, с. 82-88].

Оскільки кожна лексема, яка несе певне значення, має внутрішню чітко окреслену семантичну структуру, що дозволяє встановити „дослівне значення” чи зробити парадигматичне укладання мовного знака в лексико-семантичне поле, то нашим завданням зробити формальний опис синонімічних, антонімічних та гіпонімічних зв'язків у лексико-семантичній структурі одиниць дослідження.

Розглядаючи синонімічні відношення в ЛСГ параболізмів, де різні поняття відтворюються лексемами за денотативною подібністю, ми послуговувалися визначенням синонімів, яке дав Р. А. Будагов, розуміючи під ними слова, які близькі за значенням, по-різному звучать і виражають відтінки одного поняття [3, с. 50]. Лінгвісти виокремлюють абсолютні (повний або частковий збіг денотатів, а також сигніфікативного та структурного компонентів значення), семантичні (частковий збіг денотатів і сигніфікативних компонентів значення), стилістичні (частковий збіг денотатів, конотативних та структурних компонентів, при відмінності сигніфікативного компонента значення) та контекстуальні (референтна тотожність, залежність від контексту) синоніми [8, с. 370-371].

Явище синонімії в цілому можна звести до трьох основних критеріїв: 1) близькість / тотожність сигніфікативного компонента значення (або подібність за значенням); 2) близькість / тотожність позначуваних словом предметів (або денотативна подібність); 3) близькість / тотожність структурного значення слова (здатність слів замінювати одне одне без суттєвої зміни смислу тексту) [8, с. 367-368].

Антонімія – це явище, в основі якого лежить передусім логічне протиставлення ознак слів. Звідси, антоніми – слова із протилежним значенням [7, с. 106]. Розрізняють конверсивні (прямо протилежні відношення), комплементарні (полярні відношення між словами) та контрарні (відношення скалярності) антоніми [8, с. 394-395]. Антоніми характеризуються лексико-семантичними (належність до однієї ЛСГ та наявність протилежної семантики); граматичними (належність до однієї частини мови й замкнута структура) та функціональними (однакове стилістичне забарвлення та регулярна спільна відтворюваність у тексті) ознаками [5, с. 5]. Синонімічні й антонімічні відношення являють собою різновиди семантико-смислових збігів і розходжень.

Особливим типом парадигматичних відношень у лексиці є гіпонімія [7, с. 106]. Родове слово (гіперонім), яке виступає ім'ям групи, пов'язує із кожним із видових позначень (гіпонімів) відношення включення, тобто контрастної дистрибуції, а інші гіпоніми пов'язані відношеннями додаткової дистрибуції.

Елементи 78 проаналізованих нами ЛСГ також виявляють між собою синонімічні, антонімічні та гіпонімічні відношення. Синоніми часто зумовлені контекстом, що свідчить про відтворення одного й того ж поняття в багатьох образних варіантах поля.

За допомогою спеціальної формули для синонімічних рядів та антонімічних пар були розраховані показники коефіцієнта семантичної відстані  $K$  між словами, що коливаються в межах від 0 до 1 (чим ближчий показник до 1, тим більша семантична відстань і навпаки):

$$K = 1 - \frac{c}{m+n},$$

де  $c$  – кількість спільних компонентів, або значень двох слів;  $m$  та  $n$  – кількість семантичних компонентів або значень кожного з цих слів.

Цю формулу в лінгвістичних пошуках використовували такі дослідники як Н. А. Шехтман [9, с. 17-24], О. Л. Каменська [6, с. 66-76] та ін.

I. Серед іменників переважають: семантичні синоніми (10 рядів):

1) das Ding – das Stück ( $K = 0,94$ ); 2) der Weg – der Pfad, die Straße ( $K = 0,83$ ); 3) die Stadt – der Ort ( $K = 0,86$ ); 4) das Feuer – die Flamme, die Glut, der Ofen ( $K = 0,93$ ); 5) der Leib – das Fleisch, die Seele ( $K = 0,94$ ); 6) das Recht – die Wahrheit ( $K = 0,83$ ); 7) der Gott – der Herr ( $K = 0,88$ ); 8) der Tod – das Ende ( $K = 0,9$ ); 9) der Becher – das Gefäß ( $K = 0,8$ ); 10) das Wort – der Eid ( $K = 0,88$ ).

Виявлено також 1 пару абсолютних синонімів: *der Busen – die Brust* ( $K = 0,86$ ).



До контрастивних антонімів належать такі 5 пар: 1) *die Stadt – das Land* (K = 1); 2) *der Gott – die Götze* (K = 1); 3) *das Feuer – das Wasser* (K = 1); 4) *der Mann – das Weib* (K = 1); 5) *der Tag – die Nacht* (K = 1).

До контрарних відносимо 1 пару: *der Fremde – der Freund* (K = 1).

Комплементарні 4 антонімічні пари: 1) *das Leben – der Tod* (K = 1); 2) *die Finsternis – das Licht* (K = 1); 3) *das Böse – das Gute* (K = 1); 4) *die Lüge – die Wahrheit* (K = 1).

II. Із дієслів до семантичних синонімів відносимо слідуєчі 10 рядів: 1) *blühen – aufgehen* (K = 0,94); 2) *lieben – gefallen, mögen, erfreuen, sich freuen* (K = 0,96); 3) *nennen – rufen* (K = 0,95); 4) *gebären – hervorbringen* (K = 0,8); 5) *verbrennen – anzünden, entbrennen* (K = 0,93); 6) *hassen – verachten* (K = 0,5); 7) *verlassen – fliehen, laufen* (K = 0,97); 8) *pflanzen – säen* (K = 0,8); 9) *erretten – schonen* (K = 0,67); 10) *bringen – tragen* (K = 0,97).

До абсолютних синонімів належать 2 ряди: 1) *aufmachen – auf tun* (K = 0,93); 2) *machen – tun* (K = 0,97).

Стилістичними синонімами є відповідні 3 ряди: 1) *töten – schlachten* (K = 0,75); 2) *essen – verzehren, fressen* (K = 0,93); 3) *zerstören – zerreißen, zertreten, zerschmettern, zerstreuen, brechen, verderben, verbrennen* (K = 0,97).

До дієслівних антонімічних пар відносимо:

а) конверсивні (9 пар): 1) *annehmen – verwerfen* (K = 1); 2) *sammeln – ausbreiten* (K = 1); 3) *nehmen – geben* (K = 1); 4) *gehen – zurückkehren* (K = 1); 5) *aufnehmen – aufgeben* (K = 1); 6) *rühmen – entehren* (K = 1); 7) *bauen – zerstören* (K = 1); 8) *gehen – bleiben* (K = 1); 9) *stehen – fallen* (K = 1);

б) комплементарні антоніми (5 пар): 1) *gebären – töten* (K = 1); 2) *hassen – lieben* (K = 1); 3) *schonen – töten* (K = 1); 4) *schlafen – wachen* (K = 1); 5) *fürchten – vertrauen* (K = 1).

III. Серед прикметників виділяються семантичні синоніми (4 ряди): 1) *fest – stark* (K = 0,96); 2) *zornig – böse* (K = 0,83); 3) *schlecht – böse* (K = 0,92); 4) *reich – prächtig* (K = 0,8).

До антонімів належать:

а) комплементарні (4 пари): 1) *neu – alt* (K = 1); 2) *tot – lebendig* (K = 1); 3) *böse – gut* (K = 1); 4) *törricht – weise* (K = 1);

б) контрарні антоніми (7 пар): 1) *arm – reich* (K = 1); 2) *zornig – lieblich* (K = 1); 3) *schlecht – gut* (K = 1); 4) *voll – leer* (K = 1); 5) *klein – groß* (K = 1); 6) *jung – alt* (K = 1); 7) *prächtig – arm* (K = 1);

в) конверсивні антоніми: 1) *treu – treulos* (K = 1); 2) *heilig – gesetzlos* (K = 1).

У складі лексико-семантичних груп (далі – ЛСГ) простежуються гіпонімічні відношення між словами. За допомогою формули, яку в своїх дослідженнях використовували С. Г. Бережан [2] та Б. І. Бартков [1, с. 6-13], обчислено показники коефіцієнта семантичної подібності V:

$$V = \frac{2c}{m+n},$$

де c – кількість спільних компонентів, або значень двох слів; а m та n – кількість семантичних компонентів або значень кожного з цих слів.

Параметричні дані, отримані за цією формулою, також коливаються від 0 до 1 (чим ближче показник наближається до 1, тим більша семантична подібність і навпаки). Наприклад, розглянемо зв'язки між гіперонімом (виділено курсивом) та іншими членами гіпонімічного ряду:

1) *Der Mensch* (усього 27 одиниць): *der Mensch*, *das Weib* (V = 0,25), *der Sohn* (0,33), *der Mann* (0,25), *das Kind* (0,22), *der Bruder* (0,25), *die Tochter* (0,25), *die Schwester* (0,22), *die Mutter* (0,25), *der Junge* (0,25), *der Menschensohn* (0,4), *der Buhle* (0,4), *der König* (0,22), *der Hirt* (0,4), *der Knecht* (0,33), *der Weingärtner* (0,4), *der Schriftgelehrte* (0,4), *der Pharisäer* (0,29), *der Reiche* (0,4), *der Blinde* (0,4), *der Bewohner* (0,33), *der Räuber*

(0,33), der Hausherr (0,25), der Bote ( $V = 0,33$ ), der Junger (0,33), der Lehrer (0,25), der Prophet (0,33);

2) *Die Pflanze* (8 одиниць): die Pflanze, die Blume ( $V = 0,25$ ), die Distel (0,67), das Unkraut (0,5), der Weizen (0,5), das Gras (0,4), die Frucht (0,33), der Same (0,4).

3) *Das Tier* (6 одиниць): das Tier, der Löwe ( $V = 0,29$ ), das Schaf (0,4), der Fisch (0,29), das Ross (0,5), der Hund (0,29);

4) *Der Leib* (21 одиниця): der Leib, das Herz ( $V = 0,13$ ), das Auge (0,18), der Mund (0,25), das Glied (0,17), das Gebein (0,29), das Fleisch (0,22), das Blut (0,33), das Haupt (0,29), die Zunge (0,13), der Hals (0,18), der Busen (0,22), die Brust (0,22), das Haar (0,22), das Angesicht (0,33), die Nase (0,13), die Lippe (0,25), das Ohr (0,33), der Fuß (0,14), die Hand (0,2), der Zahn (0,2);

5) *Der Ort* (12 одиниць): der Ort, das Reich ( $V = 0,33$ ), der Berg (0,22), die Stadt (0,25), das Land (0,18), die Weide (0,29), der Garten (0,33), der Tal (0,29), der Wald (0,29), das Feld (0,14), der Weinberg (0,33), die Wüste (0,29);

6) *Der Baum* (11 одиниць): der Baum, der Zweig ( $V = 0,33$ ), der Ast (0,29), der Wipfel (0,5), das Dorn (0,22), das Holz (0,22), die Wurzel (0,17), der Olivenbaum (0,5), die Zeder (0,4), der Feigenbaum (0,5), der Weinstock (0,5);

7) *Das Bosheit* (6 одиниць): die Bosheit, die Gewalt ( $V = 0,33$ ), die Hurerei (0,67), die Schandtat (0,5), der Ehebruch (0,67), die Lüge (0,67);

8) *Die Finsternis* (3 одиниці): die Finsternis, die Nacht ( $V = 0,67$ ), der Schatten (0,29).

ЛСГ парабол парадигматично поєднані на основі лексико-граматичних класів і простежуються в образних варіантах метафоричного поля. В образному полі проаналізовано іменники, як основну частину мови при відтворенні метафоричних лексем для відображення часткових образів, варіативно реалізованих у структурі німецькомовних біблійних параболізмів.

У 21 образному варіанті поля зафіксовано 28 рядів із контекстуальними синонімами („псевдосинонімами“), які характеризуються референтною тотожністю та контекстуальною залежністю [8, с. 401] при позначенні людини, якостей та відтворенні релігійних та абстрактних понять:

1) *людина* (4 ряди): а) die Pflanze – der Dornstrauch – das Unkraut – die Zeder – der Baum – die Blume – die Traube – die Edelrebe ( $K = 0,95$ ); б) das Kind – der Sohn ( $K = 0,83$ ); в) das Tier – das Schaf – das Lamm – der Vogel – der Fisch ( $K = 0,95$ ); г) die Erde – der Boden ( $K = 0,92$ );

2) *Божі служителі* (1 ряд): der Arbeiter – der Sklave – der Pflüger – der Schnitter – der Winzer ( $K = 0,86$ );

3) *праведник* (1 ряд): der Baum – die Frucht – der Ölbaum – die Palme – die Zeder ( $K = 0,91$ );

4) *зловмисник* (1 ряд): der Dieb – der Räuber ( $K = 0,5$ );

5) *Ізраїль* (1 ряд): die Frau – die Tochter – die Mutter – die Schwester – die Braut – die Dirn ( $K = 0,96$ );

6) *наречені* (1 ряд): die Granatfrucht – die Lilie – der Weizen – der Apfelbaum – die Blume ( $K = 0,91$ );

7) *плодючість / гарний результат* (2 ряди): а) die Ähre – die Frucht ( $K = 0,8$ ); б) der Garten – die Weide ( $K = 0$ );

8) *суд* (2 ряди): а) die Rute – der Stab ( $K = 0,92$ ); б) das Schermesser – die Sichel ( $K = 0$ );

9) *віра* (1 ряд): das Haus – der Tempel ( $K = 0,92$ );

10) *милість* (1 ряд): das Wasser – der Regen – der Fluss ( $K = 0,92$ );

11) *відчуженість від Бога* (2 ряди): а) die Hure (Prostituierte) – die Ehebrecherin ( $K = 0,5$ ); б) die Finsternis – die Nacht ( $K = 0,5$ );

12) *наближеність до Бога* (1 ряд): das Haus – der Tempel ( $K = 0,92$ );

13) *межа* (1 ряд): die Tür – das Tor ( $K = 0,89$ );

14) *життя* (1 ряд): der Brunnen – die Quelle ( $K = 0,8$ );

- 15) *духовна пожива* (1 ряд): die Speise – der Honig – das Brot – die Milch ( $K = 0,92$ );  
16) *захист* (1 ряд): der Arm – die Hand ( $K = 0,88$ );  
17) *покарання* (1 ряд): der Dorn – die Distel ( $K = 0,83$ );  
18) *смерть* (2 ряди): а) das Netz – der Strick ( $K = 0,94$ ); б) die Nacht – die Finsternis ( $K = 0,5$ );  
19) *відповідальність* (1 ряд): der Denar – der Talent – die Mine ( $K = 0,89$ );  
20) *скороминуче, непостійне* (1 ряд): die Blume – das Gras ( $K = 0,86$ );  
21) *віровчення* (1 ряд): die Speise – das Brot – das Fleisch ( $K = 0,89$ ).

Розглядаючи антонімічні відношення в лексиці кожного з варіантів поля, виявлено 7 антонімічних пар параболізмів при позначенні людини та відтворенні певних понять:

- 1) *людина* (3 пари):  
а) der Geldverleiher – der Schuldner ( $K = 1$ );  
б) der Kaufmann – der Sklave ( $K = 1$ );  
в) der Verwalter – der Lohnarbeiter ( $K = 1$ );  
2) *вищезнення зла* (1 пара): das Feuer – das Wasser ( $K = 1$ );  
3) *очищення* (1 пара): das Feuer – das Wasser ( $K = 1$ );  
4) *межа* (1 пара): der Tag – die Nacht ( $K = 1$ );  
5) *суд* (1 пара): das Feuer – das Wasser ( $K = 1$ ).

У цих образних варіантах зареєстровано контрастивні антоніми, для яких характерна відсутність чітких семантичних ознак, за якими вони протиставляються. Найчастотнішою виявилася пара *Feuer* – *Wasser* (3 випадки вживання).

Що стосується гіпонімічних відношень в опрацьованих образних варіантах поля, то це явище спостерігалось в 6 групах. Найбільшу кількість гіпонімів (7 одиниць) засвідчено в образному варіанті „Ізраїль”, а найменшу (2 одиниці) – у варіанті „плодючість / гарний результат”.

- 1) *Ізраїль* (8 одиниць): *die Frau*: die Frau, die Mutter ( $V = 0,18$ ), der Sohn (0,29), die Tochter (0,22), die Schwester (0,2), die Braut (0,25), die Dirn (0,29);  
2) *людина* (10 одиниць):  
а) *die Pflanze*: die Pflanze, die Blume ( $V = 0,25$ ), der Dornstrauch (0,67), das Unkraut (0,5), die Edelrebe (0,67), die Traube (0,33), die Zeder (0,5);  
б) *das Tier*: das Tier, das Schaf ( $V = 0,5$ ), das Lamm (0,33);  
2) *добро* (4 одиниці): *der Baum*: der Baum, der Ölbaum ( $V = 0,5$ ), die Palme (0,4), die Zeder (0,4);  
3) *плодючість / гарний результат* (3 одиниці): *die Frucht*: die Frucht, die Ähre ( $V = 0,33$ ), die Feige (0,22);  
4) *духовна пожива* (4 одиниці): *die Speise*: die Speise, der Honig ( $V = 0,5$ ), das Brot (0,29), die Milch (0,22);  
5) *віровчення* (4 одиниці): *die Speise*: die Speise, der Wein ( $V = 0,29$ ), das Brot (0,29), das Fleisch (0,29).

Таким чином, предмети та явища навколишнього світу, виражені німецькомовними біблійними параболізмами, пов'язані один з одним складними відношеннями, що інколи перетинаються. Ці складні, різноманітні об'єктивні зв'язки проектуються „по вертикалі” на лексичну систему німецької мови, розділяючи її на взаємопов'язані лексичні блоки (у нашому випадку, образні варіанти метафоричного поля). При цьому різні типи об'єктів зовнішнього світу – так би мовити, сектори „світу речей” та „світу ідей” – безсумнівно, відрізняються певною специфікою своїх системних відношень. Це в ще більшій мірі ускладнює характер взаємозв'язків між лексемами, що „охоплюють” ці сектори.

Абсолютною семантичною відстанню, як і очікувалось, характеризуються слова-антоніми (іменники, дієслова та прикметники). Високі показники виявлено також для семантичних, абсолютних і стилістичних синонімів у досліджених групах слів. Це свідчить про парадигматичну закріпленість тих слів, які тісніше пов'язані з загальним значенням усієї

групи лексем. Щодо семантичної подібності, то тут зафіксовані низькі показники зв'язку між гіперонімом та гіпонімами в опрацьованій іменниковій групі. Їхній семантичний обсяг (тобто здатність втілювати якості тієї групи слів, в яку вони входять) буде вважатися меншим. З цього випливає, що лексичні одиниці образного поля являють собою певну впорядковану структуру та можуть використовуватися для опису різних понять, відображених у текстах біблійних парабол, представлених, зокрема, й у німецькомовному лексикографічному та текстовому матеріалах.

На основі даних про семантичні властивості, що виявляють слова у парадигматичному аспекті, було отримано фрагмент лексичної системи, в якому знаходяться досліджувані іменники. Ця частина системи, точніше підсистема, характеризується в плані функціонування мови міцними та стійкими зв'язками між її членами. Елементи лексичної системи мови пов'язані „по горизонталі” своїми, внутрішньомовними, відношеннями, створеними конкретними умовами розвитку та функціонування мови. Обидві системи зв'язків – внутрішньомовна та позамовна, – накладаються одна на одну, взаємодіючи одна з одною, створюючи у результаті мережу парадигматичних відношень між словами та лексико-семантичними варіантами слова. Перспективи подальшого дослідження вбачаються в дослідженні синтагматичних та епідигматичних властивостей параболізмів як на лексикографічному, так і на текстовому матеріалах сучасної німецької мови.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Бартков Б. И. О коэффициентах сходства членов синонимических рядов (двухмерный и многомерный простой и взвешенный случаи) / Б. И. Бартков // Структурная и математическая лингвистика. – К., 1981. – Вып. 9. – С. 6-13.
2. Бережан С. Г. Семантическая эквивалентность лексических единиц / С. Г. Бережан. – Кишинев : Штиница, 1973. – 372 с.
3. Будагов Р. А. Введение в науку о языке / Р. А. Будагов. – М. : Учпедгиз, 1958. – 435 с.
4. Заповольський М. В. Образне поле німецькомовних біблійних параболізмів / М. В. Заповольський // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя : наук. журнал : у 2 кн. / голов. ред. Самойленко Г. В. – Ніжин : Вид-во НДУ, 2014. – Кн. 2. – С. 82-88. – (Серія «Філологічні науки»).
5. Иванова В. А. Антонимия в системе языка / В. А. Иванова. – Кишинев : Штиница, 1982. – 162 с.
6. Каменская О. Л. Некоторые вопросы лексической синонимии / О. Л. Каменская // Научные доклады высшей школы. – Минск : Высшэйшая школа, 1970. – № 2 : Филологические науки. – С. 66-76.
7. Левицкий В. В. Лексикология немецкого языка / В. В. Левицкий. – Черновцы : Книги-XXI, 2010. – 376 с.
8. Левицкий В. В. Семасиология : монография для молодых исследователей / В. В. Левицкий. – Изд-во 2-е, испр. и дополн. – Винница : Нова Книга, 2012. – 680 с.
9. Шехтман Н. А. Опыт изучения расстояний между семантическими признаками слов / Н. А. Шехтман // Вопросы романо-германского языкознания : тезисы докладов V конференции языковедов. – Уфа, 1966. – С. 17-24.

## НАГОЛОШЕННЯ ДІСПРИКМЕТНИКІВ У ПОЕМІ «ЕНЕЇДА» І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

**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:** 811.161.2'342.8

### АБСТРАКТ

#### **Zinjakova A. Emphasizing of participles in the poem „Aeneid” by I. P. Kotlyarevskiy**

Nowadays the Ukrainian Accentology has significant achievements through the scientific researches such Ukrainian linguists as O. Potebnya, I. Ohienko, L. Bulakhovskiy, Z. Veselovskiy, V. Sklyarenko, V. Vynnytskyi, Russian linguists – O. Shahmatov, V. Dybo, A. Zaliznyak, V. Kolesov, R. Bulatov, S. Nikolaev, V. Zamyatin and foreign linguists – G. Geert, F. de Saussure, E. Kourylovych, V. Kiparskyi. However, the history of Ukrainian literary emphasis has not been investigated yet. Therefore, to study the problem of the formation of Ukrainian literary emphasis is important to research it in the poetry by I. Kotlyarevskiy, who is founder of the new Ukrainian literary language. The poem „Aeneid” of I. Kotlyarevskiy was already investigated by Ukrainian accentologists. Emphasizing of nouns has been explored by A. Zynyakova, accentuation of adjectives, numerals, pronouns and adverbs by V. Zhelyazkova. The purpose of this article is: to analyze the emphasizing of participles in the poem by I. Kotlyarevskiy, and compare it with emphasizing in modern Ukrainian literary language. The analysis of emphasizing of 60 participles in the language of the poem „Aeneid” by I. Kotlyarevskiy gives us the reason to believe that the author’s general emphasizing has no differences from modern literary standards. Only in some contexts we can observe the differences with modern norm of accentuation, but such examples are few, occasional and usually subordinated to rhythmic and melodic structure of the poem. At the same time the emphasizing of participles in the poem reflects the actual language practice of that time.

Keywords: accent, emphasizing, accentuation, accent type.

#### **Зинякова А. Наголошення дісприкметників у поемі «Енеїда» І. П. Котляревського**

На сьогодні українська акцентологія має значні здобутки завдяки науковим доробкам українських мовознавців – О. Потебні, І. Огієнка, Л. Булаховського, З. Веселовської, В. Складенка, В. Винницького, російських – О. Шахматова, В. Дібо, А. Залізняка, В. Колесова, Р. Булатової, С. Ніколаєва, В. Замятіної, а також зарубіжних лінгвістів – Г. Гірта, Ф. де Соссюра, Є. Куриловича, В. Кіпарського. Проте історія українського літературного наголосу все ж таки ще остаточно не досліджена. Тому для вивчення проблеми становлення українського літературного наголосу актуальним є його дослідження в поетичних творах І. Котляревського – основоположника нової української літературної мови. Поема „Енеїда” І. Котляревського вже була у полі зору українських акцентологів. Наголошення іменників досліджувала А. Зинякова, акцентуацію прикметників, числівників, займенників та прислівників – В. Желязкова. Метою нашої статті є проаналізувати наголошення дісприкметників у поемі „Енеїда” І. Котляревського, зіставивши його з наголошенням у сучасній українській літературній мові. Акцентуаційний аналіз 60 дісприкметників у мові поеми І. Котляревського дає підстави стверджувати, що загалом авторське наголошування не відрізняється від сучасної літературної норми. Лише в окремих контекстах є розбіжності з сучасною акцентуаційною нормою, однак такі приклади є нечисленними, епізодичними і,

як правило, підпорядковані ритмомелодичній структурі вірша. Водночас наголошування дієприкметників у поемі відбиває реальну тогочасну мовну практику.

Ключові слова: наголос, наголошення, акцентуація, акцентний тип.

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

На сьогодні українська акцентологія має значні здобутки завдяки науковим доробкам українських мовознавців – О. Потебні, І. Огієнка, Л. Булаховського, З. Веселовської, В. Скляренка, В. Винницького, російських – О. Шахматова, В. Дибо, А. Залізняка, В. Колесова, Р. Булатової, С. Ніколаєва, В. Замятіної, а також зарубіжних лінгвістів – Г. Гірта, Ф. де Соссюра, Є. Куриловича, В. Кіпарського. Проте історія українського літературного наголосу все ж таки ще остаточно не досліджена. Тому для вивчення проблеми становлення українського літературного наголосу актуальним є його дослідження в поетичних творах І. Котляревського – основоположника нової української літературної мови.

Поема „Енеїда” І. Котляревського вже була у полі зору українських акцентологів. Наголошення іменників досліджувала А. Зинякова, акцентуацію прикметників, числівників, займенників та прислівників – В. Желязкова. Метою нашої статті є: проаналізувати наголошення дієприкметників у поемі „Енеїда” І. Котляревського [4], зіставивши його з наголошенням у сучасній українській літературній мові.

Для зіставлення наголошення дієприкметників у поемі та сучасній українській літературній мові використано такі словники: Головащук С. І. Словник наголосів: понад 20000 слів (К.: Наук. думка, 2003) [3]; Орфоепічний словник української мови: в 2 т (уклад.: Пещак М. М. та ін. – К.: Довіра, 2003) [5]; Погрібний М. І. Словник наголосів української літературної мови: близько 50000 слів (К.: Рад. школа, 1959) [6]; якщо слово не фіксується сучасними словниками, то звертаємося до Словаря української мови Б. Грінченка в 4 т. (упор. з додаванням власного матеріалу Б. Грінченко. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958) [7].

### ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

Не можна повною мірою сприйняти і зрозуміти поетичний твір без розуміння його ритмічного малюнка, визначення структури та віршового розміру. При цьому важливе значення має пояснення поетично-мовленнєвих засобів вірша, зокрема наголошення слів та їх форм. Поетичне мовлення І. Котляревського з цього погляду є багатим і цікавим матеріалом. Кінець XVIII століття – час, коли автор працював над своїм геніальним твором. У цей період панувала стара книжна мова, діяли її закони, у тому числі і в наголошуванні слів. Однак, в основу своєї творчості Іван Петрович поклав не староукраїнську мову, а народно-розмовну (полтавські говори), хоча вплив акцентної системи староукраїнської на „Енеїду”, безперечно, мав місце.

Найґрунтовніше у науковій літературі наголошення дієприкметників опрацьовано В. Винницьким, на думку якого, дієприкметник, як форма дієслова, має акцентуаційні особливості, значною мірою пов'язані з наголошуванням відповідних дієслівних форм [1, 104]. Дієслово ж має своєрідну наголосову систему. Тут існують певні закономірності як у наголошуванні інфінітивних форм, так і при дієвідмінюванні дієслів. Акцентуація дієслів певною мірою залежить від морфемної структури, зокрема від відповідного класифікаційного (тематичного) суфікса дієслівної основи. Важливе значення має також наявність інших суфіксів (іменникових, прикметникових), оскільки дієслівні форми, як відомо, походять від слів різних морфологічних класів [2, 201].

У поетичному словникові поеми нами зафіксовано 60 дієприкметників. У ході аналізу фактичного матеріалу виявлено лексеми з:

– кореневим наголошенням – 48: би'те (VI, 3, 13)\* (\*при посиланні на поему „Енеїда” [4] римська цифра вказує на частину „Енеїди” (усього в поемі 6 частин), дві арабські цифри – на строфу цієї частини і на рядок (кожна строфа складається з десяти рядків); би'тих (V, 53, 9); ври'тий (IV, 35, 12); зажму'реними (III, 38, 9); закл'ятий (2) (IV, 5, 1; VI, 67, 18); зама'зана (III, 27, 15); заса'лена (III, 27, 16); заче'плєні (III, 36, 18); зв'язана (III, 27, 11); зв'язані (III, 41, 6); зло'жений (I, 33, 5); зро'блений (VI, 17, 10); зро'блену (V, 53, 18);

ки'нута (I, 30, 18); наду'та (IV, 65, 3); невид'дані (III, 32, 10); неза'ймана (VI, 8, 16); обмо'тана (III, 56, 8); обстри'женими (III, 25,5); обто'чений (IV, 12, 17); обу'тий (III, 27, 17); обу'ті (I, 19, 19); обши'та (II, 35, 13); обши'тий (V, 3, 7); обши'ті (I, 19, 20); одда'на (IV, 9, 9); опа'рений (3) (II, 10, 20; II, 26,7; V, 27, 14); осма'лену (III, 51, 12); осма'лених (I, 1, 9); осра'млена (V, 32, 10); отра'влену (IV, 33,5); перевер'нуті (IV, 7, 3); переря'жен (IV, 6, 18); підпи'лий (II, 5,1); підри'заними (III, 25, 6); пові'шені (III, 36, 17); покри'тий (VI, 75,19); порі'зані (VI, 73, 4); поро'джені (I, 12, 3); поша'рпані (III, 27, 20); поши'ті (IV, 25, 13); присти'жені (IV, 47, 15); розкла'дений (III, 18, 10); розпа'лених (III, 45, 12); у'брані (III, 58, 9);

– суфіксальним наголошуванням – 10: запіка'ну (III, 59, 8); збудо'вана (IV, 58, 2); кип'я'щих (III, 47, 2); лежа'чих (VI, 70, 5); насто'яную (III, 59, 7); обіща'на (IV, 9, 8); плете'ні (IV, 53, 18); попричепля'на (III, 27, 13); розпале'ний (VI, 1, 8); шатко'вану (IV, 15, 2);

префіксальним акцентуванням зафіксовано 2 дієприкметники: при'слані (IV, 24, 10); про'слана (IV, 22, 16).

Порівняймо наголошування дієприкметників у поемі та наголошування зафіксованих сучасними словниками відповідних дієприкметників або дієслівних форм, від яких подані дієприкметники походять.

№ з/п	„Енеїда” І. Котляревського	Словник наголосів М. Погрібного	Словник наголосів С. Головащука	Орфоепічний сло- вник української мови
1.	би'те (-их)	би'те (-их)	би'те (-их)	би'те (-их)
2.	ври'тий	не зафіксовано	не зафіксовано	ври'тий
3.	зажму'реними	зажму'реними	зажму'реними	зажму'реними
4.	закля'тий (2)	закля'тий	закля'тий	закля'тий
5.	зама'зана	зама'зувати	зама'зувати	зама'зувати
6.	запіка'ну	запіка'ти	запіка'ти	запіка'ти
7.	заса'лена	не зафіксовано	не зафіксовано	заса'лити
8.	заче'плені	заче'плені	заче'плені	заче'плені
9.	збудо'вана	збудо'вана	збудо'вана	збудо'вана
10.	зв'язана (-і)	зв'язана (-і)	зв'язана (-і)	зв'язана (-і)
11.	зло'жений	не зафіксовано	не зафіксовано	зло'жений
12.	зро'блений (-у)	зро'блений (-у)	зро'блений (-у)	зро'блений (-у)
13.	ки'нута	ки'нута	ки'нута	ки'нута
14.	кип'я'щих	кип'я'чий	кип'я'чий	кип'я'чий
15.	лежа'чих	лежа'чих	лежа'чих	лежа'чих
16.	наду'та	наду'та	наду'та	наду'та
17.	насто'яную	насто'яний	насто'яний	насто'яний
18.	невид'дані	невид'дані	невид'дані	невид'дані
19.	неза'ймана	неза'ймана	неза'ймана	неза'ймана
20.	обіща'на	не зафіксовано	не зафіксовано	не зафіксовано
21.	обмо'тана	не зафіксовано	не зафіксовано	обмо'тана
22.	обстри'женими	обстри'женими	обстри'женими	обстри'женими
23.	обто'чений	обто'чений	обто'чений	обто'чений
24.	обу'тий (-і)	не зафіксовано	не зафіксовано	не зафіксовано
25.	обши'та (-ий, -і)	обши'та (-ий, -і)	обши'та (-ий, -і)	обши'та (-ий, -і)
26.	одда'на	не зафіксовано	не зафіксовано	не зафіксовано
27.	опа'рений (3)	опа'рений	опа'рений	опа'рений
28.	осма'лених (-у)	осма'лених (-у)	осма'лених (-у)	осма'лених (-у)
29.	осра'млена	не зафіксовано	не зафіксовано	не зафіксовано
30.	отра'влену	не зафіксовано	не зафіксовано	не зафіксовано
31.	перевер'нуті	перевер'нуті	перевер'нуті	перевер'нуті
32.	переря'жен	переря'жений	переря'жений	переря'жений
33.	підпи'лий	підпи'лий	підпи'лий	підпи'лий

34.	підрізаними	підрізаний	підрізаний	підрізаний
35.	плете'ні	плете'ні	плете'ні	плете'ні
36.	пові'шені	пові'шені	пові'шені	пові'шені
37.	покри'тий	покри'тий	покри'тий	покри'тий
38.	попричепля'на	не зафіксовано	не зафіксовано	попричіпля'ти
39.	порі'зані	порізати	порізати	порізати
40.	поро'джені	поро'джені	поро'джені	поро'джені
41.	поша'рпані	поша'рпані	поша'рпані	поша'рпані
42.	поши'ті	поши'ті	поши'ті	поши'ті
43.	при'слані	при'слані	при'слані	при'слані
44.	присти'жені	присти'жені	присти'жені	присти'жені
45.	про'слана	про'слана	про'слана	про'слана
46.	розкладений	розкладений	розкладений	розкладений
47.	розпа'лений (-их)	розпа'лений	розпа'лений	розпа'лений
48.	у'брані	у'брані	у'брані	у'брані
49.	шатко'вану	шатко'вану	шатко'вану	шатко'вану

Як бачимо, значна частина лексем у поемі має таке ж наголошування, як і в словниках.

Кілька дієприкметників, а саме: *обища`на*, *обу`тий* (*обу`ті*), *одда`на*, *осра`млена*, *отра`влєну* (застарілі розмовні варіанти) не зафіксовані у „Словарі української мови” за редакцією Б. Грінченка, але форми інфінітива, від яких вони походять, подаються: *обища`ти* [7; III, 11], *обува`ти* [7; III, 30], *відда`ти* [7; I, 210], *страми`ти* [7; IV, 213], *отрави`ть* [7; III, 76]. Як вважає В. Винницький, залежно від наявності того чи іншого суфікса дієслівної основи в акцентуації форм інфінітива виявляються певні особливості, які в більшості випадків і зберігають подані вище дієприкметники [1, 104]. Так, дієслова з суфіксом *-а-* в основі інфінітива функціонують з наголосом на суфіксі: *обища`ти* (*обища`на*), *відда`ти* (*одда`на*); інфінітивні форми з суфіксом *-ува-* вживаються як з кореневим, так і суфіксальним наголошуванням: *обува`ти* але *обу`тий* (*обу`ті*); дієслова з наголосом на суфіксі основи інфінітива в дієприкметниках пасивного стану мають наголошений корінь: *страми`ти* (*осра`млена*), *отрави`ть* (*отра`влєну*).

Дієприкметники *плетєні*, *розпалєний* вжиті у поемі „Енеїда” з суфіксальним наголосом, хоча сучасні акцентологічні словники подають їх із кореневим наголошуванням. Це пов'язано з ритмомелодикою поеми, яка написана чотирьохстопним ямбом з допоміжною стопою пірихєм.

Отже, акцентуаційний аналіз дієприкметників у мові поеми „Енеїда” І. Котляревського дає підстави стверджувати, що загалом авторське наголошування не відрізняється від сучасної літературної норми. Лише в окремих контекстах спостерігаємо розбіжності з сучасною акцентуаційною нормою, однак такі приклади є нечисленними, епізодичними і, як правило, підпорядковані ритмомелодичній структурі вірша. Водночас наголошування дієприкметників в „Енеїді” відбиває реальну тогочасну мовну практику. Подальший же аналіз акцентуації дієслів та дієслівних форм поеми дасть можливість установити основні тенденції їх наголошування в українській літературній мові.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Винницький В. М. Наголос у сучасній українській мові / В. М. Винницький. – К. : Рад. школа, 1984. – 160 с.
2. Винницький В. М. Українська акцентна система: становлення, розвиток / В. М. Винницький. – Л. : Бібльос, 2002. – 576 с.
3. Головащук С. І. Словник наголосів: понад 20000 слів / С. І. Головащук. – К. : Наукова думка, 2003. – 320 с.



4. Котляревський І. П. Вергілієва Енеїда / І. П. Котляревський. – К. : Держ. літ. вид-во, 1936. – 263 с.
5. Орфоепічний словник української мови : в 2 т / уклад. : Пещак М. М. та ін. – К. : Довіра, 2003. – 918 с.
6. Погрібний М. І. Словник наголосів української літературної мови : близько 50000 слів / М. І. Погрібний. – К. : Рад. школа, 1959. – 602 с.
7. Словарь української мови : в 4 т. / упор. з додаванням власного матеріалу Б. Грінченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1958.

## ТАКСОНОМІЯ МАРКУВАННЯ АЛЮЗИВНИХ ОДИНИЦЬ

Оксана Ярема

аспірант, кафедра практики англійської мови  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки (УКРАЇНА)  
43010, м. Луцьк, пр-т Воли 13, e-mail: [yarema-te@ukr.net](mailto:yarema-te@ukr.net)  
UDC: УДК 81'42:821.111 "19" (045)

### ABSTRACT

#### *Yarema Oksana. Taxonomy of Allusive Units Markers*

The article deals with the types of marking of allusive elements in British modernism literature. The aim of the article is identification of explicit and implicit markers of allusions in literary texts. Such markers as italics, capitalization (proper names), barbarisms, brackets, broken lines, footnotes are referred to explicit means. Implicit ones include repetitions (parallelism, assonance, alliteration), contrasts, metaphors, sound implicitness (similarity of sound). It was determined that the recognition of allusions depends on several factors, including the popularity of the source-text, reader's competence and way of presentation of units in the text. The main results of the study are reflected in the proposed classification of allusive markers in literature and are supported by examples of different types of markers found in the texts of British writers. The value of the study lies in structuring allusive markers that help to identify references in literature. The classification can be partially applied in the analysis of texts of media or scientific nature.

**Key words:** allusion, allusive markers, explicit / implicit marking, intertextuality.

У статті аналізуються види маркування алюзивних елементів у літературі британських авторів-модерністів. Метою статті є виокремлення експліцитних й імпліцитних маркерів розпізнавання алюзій у літературних текстах. До експліцитних маркерів ми віднесли курсив, капіталізацію (власні назви), варваризми, дужки, обірвані рядки, примітки. До імпліцитних – повтори (паралелізми, асонанс, алітерація), контрасти, метафори, звукова імпліцитність (подібність звучання). Визначено, що впізнаваність алюзій залежить від ряду факторів, серед яких відомість першоджерела, читацької компетенції і способу представлення одиниці у тексті. Основні результати дослідження відображені у запропонованій класифікації маркерів алюзій у художній літературі та наведено приклади різних видів маркувань у творчості британських письменників. Цінність проведеного дослідження полягає у структуризації алюзивних маркерів для виявлення референцій у текстах літератури. Класифікація може бути частково застосована при аналізі текстів публіцистичного чи наукового характеру.

**Ключові слова:** алюзія, алюзивні маркери, експліцитне/імпліцитне маркування, інтертекстуальність.

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Художній текст, автор якого наповнив його зміст алюзіями та іншими інтертекстуальними вкрапленнями, перетворюється у закодоване повідомлення, яке реципієнт повинен дешифрувати. Як уже згадувалось раніше, адресат володіє певним набором знань про факти історії, культури та літератури – фоновими знаннями, які актуалізуються при прочитанні нового твору та розпізнаванні маркерів алюзивності у самому тексті. Орієнтація на читача часто виступає одним з головних чинників, які провокують автора до вибору тих чи інших способів кодування алюзій. Саме тому проблема маркерів алюзивних одиниць та їх декодування посідає чільне місце у теорії інтертекстуальності.

## АНАЛІЗ ОСТАННІХ ДОСЛІДЖЕНЬ І ПУБЛІКАЦІЙ

Серед науковців, які займались питанням виділення маркерів алюзій наявні напрацювання як українських, так і зарубіжних вчених, а саме, М. О. Шаповал [3], М. В. Воробйова [1], М. М. Бахтін [4], О. С. Переломова [2], Р. Леппіхалме [5] та ін., які дотримуються єдиної позиції з незначними індивідуальними розбіжностями щодо стилістичних і формальних маркерів алюзії як чужорідного елементу тексту. Метою нашої статті є виділення маркерів алюзій, характерних для британської художньої літератури, їх класифікація та ілюстрація.

## ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ ДОСЛІДЖЕННЯ

У сучасному світі, через насиченість інформацією, читач не може володіти усім спектром знань про картину світу минулих епох, відомостями про міфи чи біблійні епізоди. Одним з основних факторів легкої впізнаваності алюзій є популярність тексту-джерела, певної події або явища, їх загальна поширеність і відомість у соціумі. Особливих труднощів читач зазнає при ідентифікації текстів віддалених хронологічно. Натрапляючи у художньому тексті на «чужорідний» елемент, читач в одному випадку зможе безперешкодного розпізнати його стильове призначення, семантичний зміст і прагматичне навантаження, опираючись на свої фонові знання та наукову інтуїцію; в іншому – за відсутності необхідного культурного тезаурусу – опустить цей елемент і, як наслідок, може втратити глибинне розуміння твору і застосованого стилістичного засобу у новому контексті. Проте часто, під час написання тексту автор орієнтується на певне коло читацької аудиторії, яка володіє схожою культурною компетенцією. Хоча, не варто відкидати і ту позицію, що автор не здійснює ретельний добір алюзій подібно математику виключно для того, щоб читач зміг їх розпізнати і вони йому були відомі.

У художньому тексті іншотекстові елементи вживаються переважно імпліцитно, приховано, завуальовано. Ідентифікувати алюзії у текстовому середовищі, в основному на письмі, допомагають елементи, які містять візуальні ознаки зовнішнього вираження – графічні, або додаткові – лексичні. Такі елементи називають *маркерами* алюзій. На переконання О. С. Переломової, у тексті представлені тільки експліцитні та квазіекспліцитні (тобто «майже експліцитні») маркери інтертекстуальності: цитати, виділені лапками або додатковими графічними засобами, непряма мова, фонові посилання, бібліографічний апарат, примітки, додатки і таке інше [2, с. 7]. Маркери інтертекстуальності називають також ксеномаркерами (від гр. *xenos* – «чужий», «чужорідний») [3, с. 71].

Відмінними судженнями у дефінітивному плані характеризуються наукові розробки фінської дослідниці Рітви Леппіхалме щодо способів маркування. Дослідниця визначає експліцитне та імпліцитне маркування як *внутрішнє* та *зовнішнє*. На основі своїх досліджень вона виокремила таку систему маркерів:

1. *Внутрішнє маркування* або алюзивний контраст: зміни у письмі, лексиці, граматиці або стилі:

- архаїчні або інші виразні лінгвістичні засоби, такі як:  
незвичний вибір слів, що містять спеціальну термінологію, архаїзми та діалектизми;  
незвичний порядок слів або дієслівні закінчення;  
орфографічні варіації, поетичні елізії.

- піднесений, поетичний стиль, що містить алітерацію, асонанс та інші стилістичні засоби;

- ритм або рифма.

2. *Зовнішнє маркування*: виразні екстра-алюзивні сигнали, такі як лапки, курсив, капіталізація або ввідні фрази.

Довжина алюзії, на думку Р. Леппіхалме, також впливає на її упізнаваність, тобто чим довша алюзивна одиниця, тим більша імовірність, що читач зверне на неї увагу. Але довжина сама по собі не є маркером. Парафразові алюзії можуть простягатись на декілька речень без виразного виділення з контексту. У цьому випадку вони володіють вираженою імпліцитністю [5].

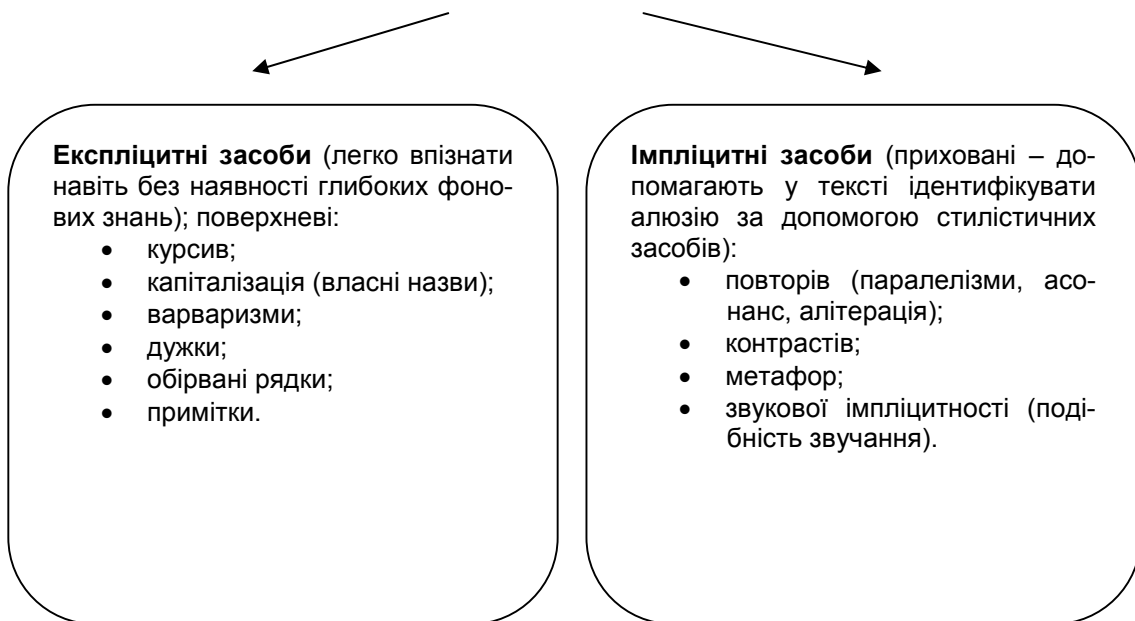
У своїй роботі під *експліцитним* маркуванням алюзії ми розумітимемо таку її форму вираження, яка маніфестується візуально, тобто виділена у тексті графічно (шрифтові варіації, літери великого регістру, підкреслення, абзаци, обірвані рядки, іншомовні вкраплення), або ж подана з додатковим роз'ясненням і коментуванням автора, що зазвичай відображається у вигляді посилань унизу сторінки або у кінці твору.

*Імпліцитне* маркування алюзії викликає більше труднощів для розпізнавання, оскільки не порушує загальної цілісності тексту та естетично впливає у канву твору. Імпліцитність маркування відображає більшу майстерність автора. Читач або адресант задля ідентифікації алюзивних засобів повинен бути більш «чутливим» та уважним до стилістичних прийомів. Часто алюзивну інтертекстему супроводжують наступні засоби: паралелізми, повтори, контрасти, метафори або нагромадження художніх засобів.

Отже, на основі виокремлених нами маркерів – експліцитних та імпліцитних, ми вважаємо доцільним сформулювати схему, якою ми будемо користуватись у ході дослідження алюзивних засобів у текстах британської літератури (див. схему 1).

Схема 1

Маркери алюзій у художній літературі



Додатково зазначимо, що експліцитні маркери алюзії ідентифікують прямий зв'язок з текстом-джерелом, та не потребують від читача додаткових формул для дешифрування, у той час як імпліцитні маркери містяться у стилістичних засобах, що оточують алюзію, і для виявлення імпліцитної алюзії потрібно декодувати структуру повідомлення автора, побудову речення, вміст стилістичних маркерів.

Наведемо приклади різних видів маркувань у творчості британських письменників, поетів і драматургів 20 ст. та проаналізуємо ефективність і складність їх розпізнавання. Розпочнемо з експліцитних маркерів алюзії:

курсив:

*Comrade soldiers of the Irish Volunteers and of the Citizen Army, we rejoice in this terrible war. The old heart of the earth needed to be warmed with the red wine of the battlefields. . . Such august homage was never offered to God as this : the homage of millions of lives given gladly for love of country. And we must be ready to pour out the same red wine in the same glorious sacrifice, for without shedding of blood there is no redemption!* ("The Plough and the Stars", Ш. О'Кейсі).

Алюзивна цитата, що виділена курсивом з тексту "Peace and the Gael" П. Г. Пірса, органічно вливається у зміст монологу, а тому може бути випущена з поля зору читача. З цієї метою автор застосовує графічне виділення у тексті.

капіталізація:

... Do you think the writer of Antony and Cleopatra, a passionate pilgrim, had his eyes in the back of his head that he chose the ugliest doxy in all Warwickshire to lie withal? ("Ulysses", Дж. Джойс).

He waved his hand; and it was as though, with an invisible feather wisk, he had brushed away a little dust, and the dust was Harappa, was Ur of the Chaldees. Whisk. Whisk-and where was Odysseus, where was Job, where were Jupiter and Gotama and Jesus? ("Brave New World", О. Хакслі).

As the Narrator speaks, we dissolve to the alfresco picnic of the baboons and their captive Einsteins ("Ape and Essence", О. Хакслі).

SHAKESPEAREAN fish swam the sea, far away from land;

Romantic fish swam in nets coming to the hand;

What are all those fish that lie gasping on the strand? ("Three Movements", В. Б. Ёйтс)

У всіх вищенаведених прикладах власні імені *the writer Antony and Cleopatra* (В. Шекспір), *Harappa*, *Ur of the Chaldees* (місце народження Авраама, Книга пророка Єремії 50:10), *Odysseus* (легендарний грецький правитель Ітаки), *Job* (Іов Багатостраждальний), *Jupiter* (король богів і бог неба у Римській міфології), *Gotama* (Будда, як пророк), *Jesus* (Ісус Христос, як пророк і символ спасіння), *Einsteins* (Альберт Ейнштейн, один з найвизначніших фізиків ХХ століття) виділяються з загального реєстру тексту завдяки маркеру капіталізації першої букви. Загалом, в усіх прикладах алюзії з маркером капіталізації власні назви не позначають конкретних суб'єктів, як осіб-індивідумів, а, радше, пов'язані з рисами, характером або творчістю цих осіб.

Окремої уваги заслуговує алюзія *SHAKESPEAREAN fish*, у якій усі літери є великими. Таким способом автор виділяє алюзію, як ключовий елемент вірша, прихований зміст значення цього натяку, а саме стильових характеристик видатного письменника В. Шекспіра, порівнюючи його тексти з творіннями письменників-романтиків *Romantic fish*. Загалом, якщо власні назви вжиті не у типовому для них контексті, змістовно виділяючись з тексту, то читач зараховує їх до алюзивних, намагаючись розгадати послання автора і код, що міститься у цих лексемах. Завдяки маркеру капіталізації їх легко упізнати, а експліцитність їх проявляється у загальновідомості згаданих об'єктів.

варваризми:

Looking into the heart of light, the silence.

Od' und leer das Meer.

(алюзія *Od' und leer das Meer* із опери «Трістан та Ізольда» Р. Вагнера).

"Oh keep the Dog far hence, that's friend to men,

"Or with his nails he'll dig it up again!

"You! hypocrite lecteur!— mon semblable,— mon frere!"

(алюзія "You! hypocrite lecteur!— mon semblable,— mon frere!" із вірша «Квіти зла» Ш. Бодлера).

Алюзії-варваризми, проілюстровані прикладами вище не є цитатами, оскільки у новому контексті набувають дещо іншої конотації. У випадку цитат, зазвичай, зазначається джерело і автор повідомлення. У цих випадках у віршах варваризми вжиті з метою стилістичного маркування.

Ще одним яскравим прикладом алюзії є вкраплення з опери Р. Вагнера «Трістан та Ізольда», яке взагалі винесене автором окремим абзацом:

I will show you fear in a handful of dust.

Frisch weht der Wind  
Der Heimat zu,  
Mein Irisch Kind  
Wo weilest du?

Усі іншотекстові алюзії-варваризми із вірша “The Waste Land” є графічними, виділеними курсивом, а тому одразу виділяються у вірші.

Додатково до своїх алюзивних референцій автор подає *пояснення у кінці твору*, тобто застосовує ще один експліцитний маркер, що значно полегшує і прочитання, і розуміння. На нашу думку, саме експліцитне маркування та допомога автора є невід’ємними інструментами, які унеможливають деформацію трактування складного імпліцитного змісту самого твору.

дужки:

Children singing in the orchard  
(Io Hymen, Hymenaeae) (“Ode”, Т. С. Еліот).

Алюзія *Io Hymen, Hymenaeae*, взята у дужки є натяком на вірш В. Вітмена “O, Hymen! O Hymenee!”, хоча походження цього виразу прослідковуємо у традиціях давніх римлян, які вигукували *Io Hymen, Hymenaeae* при одруженні на весіллях. У вірші вживається як натяк-протиславлення з втомленим станом оповідача і життєрадісністю дітей, які, співаючи, граються у саду і вчать виконувати соціальні ролі дорослих людей, імітують одруження. обірвані рядки:

Martin. They were strong.... Oh, they made a great noise with their trampling!

Father John. And the grapes ... what did they mean?... It puts me in mind of the psalm ... *Ex calix meus inebrians quam praeclarus est*. It was a strange vision, a very strange vision, a very strange vision (“The Unicorn from the Stars”, В. Б. Єйтс).

У цьому прикладі зустрічаємо потрібний експліцитний маркер: обірваний початок фрази, курсивне виділення *Ex calix meus inebrians quam praeclarus est* (моя чаша переповнена, Біблія, Книга Псалмів 22:8) і іншомовний текст, тобто ця одиниця є варваризмом.

Безумовно, у процесі ідентифікації алюзії досить вагому роль відіграють не стільки відомість/невідомість твору, скільки індивідуальні фонові знання читача. Запозичений текст порівняно легко впізнається у так званих сильних позиціях, де маніфестується стратегія авторського розуміння світу і зосереджується увага читача: у заголовках, епіграфах, присвятах, рамкових компонентах [3, с. 71]. Як от епіграф до твору «Портрет художника замолоду» (*A Portrait of an Artist as a Young Man*) Дж. Джойса: *Et ignotas animam dimittit in artes*. Латинське походження епіграфу, яке перекладається як «І до ремесла незнайомого дух спрямував», відображає сутність буття головного героя Стівена Дедала. Згідно давньогрецької міфології, Дедал, який був відомим скульптуром того часу, змайстрував собі крила для втечі з остову Крит. Під час польоту, однак, зазнав невдачі. Епіграф містить натяк про таку ж долю головного героя твору Дж. Джойса.

Якщо алюзія імпліцитна, для того, щоб на інтекст звернули увагу, – його підкреслюють за допомогою специфічних прийомів. Значна кількість алюзій, джерело походження яких можна виявити шляхом співставлення звукової подібності алюзії та оригіналу містить текст Дж. Джойса “Finnegan’s Wake”, наприклад:

*Aeropagods* – від Ареопаг, місце вищої судового трибуналу древніх Афін;  
*stonengens* – історична пам’ятка Стоунхендж;  
*rolls-rights* – від назви автомобіля Rolls-Royce;  
*guenneses* – від книги Буття (англ. *Genesis*).

Зразок повтору як синтаксичного, так і звукового, проілюструємо на наступними реченнями:

He broke off and lathered again lightly his farther cheek. A tolerant smile curled his lips.

—But a lovely mummer! he murmured to himself. Kinch, the loveliest mummer of them all!  
 (“Ulysses”, Дж. Джойс).

Трансформована алюзія *the loveliest mummer of them all*, оригіналом якої фраза *This was the noblest Roman of them all* з твору В. Шекспіра, "Julius Caesar", V, 5, підсилене повтором *a lovely mummer*, а також привертає увагу завдяки наявній алітерації – повторі приголосної літери *m* у словах *mummer, murmured, himself, them*.

Для стилістичного виділення алюзії у літературному тексті, автори часто вдаються до використання метафоричних епітетів, які виконують подвійну функцію – стилістичного забарвлення мовлення і додаткового розкриття семантики алюзивного імені, опису характеру персонажа або його вчинків:

What mad Nijinsky wrote  
About Diaghilev  
Is true of the normal heart (В. Г. Оден. "Lullaby")  
Sleep, beloved, such a sleep  
As did that wild Tristram know

When, the potion's work being done (В.Б. Єйтс, "Lullaby")

Алюзії на славнозвісних російського балетмейстера Х. Ніжинського у вірші В. Г. Одена і легендарного героя кельтського циклу Трістана у вірші В. Б. Єйтса увиразнені епітетами *mad* і *wild*, за якими криється характеристика їх вдачі і дій, пов'язаний з іншими особами. Епітет, як судження автора і оцінка дій персонажів, слугують допоміжним засобом для розкриття змістової спрямованості алюзії.

Висновки та перспективи подальших досліджень

Виходячи з вищевикладеного, маркери алюзії є тими засобами, що допомагають їх ідентифікувати і полегшують прочитання та розуміння інтертексту. Авторська преференція використання імпліцитних або експліцитних маркерів залежить не лише від бажання приховати чи відкрито позиціонувати алюзивну одиницю, але й від вигляду її представлення у тексті. Частим явищем у творах модернізму є відкрите авторське коментування інтертекстуальних вкраплень із застосування посилань. Одними з найбільш виражених засобів маркування алюзії експліцитного спрямування є застосування курсиву, капіталізації, дужок та ін. У той же час, імпліцитні маркери алюзії володіють швидше стилістичною направленістю і потребують більших зусиль для їх розпізнавання. Перспективи подальших досліджень вбачаємо у дослідженні вбачаємо у дослідженні когнітивних аспектів алюзій у творах британських авторів, що дасть змогу виявити специфіку концептуальної картини світу їх світогляду та особливості формування авторської концептосфери.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Воробйова М. В. Алюзія в англomовному публіцистичному дискурсі: структура, семантика, функціонування [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / М. В. Воробйова; Херсон. держ. ун-т. – Херсон, 2011. – 20 с.
2. Переломова О. С. Інтертекстуальність як системотвірна текстово-дискурсивна категорія [Електронний ресурс] / О. С. Переломова // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – 2008. – Вип. 34. – С. 94-102. – Режим доступу: [http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK\\_34\\_10.pdf](http://www.zgia.zp.ua/gazeta/VISNIK_34_10.pdf)
3. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі [Текст] : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / Шаповал Марина Олександрівна; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К. : [б. и.], 2010. – 403 с.
4. Bakhtin M. M. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel : Notes toward a Historical Poetics" *The Dialogic Imagination*. Ed. M. Holquist. Austin : U of Texas, 1937-38. – pp. 84-254.
5. Leppihalme R. Caught in the Frame : A Target – Culture Viewpoint on Allusive Wordplay / R. Leppihalme // *The Translator: Studies in Intercultural Communication. Wordplay and Translation*. – 1996. – No2. – Vol. 2. – pp. 199-218.

## СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ВІРШОВАНА КАЗКА: ВЕКТОРИ РУХУ

Олена Кицан

Кандидат філологічних наук, Східноєвропейський національний університет імені  
Лесі Українки  
e-mail: kican@bigmir.net

### ABSTRACT

#### ***Kytsan Olena. Modern Ukrainian literary fairy-tale in verse: vectors of development.***

In the article you can find an attempt of system analysis of a modern Ukrainian literary fairy-tale in verse of the end of XX century in the major aspects of its study (genre generation, modern interpretation of literary fairy-tales, peculiarities of versification). Of all other genres, literary fairy-tale which is a genre-style modification of a fairy-tale, despite its ever increasing popularity in modern Ukrainian literature remains an insufficiently investigated phenomenon.

It has been traced the link with a folk tale, its topics, plot and characters. Special attention is drawn to the evolution of literary fairy-tale of the end of XX century, the direction of its development – strengthening or weakening of its folk origin. Verse study analysis of some samples of modern literary fairy-tale is made. Modern fairy tales composed in verse libre, which are increasingly more often encountered in the works of both famous Ukrainian writers and young generation are investigated. The object of interest also includes the works authors of which do not segregate genre definition «fairy tale» as a part of a title, though appeal to the names of famous folk stories or fairy tales.

**Keywords:** author, literary fairy-tale in verse, genre, folktale, pretext, folklore, author's outlook.

#### ***Кицан Елена. Современная украинская литературная стихотворная сказка: векторы движения.***

В статье сделана попытка системного анализа украинской литературной стихотворной сказки конца XX века в важнейших аспектах ее изучения (становление жанра, современная интерпретация литературных сказок, особенности стихосложения). Именно литературная стихотворная сказка, которая является жанрово-стилевой модификацией литературной сказки, невзирая на свою все большую популярность в современной украинской литературе, все еще является недостаточно изученным явлением. Прослежена связь с народной сказкой, ее тематикой, сюжетом, персонажами. Особенное внимание уделялось эволюции литературной стихотворной сказки, в каком направлении она развивается – усиление или послабление фольклорного начала.

Сделан стиховедческий анализ отдельных образцов современной литературной стихотворной сказки. Отдельно исследованы современные сказки, написанные верлибром, которые все чаще случаются в творчестве как уже известных украинских писателей, так и у молодого поколения. Объектом внимания стали также произведения, авторы которых не выносят в заглавие жанровое определение "сказка", но апеллируют к названиям известных народных или литературных сказок.

**Ключевые слова:** автор, стихотворная литературная сказка, жанр, народная сказка, претекст, фольклор, авторское мировоззрение.

У статті зроблена спроба системного аналізу української літературної віршованої казки кінця XX століття в найважливіших аспектах її вивчення (становлення жанру, осучаснена інтерпретація літературних казок, особливості віршування). Сама літературна віршована казка, яка є жанрово-стильовою модифікацією літературної казки, попри свою все більшу популярність у сучасній українській літературі, все ще є недостатньо вивченим явищем.

Простежено зв'язок із народною казкою, її тематикою, сюжетом, персонажами. Особлива увага приділялася еволюції літературної віршованої казки кінця XX ст., в якому на-



прямку вона розвивається – посилення чи послаблення фольклорного начала. Зроблено віршознавчий аналіз окремих зразків сучасної літературної віршованої казки. Окремо досліджено сучасні казки, написані верлібром, які все частіше трапляються у творчості як вже відомих українських письменників, так і в молодого покоління. Об'єктом уваги стали також твори, автори яких не виносять у заголовок жанрове визначення «казка», але апелюють до назв відомих народних чи літературних казок.

Ключові слова: автор, віршована літературна казка, жанр, народна казка, претекст, фольклор, авторський світообраз.

### **ПОСТАНОВКА НАУКОВОЇ ПРОБЛЕМИ ТА ЇЇ ЗНАЧЕННЯ.**

Казка – це один із найбільш традиційних жанрів українського фольклору і літератури. Він вже давно перестав сприйматися лише як література для дітей. І якщо народна казка родом із фольклору, то на виникнення і розвиток літературної казки вплинули не лише фольклорні, а й власне літературні процеси. Вона синтезує в собі фольклорний жанр і літературу, традицію і новаторство.

Все частіше до літературної казки звертаються письменники, які піднімають важливі, і зовсім «недитячі» питання. Орієнтуючись на різновікового читача, авторська казка доводить свою універсальність і живучість.

### **АНАЛІЗ ДОСЛІДЖЕНЬ ЦЬОЇ ПРОБЛЕМИ**

Явище літературної казки у своїх роботах намагалися осмислити Л. Брауде, О. Гарачковська, Л. Дереза, Л. Овчиннікова, Г. Сабат, Н. Тихолоз, О. Цалапова, Ю. Ярмиш та ін. З їхніх робіт можна зробити висновок, що літературна казка хоча і зберігає зв'язок із фольклорною першоосновою, все ж значною мірою орієнтується на сучасність, на актуальні проблеми доби. Зазвичай на канонічні ознаки жанру (казковий сюжет, настанова на вимисел, умовність хронотопу, вигадані персонажі) часто накладається оригінальна авторська ідея.

**Мета і завдання статті.** Саме літературна віршована казка, яка є жанрово-стильовою модифікацією літературної казки, і останнім часом стає все більш популярною, потребує подальших наукових досліджень. І коли народна казка вже достатньо вивчена літературознавцями та фольклористами, то літературна казка лише віднедавна стала привертати увагу дослідників. Якщо не брати до уваги окремі літературознавчі розвідки, на сьогодні немає жодного ґрунтовного дослідження української літературної віршованої казки.

Саме тому мета нашої статті полягає у вивченні художньої своєрідності української літературної віршованої казки кінця ХХ ст. Зазначена мета передбачає розв'язання таких завдань:

- з'ясувати головні дискусійні проблеми;
- вивчення літературної віршованої казки, як особливого жанру літератури;
- визначити й обґрунтувати взаємодію фольклорних і літературних компонентів у жанровій матриці української літературної віршованої казки;
- простежити за зміною віршування літературної віршованої казки впродовж її розвитку.

### **ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ Й ОБҐРУНТУВАННЯ ОТРИМАНИХ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Л. Брауде трактує літературну казку як «авторський художній прозовий або поетичний твір, заснований чи то на фольклорних джерелах, чи то вигаданий самим автором, але в будь-якому випадку залежний від його волі; твір в основному фантастичний, який зображує дивовижні пригоди вигаданих чи традиційних казкових героїв та в деяких випадках спрямований на дітей; твір, в якому диво грає роль сюжетоформуючого фактора, допомагає охарактеризувати персонажів» [3, с. 234].

Першоджерелом літературної віршованої казки, як і прозової, була казка народна, визначальні характеристики якої увійшли до відповідної жанрової матриці, дешовидозмінив-ши відповідно до авторського задуму, вимоги доби.

Зачинателями жанру літературної віршованої казки в добу становлення нової української літератури були митці початку XIX століття П. Білецький-Носенко та О. Бодянский. Звісно, що з того часу змінилася не тільки тематика казок, а й їхнє віршування.

На формування жанру авторської віршованої казки вплинули складні етапи розвитку української літератури, віршування в тому числі. А тому сьогодні зовсім не дивною є написання віршованої казки верлібром, який набирає все більше обертів в українській літературі. Такими є казки В. Голобородька «Телесик», «Кривенька качечка», Н. Гончара «Казка-показка про Байду-немову».

Н. Копистянська зазначає, що літературна казка розвивається в трьох руслах:

Казка для дітей, яка зберігає найбільш дієвий зв'язок із фольклорними мотивами, а тому і з казковим сюжетним хронотопом;

Казка, яка має подвійного адресата – дітей і дорослих;

Казка, призначена лише для дорослих [9, с. 88].

Зберігають свою популярність віршовані казки, призначені для найменших читачів. Даний літературний жанр у великій мірі спирається як на традиції народних казок, так і на малі фольклорні жанри. Також тут присутні елементи і дитячої усної творчості. Характерними рисами такої казки є дуже швидка зміна персонажів, максимальна насиченість дією.

Чимало сучасних авторів, які загалом писали для дорослих, спробували свої сили у написанні віршованих казок для дітей (Г. Крук «Казка про мишу», Г. Осадко «Як дракончик Юрасик врятував ліс від браконьєра», М. Савка «Казка про старого Лева»). Розглянемо «Казку про ослика» Галини Крук:

Жив-собі, був-собі ослик Осел.		Д4
Мав, що для ослика треба, усе:		Д4
голову, вуха, всі ноги і хвостик –		Д4
Як бачимо, звичайнісінький ослик.	Дк4	
Мав отой ослик рідні небагато:		Д4
як то годиться, мама і тато,		Дк4
дванадцять братів і сестричок зо сім,	Дк4	
бабусь одинадцять (на завидки всім),		Дк4
стільки ж у нього було дідусів	Д4	
(тіток і дядьків не рахуєм зовсім,		Дк4
хіба найсуворішу тітку Горпину) –		Дк4
словом, мав ослик звичайну родину... [8]	Д4	

Вірш починається традиційним для казки зачином «Жив-собі, був-собі». Виразний антропоморфізм, велика кількість другорядних персонажів, перелічувальна інтонація, повчальний зміст є традиційними жанровими ознаками жанру. Але попри це авторка осучаснює власну казку, пристосовує до реального часу (ослик їсть спагеті, носить у школу бінокль, пістолет, уміє стріляти з рогатки). У вірші маємо чергування чотиристопного дактиля і чотириіктового дольника. Будова твору астрофічна, римування парне.

Дуже часто в сюжеті віршованої казки переплітається страшне і смішне, що посилює динамічне напруження. Розпочавшись із якоїсь лякливої ситуації, надалі казка абсолютно несподівано завершується комічними епізодами. Це викликає особливі емоції у дітей. Яскравим прикладом є «**Страшна казка**» І. Андрусяка, яка через велику кількість лексичних повторів і правильний силабо-тонічний ритм (тристопний амфібрахій) є легкою для запам'ятовування:

У темному-темному лісі  
жив темний-претемний ліс,  
а в темнім-претемнім лісі  
було дуже темно скрізь.

Там бігали темні вовчиська  
і темних ловили зайців,  
і там, не далеко й не близько,  
жив дідько у чорнім яйці.

Той дідько був темний-претемний  
і темні творив діла,  
а в ньому іще темніша  
чортяча душа жила.

Вона цю страшнющу казку  
мотала собі на вус...  
Їй також повірити важко,  
що ти такий боягуз![1].

Створенню особливої поетики казки слугують багаточисельні повтори: повтор епітетів, граматичних структур.

Досить цікавими видаються казки, адресовані дорослому читачу. Але окремо слід виділяти ті твори, які містять жанрове визначення «казка» у заголовку, але насправді є творами ліричного характеру, які позбавлені казкової сюжетної основи та інших канонічних ознак жанру (Р. Скиба «Казочка», В.Голобородько «Казка», І. Малкович «Казка», В.Верховень «Зимова казка» та ін.). Або ж наприклад, «Зимова казка» Віри Вовк:

Була зима і сніг пухнастий,  
І присмерк синій, як сапфір,  
І місто тихе, срібношате,  
Колихане в колиці зір.

На закруті дороги – диво:  
Старий світильник-чародій  
На тебе глянув жартівливо  
Й перетворив у принца мрій.

Та що ж: зеленими очима  
Як смок, заблискотів трамвай, –  
"Принцесу" красти біг по шинах  
У зачарований наш край.

Скінчилося! Чи ти не думав  
Зі смоком битися ніколи  
За те, що він зі свистом-шумом  
Поніс мене... під браму школи!?[5].

По-суті, визначення «казка» лише задає настроєвість твору. Вірш написаний чотири-стопним ямбом з перехресним римуванням (попарна зміна жіночих і чоловічих рим).

Жанр літературної казки, його різновиди та модифікації мають потужний генетичний потенціал, що дає можливість простежити за їх реалізацією в конкретні періоди розвитку художньої літератури.

У процесі свого розвитку літературна казка виступає у трьох основних різновидах:

- казки-переспіви (перекази), які характеризуються збереженням народнопоетичної стилістики і сюжетної канви ([В. Лучук «Найдорожче» \(за російською казкою\)\[6\]](#)). Поети, які пішли шляхом стилізації, зберегли поважне ставлення до прототипу. Серед сучасних віршованих казок ця група є найменш популярною. В Івана Левченка є «Казка про Іванове

щастя», яка є переспівом відомої російської народної казки «Казка про молодильні яблука й живу воду».

- авторські казки, написані за фольклорними мотивами, які відтворюють у тексті лише деякі елементи народного прототипа. Беручи фольклорний сюжет за основу, автори поступово намагалися віддистанціюватися від нього і надати вже відомому сюжету нове змістове наповнення (В. Голобородько «Кривенька качечка» і «Телесик», О. Забужко «Попелюшка», Я. Черногуз «Кривенька качечка», Віктор Терен «Котигорошко» (Українська народна казка, переписана в ХХ столітті)).

- оригінальні казки, в яких не простежується фольклорна основа. Ця група на сьогодні є найчисельнішою: О. Головка «Казочка про Якбикала», І. Бондар-Терещенко «Рукавичка», О. Кротюк «Чорне море й синій кит», Г. Осадко «Як дракончик Юрасик врятував ліс від браконьєра», Л. Полтава «Казка про Чародія-лиходія, Івасика і Чорне море», Б. Рубчак «Казка про день», М. Савка «Казка про старого лева»).

Особливо цікавим у віршознавчому плані є триптих Н. Білоцерківець «Казки»:

Жінка жила в хаті, а корова в хліві,	6+6	
Одне одного годували,	9	
Були діти, а тепер нема,	4+5	
Було літо, війна, весна.	4+4	
І лишилися вони	7	
Муку мукати.	5	
Ой му, му.		3
У хаті і в хліві.	6	

## II

Тобі, коню, не гуляти, а у плузі степ орати.  
Тобі, хлопче, не любити, а по війнах походити.

...Та й ішли літа,  
Старіючи...  
Друже-брате мій  
А я коник твій.

5  
5

Ти у мене, я у тебе,  
Ми обоє у себе.

4+4  
4+3

Нідружини, нідитини,  
Тільки рани вповдовжспини.

4+4  
4+4

Тільки вповдовжжкрові  
Згустки пурпурові.

6  
6

## III

Собака й дитинча в лопухах сиділи,  
А мама з собакою на німців кричали.

6+6  
7+6

А мама з собакою на грушівисіли,  
Собака й дитинча в лопухах кричали.

7+6  
6+6

...Тихо-тихо.  
Лопухи ростуть.  
Сонечко дивиться, усміхається[4].

По-суті, цикл «Казок» із трьох невеличких частин – це переосмислення жанру. Авторці вдалося здивувати читача, перш за все, опозицією «заголовок-текст». Прочитавши назву триптиху, читач налаштовується на щось світле, чарівне, дитинне, або хоча б на щасливе закінчення. Натомість отримуємо зовсім недитячу тему війни, змалювання трагічних подій народного життя.

На прикладі другого вірша можемо простежити особливі паратекстуальні зв'язки, які виявляються у відношенні поетичного тексту до його епіграфу. Цей додатковий інформаційний носій дозволяє розширити смислове поле твору і є своєрідним ключем до його інтерпретації. У нашому випадку епіграф натякає нам на народно-пісенну основу тексту Н. Білоцерківець. Адже авторка використала нерівноскладову її форму, коли кількість слабів варіюється від рядка до рядка.

У віршуванні можна помітити вплив раннього Тичини: народнопісенний ритм, еліпсиси, образний «мінімалізм», який посилює експресію. Трансформація народнопісенної моделі відбувається за рахунок композиційного ускладнення, а також тонізації ритму.

Для народнопісенної творчості відповідність між строфічною та ритмічною організацією пісні не є характерною, що ми бачимо і на прикладі триптиху. У першому вірші рима ледь відчутна, здебільшого вона тримається на одному наголошеному звукові. У другому вірші маємо дворядкову строфу і парне римування. Щодо третього тексту, то тут до кінця вірша рима взагалі зникає. Відбувається перехід до верлібру. Цикл «Казки» є спробою поєднати народнопоетичну стилістику із, умовно кажучи, модерністською поетикою.

Ще один пласт творів, коли автори у заголовку не виносять жанрове визначення «казка», але апелюють до назв відомих народних чи літературних казок, як от у К. Бабкіної «Кіт у чоботях», В. Голобородька «Кривенька качечка», О. Забужко «Попелюшка», чи знову ж таки у Н. Білоцерківець «Русалочка»:

Русалочка плаче вночі під мостами Дніпра –  
Вже й літо минає.

Минула любов, сигарета в руці догора –  
І не догорає.

Три літа, чотири – відкрию вікно на Дніпро,  
Опівночі встану:

Горить сигарета, горить, мов підпалена кров,  
Вгорі над мостами.

Сто літ пролетіло, здригнулися очі мої  
В підземному смерчі,

Як пальці твої, що тримали мене і її.  
Згоріли по плечі.

За вічністю вічність пала сигарета стара,  
І тоскно, неначе

Вже під немостами уже не-Дніпра  
Русалочка плаче. [4, с. 10]

У вірші п'ятистопний дактиль попарно змінюється двостопним, що надає йому рвучкого ритму. Поезія астрофічна, і має форму кільця (*русалочка плаче*).

Зовсім по-новому звучить усім відома казка «Попелюшка» в авторстві Оксани Забужко. Попри те, що казка осучаснена, поетеса залишає впродовж тексту натяки читачеві на давно відомий сюжет: «а на підлозі репнутий гарбуз», «а може, то був сон – той цілий бал», «в цій кухні не влізна тебе ніхто – ні принц, ні двір, ні мачуха, ні сестри», «десь там, в палаці, згублений личак стає смерк криштальним черевичком».

І зовсім таки у душі казки фінал твору:

і	і	хеппі-енд,	і	сажа,	і	кагла,
і		висяжкапічна,	і		леппридворнихзвичок...	
Простітьмені.			Робила–що			могла.
Один був гріх–згубила черевичок.						

Серед сучасних реалій – телевізор, сигналізація, газетний репортаж, екскурсанти. Осучаснено і архетипний образ Попелюшки, який цілком відповідає суспільним патріархальним очікуванням. Попелюшка виявляє такі риси, як пасивність, покірність долі, відсутність амбіцій, каяття, в результаті постає образ жінки, яка цілком залежить від чоловіка, перебуває на його утриманні. А тому результатом такої бездіяльності є «хепі-енд» в оточенні «сажі, кагли і півної витяжки».

Не дивлячись на те, що казка написана різностопним ямбом (при домінуванні п'ятистопного), її ритм близький до прозового. Авторка використовує енкамбемани, у тому числі й словесні:

твійкоженрух, щомов питав: для ко-  
го, ах, кому всімоївроки?..

І вже зовсім по-новому виглядають віршовані казки у наймолодшого покоління українських поетів-двотисячників. Покоління молоде, а казки на диво дорослі. Ось для прикладу уривок із «Кота у чоботях» К. Бабкіної:

Цемої поля і мої сади.	2-1-2-1-
Цемоїфортеці у даліні.	2-1-1-2-
Моїпасовиськабіля води,	1-2-1-2-
і моїрибини на міліні.	2-1-1-2-
При дорозіяблуні і айва,	2-1-2-1-
зеленієхміль, зріє виноград –	2-1-0-3-
все моє: трава, у травімишва,	2-1-2-1-
а над нею мат польових бригад.	2-1-2-1-
МійЧумацький шлях, і в могилах прах,	2-1-2-1-
сорок сім чудес, всі АЕС і ГЕС,	-1-1-2-1-
димвогнів в лісах і кадил в церквах,	2-1-2-1-
і туман увесь із озер і плес.	2-1-2-1-
Цемоїкомбайни і трактори,	2-1-1-2-
І заводіддим, й лихоманка жнив.	2-1-2-1-
Сутінкизійдуть на моїдвори,	-3-2-1-
і моїжінкизаведуть там спів.	2-1-2-1-
Цемоїкордони і наркота,	2-1-1-2-
цеомої наливки і самогон,	2-1-1-2-
цеомої сини в теплих животах	2-1-0-3-
достигають в мріях про закордон.	2-1-4-
Моїбожевільнівід дня до дня	1-2-2-1-
восхваляютьГосподовеім'я...	2-1-4-

Перед нами уже не класичний вірш, а саме дольник. Домінує по 4 ікти у рядку, хоча трапляється і по 5. Вірш астрофічний із перехресним римунням. Чимало рядків містять анафоричний початок. Прочитання твору утруднює збіг приголосних: *димвогнів в лісах і кадил в церквах, достигають в мріях, заведуть там, від дня.*

### ВИСНОВКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.

Отже, можна підсумувати, що з часу свого виникнення і до сьогодні жанр енкамбематично-літературної віршованої казки знаходиться у постійному розвитку. І якщо на початку її виникнення, автори намагалися перевести уже відому прозову народну казку у вірші, то сучасні твори зазначеного жанрового різновиду здебільшого є оригінальними текстами. З'являються нові персонажі, нові реалії, які досить часто не мають нічого спільного із народною казкою. Окрім того постійно змінюється віршування таких казок, автори намагаються модернізувати їх ритміку, все частіше звертаючись до не класичного вірша.

#### ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусак І. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://abetka.ukrlife.org/chakalka.html>
2. Бабкіна К. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.facebook.com/kateryna.babkina/posts/10151865704799812>
3. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. – Сер. лит. и яз. – Т.36. – 1977. – С. 226–234.
4. Вісімдесятники. Антологія нової української поезії [Електронний ресурс] / уклад. Ігор Римарук. – Едмонтон : Вид-во Канадського ін-ту українських студій. Альбертський університет, 1990. – 205 с.
5. Вовк В. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.poetryclub.com.ua/metrs\\_poem.php?poem=21389](http://www.poetryclub.com.ua/metrs_poem.php?poem=21389)
6. Воскресенська Н. О. Моя читаночка [Текст] : 1-4 кл. / Н.О. Воскресенська, К.О. Воскресенська. – Х. : Ранок-НТ, 2006. – 208 с.
7. Забужко О. Друга спроба: Вибране. / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2005. – 320 с.
8. Зелене Око. 1001 вірш: Антологія української поезії для дітей / Упорядкування, передмова, довідки про авторів І. Лучука. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2008. – 656 с.
9. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 367 с.

## МІФОЛОГІЧНИЙ ХРОНОТОП РОМАНУ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ «ФЕЛІКС АВСТРІЯ»

Оксана Когут

Доктор філологічних наук, професор  
(Івано-Франківськ)  
e-mail: oksana.kogut@mail.ru  
UDC: 891.161.2

### ABSTRACT

У цій статті автор розглядає міфопоетику часопростору у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія». Дослідниця вказує на міфологізм, що постає на основі симбіозу архаїчних культів та сучасних концепцій світобачення; доводить зорієнтованість сучасного тексту-міфу на барокові та постмодерні світоглядні парадигми; визначає особливості авторської моделі світу.

**Ключові слова:** уява, місто, авторський текст-міф, урбаністичний дискурс.

In the article an author considers the mythopoetics of time and space in the novel of Sophia Andrukhovych "Felix Austria". A researcher specifies the mythological imagery that appears on the basis of symbiosis of archaic cults and modern world view conceptions. The author proves the fact that the modern text-myth is oriented on baroque and postmodern world view paradigms. In the article the features of the authorial model of the world are determined.

**Key words:** imagination, city, authorial text-myth, urbanistic discourse.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена дискусією про домінанти чи відсутність автентики, притаманну твору історичну достовірність, його органічність/вписуваність у добу «бабусі Австрії» тексту про Станіславів кінця XIX – початку XX століття, що постав на сторінках роману Софії Андрухович і відзначений премією «Книжка року BBC» за 2014 рік.

**Мета нашої статті** – розглянути міфопоетику часопростору у романі Софії Андрухович «Фелікс Австрія».

Завдання дослідження обумовлені положеннями міфологічної та архетипної критики, історичної поетики полягають у наступному:

виявити міфологізм, що постає на основі симбіозу архаїчних культів та сучасних світоглядних парадигм;

довести зорієнтованість аналізованого авторського тексту-міфу на барокові та постмодерні форми мислення;

визначити особливості авторської моделі світу.

Оповідь у романі ведеться від першої особи – Стефанії Чорненко, яка є цілковитою протилежністю до панночки Аделі. Письменниця вибудовує сюжет за принципом бінарної опозиції, розмежовуючи світ аристократів і простолюду. Антитеза прочитується навіть в описі зовнішності дівчат, коли одна «бліда і напівпрозора, з хмарою русявого волосся, тонкого як пух, делікатна, мов сніжна бабка із збитих вершків, замріяна, ранима і тонкосльоза», а інша – «жилава, смаглява і бистра, міцна як хлоп, зовсім негарна» [1, с.28] Дівчата наче Дволикій Янус Самості (за Юнгом). Вони немов втілення архетипу Тіні й Особи, котрі доволі часто міняються ролями. Так Аделі постає не таким вже й янголям, вона вповні може постояти за себе, а Стефа теж не зовсім офірне ягня соціального устрою. Образи Аделі та Стефанії почасти актуалізують архетипи міфу близнюків. Також прочитується інтертекстуальний зв'язок цих образів із бабиною та дідовою доньками у «Калиновій сопілці» Оксани Забужко.

Космогонія Софії Андрухович сугестує елементи архаїчної та християнської міфологічної систем. Міф Станіславова та Австро-Угорської імперії полонить і вабить уяву. Саме уява є головним ключем для розвитку сюжету та образів у романі. Це головний художній концепт.



Бурхлива уява Стефці ще з дитинства була схильна до фатально-ліричних і мелодраматичних сценаріїв. Як от, що доктор Анґер їй рідний батько чи присяга біля ліжка вмираючого через яку вона змушена усе життя прислужувати в домі Аделі. Двоїсті почуття дівчини зумовлені її непевним соціальним становищем. Спершу вона вихованка лікаря, згодом товаришка та компаньйонка Аделі, але завше вона є лише її служницею, не зважаючи на освіту та спільне виховання. В аспекті нашого дослідження доречними постають судження Хосе Ортеґа-і-Гассета про відстороненість, яка «є тією віртуальною властивістю, яка оприсутнює деякі речі, й цієї властивості речі набувають залежно від волі суб'єкта» [2, с.35]. Спогади та уява Стефи містичним чином поєднують ірреальний та реальний світи. Як з'ясується згодом, присяга – теж уява/мрія/фантазія дівчини, підсвідоме бажання зберегти цілісність власного вигаданого світу, де є справжня сім'я : батько та сестра. Вона настільки вросла, вкоренилася у цю родину, що відкриває в собі здатність бачити очима доктора його страхітливі сни. Циклічність і нескінченність жахів упродовж решти життя супроводжують чоловіка, а не стихаючий біль втрати та незмінне «передчуття катастрофи, що тиснуло з середини, мало не розриваючи, не дозволяючи дихнути» [1, с.26], не дають насолодитися навіть вдалим шлюбом доньки.

Почуття Стефи до Аделі змішані: це і гордощі матері за красуню доньку, і сестринське співчуття та розуміння, ревності суперниці та пристрась коханки. У сюжеті роману прочитується псевдо лесбійський мотив, що постає через узалежнення жінок одна від одної, змушує Стефу вкотре замислюватись над таким фатальним збігом обставин : «Чим я не Маленький Дунай. Течу собі, люблю Аделю» [1, с.41]. Обидві жінки переняті боротьбою за любов та першість у чоловіків. Спершу це доктор Анґер, згодом – Петро (чоловік Аделі), отець Йосиф. Це вказує на певну психологічну патологію, до того ж з виразними танатологічними схильностями. Так Стефа не може вигадати нічого кращого для виразу власної любові та відданості як оповісти Аделі про те як вона сумуватиме після її смерті: спатиме на могилі, всіяній різнобарвними квітками, прикрашеній печальним та невтішним ангелом, витесаним чоловіком.

У образі Петра – молодого і талановитого скульптора (випускника Академії мистецтв у Відні) насторожує його замилювання та закоханість у все що охоплене тліном, відтак у його постаті вже прочитуються ознаки прийдешнього декадансу. Чоловік не робить трагедії із обраного ремесла, головне що він займається улюбленою справою, яка до того ж дає непоганий зиск. Навіть кохання усього свого життя він зустрічає в будинку замовника. Латентно постає матриця міфу про Пігмаліона. Він наче закоханий у свою працю (надгробок пані докторової), а про їхню схожість із Аделю неодноразово йдеться в романі. Мати стає медіатором між світом живих і мертвих. У тексті роману цей зв'язок настільки органічний і цілісний, як і у творах бароко. Сюжет роману вибудовується суголосно барокової світоглядної концепції, де прозорий дах вілли – та геній митця-Скульптора (Петро – камінь, апостол Ісуса) втілює верхній світ – небо, будинок – земне життя із його буденними та щоденними клопотами, а уява-мрії-спогади його мешканців – потойбіччя. Химерний будинок, як у романі Володимира Даниленка «Кохання у стилі бароко». Петро наче містерійний герой вільно мандрує в творчій уяві поміж небом-землею-пеклом, часом не зауважуючи як переносить із одного світу в інший чимало не притаманних йому речей. Так у його будинку сходи схожі на «водяний вир» або «на клеписдру, з якої витікає час», а поруччя – «мов побільшений стократ терновий вінець» [1, с.37], а сам він скидається «на марево, яке от-от розвіється. На хитрий магічний трюк, який несила розгадати» [1, с. 51], врешті він зникає так само містично як і з'являється.

Наскрізний у сюжеті роману символ вогню, що має доволі таки однозначну семантику. Це кара і фатум, що спричинює докорінні зміни в житті цих людей. В пожежі гине дружина доктора Анґера та мати Стефи, вогонь нищить химерний будинок Петра та Аделі. Письменниця зміщує та накладає час та простір у сюжеті роману, як і це маємо в епоху бароко. Персонажами роману є реальні та вигадані особи, або ж історично віддалені. Уведення в текст роману малих наративів як то цитати з номерів газети "Kurjer Stanisławowski" за 1900 рік, листів митрополита Андрея Шептицького, останнього листа покійного доктора Анґера, розповіді та спогади головних героїв значно розширює простір

міста Станіславава, де відбуваються основні події. Тож можемо вказати на об'ємність (за Лотманом) художнього простору роману С. Андрухович.

Матриця Станіславського міфу вписується у загальну космогонію патріархальної цісарської імперії, де ще не знівельовано соціально-статусні відносини, а повітря не отруєне більшовицькими ідеями суспільної рівності та братства. Автор створює ілюзію розміреного і статичного, виваженого та стабільного буття. Твердження героїв про надмір свят в їхньому житті посилює ілюзію ідеального світу східних кресів імперії. Поступ цивілізації настільки стрімкий та прекрасний, що годі встигнути за цим шаленим ритмом. Він означає час і простір авторського тексту-міфу: «мчать Тисменицькою дорогою на автомобілях зі швидкістю 15 кілометрів на годину» [1, с.128] фабриканти Моргошес і Ліберман, а ще також з'явилися газові ліхтарі, електрика, проміння Рентгена, фотографічні апарати, ще не вповні намиливалися фотопластиком, електричним театром пана Ессера та виставами ілюзіоніста Ернеста Торна.

Водночас латентним і наскрізним у творі є мотив апокаліпсису цього ідеального світу. Він завмер за мить до загибелі, що неминуче насувається на нього з усіх закутків Імперії. Так одна з героїнь твору – Адель Ангер порушує усталені норми доброго товариства, адже «ходить на карнавал із домашньою службою, а шлюб взяла з руським трунарем» [1, с.8]. Окрім того невідомі зловмисники грабують костели, церкви і синагоги, так містичним чином зникають ритуальні предмети. Введення паралельної сюжетної лінії про ілюзіоніста-шахрая Торна та неймовірно пластичного хлопчика Фелікса містить риси не лише детективного жанру, але й вказує на домінанти гри, симулякру, що притаманно поетиці пост-модернізму.

Особливістю цього твору є вражаюча візуалізація, практичне «почування» часу та простору, що постає через розлогі описи урбаністичних локусів Станіслава. Це нагадує сучасні віртуальні мандрівки вулицями міста.

Польський дослідник М. Собочиньски, вважає, що урбаністичне середовище, сповнене різноманітних знаків і кодів, де доволі дивним чином співіснують люди, предмети, кольори, звуки та форми спричинює виникнення специфічного урбаністичного дискурсу. Він пропонує власну типологію міських дискурсів, вирізняючи їх за походженням та діяльністю як то індустріальні та муніципальні, комерційні та інфраструктурні, трансгресивні. [3, с. 39-49]. До певної міри нам імпонують ці міркування, проте варто б розширити ці означення ментальними особливостями, притаманними лише конкретному міському простору та неунікно стилізацію, що постає від найменших дрібниць у побуті до найвеличніших зразків архітектури.

У романі С. Андрухович продовженням української барокової традиції постають розлогі та детальні описи різноманітних галицьких наїдків того часу, вказуючи на смачний інтертекстуальний зв'язок із їстами, що постають на сторінках «Енеїди» І.Котляревського. Впадає в око й карнавальний настрій самого роману, грайливе ставлення до не надто веселих речей як поліетнічні городяни. Стефа, поспішаючи у справах на велосипеді, мимоволі обляпує перехожих, тож чує «лайку відразу трьома мовами, і, вилетівши на протилежний хідник, намагаючись якомога швидше дістатись Саду Гізели. Навздогін мені лунають зойки українською, кпини польською і сичання німецькою» [1, с.64-64].

Семантика міського простору є знаковою в тексті роману. Звичний міський простір чітко означений його центральною частиною, середмістям та маргінесом околиць, де вулички «щораз дрібнішають та звужуються, обсажені, мов грибами, присадкуватими дерев'яними будиночками. Будинки фаршировані крамничками, майстернями годинників, шевців, кравців», а навколо зависли хмари «тяжких пахоців: смердить часником, сміттям і козами. Кози часто живуть у помешканнях разом із цими убогими багатодітними родинами» [1, с.65-66], а навколо глибока багнюка. Хоча зазнати людського осуду може і справжній аристократ із «унікальним і гострим розумом», перетворившись на міського дурника через власні дивацтва та порушення правил благопристойності.

Також уповні реалістично у творі представлено абсолютно різні світи зuboжілих селян, які «нездатні були розгледіти інші можливості, просто не могли їх побачити. Не вірили

в них – а отже, цих можливостей і не мали» [1, с.30] та жителів міських низів – гувльвісу Горовіца та його дружину Гоську.

У тексті також окреслено присутність Відня – столиці Імперії, що постає на сам перед через вияви науково-технічного прогресу навіть на маргінесах Австро-Угорщини.

Підтримується ілюзія присутності Цісарської родини в житті кожного мешканця великої імперії. Починаючи від трагічних новин про вбивство цісареві і завершуючи гастрономічними уподобаннями Цісаря, святкуванням його 70 уродин та модою на пишні бакенбарди. Є антитеза великого містичного міста і Станіславава, тут теж намагаються перерости власну провінційність, як от замкнені у неділю крамниці, чи військовий оркестр у парку, який грає в огірковий сезон. Є казино, проте теж від нього відгонить провінцією, а точніше свинями та різними нечистотами, бо всі приміщення суміжні. Вілла молодого подружжя це той мікрокосм з яким пов'язані головні події роману. Будинок-корабель – бароковий символ, префігурація прагнення до вічної подорожі, мандрів і мрій, пошуку нових відчуттів та натхнення. За словами архітектора це підводний палац. Онірія першостихій: води, землі, повітря, вогонь визначає авторську космогонію роману. Новину про вагітність Аделі можна вповні сприйняти як подарунок Господа за милосердя до безталанної чужої дитини - Фелікса.

Годинник «тисот» - теж символ авторського міфічного часу. Він це уособлення самої батьківської любові такої недосяжної в уявному світі Стефи. Не останню роль у фантазіях дівчині займає Йосиф Рідний, студент-медик, учень доктора Ангера. Уведення цього персонажу вказує на потрібний зв'язок із родиною, врешті розкладаючи час на минулий, теперішній і майбутній. Ситуація із Йосифом розігрується двічі: спершу це поцілунок-жарт Аделі над парубком нетіпахою, що стає справжньою трагедією для Стефи та неабияким пониженням для хлопця. Наступного раз уява Стефи вже домодельовує ситуацію і видає уявне за дійсне. Так само вона переконує себе у їхній взаємній пристрасті. Ілюзія адюльтеру кілька раз проступає у канві сюжету, творючи псевдо трикутники кохання як то Стефця-Адель-Петро чи Стефця-Адель-отець Йосиф.

У принципах структурування сюжету, а особливо фіналу простежується інтертекстуальний зв'язок із творами Еріка Еммануеля Шмітта. Стефа свідомо псує найбільше родинне свято: день народження Адель, театралью викриваючи її зв'язок із отцем Йосифом. Авторка не вперше використовує художній прийом «театру в театрі». Це дозволяє суттєво розширити межі хронотопу, вибудувати певну перспективу, як от у оповіді ілюзіоніста простір вітальні у Станіславові розростається до обширів цілої Австро-Угорської імперії, а згодом вже мандрує теренами Єгипту, Індії, Нового Світу. Гра у сімейний апокаліпсис вивершується скандалом і пожежею.

Окрім того, фінал залишає відкритим екзистенційне питання що ж головне в житті: віра, любов, жертвність чи гра уяви? Міфологізація часопростору роману відбувається через введення циклічного хронотопу, насичення урбаністичних колізій інтертекстуальними перегуками з сюжетними матрицями міфів, актуалізацією архетипів. Є у ньому чимало рис і від авантюрно-пригодницького роману про невідомо звідки посталоного хлопця із дивною фізичною вадою та куполом будинку із пограбованими сакраментами.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрухович 2014: Андрухович С. Фелікс Австрія [Текст] : роман / Софія Андрухович. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. – 288 с.;
2. Хосе Ортега-і-Гассет 2012: Хосе Ортега-і-Гассет. Роздуми про Дон Кіхота, пер. З ісп. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 216 с.
3. Sobocinski: Sobocinski M. Urban Environment, Metropolitan Discourse and Verbal Proxemics: Searching for the Meanings in the City\ A book of abstracts, papers and contributions for discussion edited by ZDZISLAW WASIK: Consultant Assembly for Discussing the Idea of Urban Discourse in Semiotic Terms // [http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye\\_nauki/lingvistika/DISKURS.html](http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DISKURS.html)

## ЕСТЕТИЧНИЙ КОД ЛІТЕРАТУРНОГО ЕТЮДУ (НА ПРИКЛАДІ МАЛОЇ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО)

Антоніна Лахманюк

Аспірантка, кафедра теорії і методики української та світової літератури  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка  
(УКРАЇНА), 46027, м. Тернопіль, вул. М. Кривоноса, 2, каб. 82,  
e-mail: pateruk@ukr.net

### ABSTRACT

The article investigates the aesthetic code in the genre of literary sketches an example of short prose M. Kotsubynsky. Features of this genre can be traced in other areas of art: painting, fine arts and music. Attention is focused on the aesthetic effects these works: "Blossom apple", "Unknown", "Doll".

**Keywords:** genre, etude, aesthetic code, aesthetic effect, reader.

Стаття присвячена дослідженню естетичного коду у жанрі літературного етюд на прикладі малої прози М. Коцюбинського. Особливості цього жанру простежуються також в інших сферах мистецтва: живопису, малярстві, музиці. Увага зосереджується на естетичних ефектах наступних творів: "Цвіт яблуні", "Невідомий", "Лялечка".

**Ключові слова:** жанр, етюд, естетичний код, естетичний ефект, читач.

### ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

Прагнення митців стисло відбити епічні простори життя й мікросвіт особистості диктували змішування жанрових форм [7, с. 247]. Відповідно виникали нові особливості творення. Про взаємопроникнення жанрів слушно зауважує російський письменник і літературознавець – Віктор Шкловський: «Жанри стикаються, як крижини під час криголаму, вони торосяться, тобто утворюють нові сполучення, які виникають із єдностей, що існували раніше. Це наслідок нового переосмислення життя... Злами жанрів відбуваються для того, щоб у зрушенні форм виразити нові життєвідношення» [9, с. 266-267].

В літературознавчій енциклопедії знаходимо таке трактування: «Жанр – тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення» [3, 364]. Жанри змінюються, вдосконалюються і набувають, таким чином, нових ознак.

Особливим жанром, що увібрав в себе риси різних мистецтв, постає етюд. За літературознавчим словником-довідником – «етюд (*фр. etude – вправи, вивчення*) – в малярстві, графіці, скульптурі – твір, що має на меті глибше освоєння митцем зображуваної натури» [4, с. 252]. Тобто ми можемо говорити про картини-етюди, про музичні вправи, про художні начерки, про короткі театральні постановки тощо. Але існують ще безсюжетні літературні твори, які теж називали етюдками і які захоплюють читача неочікуваними ефектами. Тому нас будуть цікавити особливості розвитку етюдів в літературі. **Мета дослідження** – простежити естетичний код літературного етюдів, визначивши його окремі ефекти на прикладі малої прози Михайла Коцюбинського.

### ОСНОВНИЙ ВИКЛАД

Оскільки термін поширився в різних сферах, то можна визначити такі його види:

**музичний етюд** – інструментальна п'єса невеликого обсягу, яка призначається для вдосконалення техніки гри на музичному інструменті (творці: К. Черні, Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст, К. Сен-Санс, К. Дебюссі та ін.);

**малярський етюд** – художній твір, виконаний з натури, що дозволяє художнику вивчити і обробити який-небудь зображальний мотив (російські представники пейзажного етюд: А. Саврасов, І. Левітан, І. Шишкін, Н. Рерих, М. Нестеров, К. Коровін та ін.);

**скульптурний етюд** – твір, виконаний з натури з метою її вивчення в процесі роботи над скульптурою (відомий скульптор пластичного етюд – Г. Шульц);

**театральний етюд** – вправа, яка служить для розвитку та вдосконалення акторської техніки і яка складається з різних сценічних дій, імпровізованих чи заздалегідь розроблених викладачем;

**танцювальний етюд** – відпрацювання певного танцювального руху для ніг чи рук;

**шаховий етюд** – один з видів шахової композиції, в якій одній із сторін пропонується виграти або зробити нічию без зазначення кількості ходів;

**літературний етюд** – невеликий за обсягом твір, присвячений окремому питанню чи проблемі. [1].

Відомо, що французький термін «етюд» виник приблизно у XVIII ст. (розквіт як музичної форми припадає на 2 пол. XIX – поч. XX ст.). Найширше застосування виявилось в музиці та живопису. Взаємопроникнення зі сфери в сферу зумовило нові особливості цього жанру. У музиці, зокрема, визначають такі причини його розвитку:

- виникнення фабрик з виробництва фортепіано;
- поява молоточкового фортепіано та його популярність;
- експерименти з формами інструмента;
- блискучий та віртуозний стиль гри;
- збірники етюдів і вправ для розвитку техніки [1].

Малярські етюди теж мали вагомий значення. У процесі роботи над великою картиною художник може виконати безліч етюдів, які згодом набувають самостійного значення і цінності.

В літературу етюд прийшов з живопису та музики. Василь Фащенко називає інтеграцію жанрів «мистецькими химерами» [7, с. 243]. В період синтезування прози (30-80 рр. XIX ст.) серед таких химер він називає: «романи у новелах», «новели-повісті», «романи в бувалицях», «повісті етюдів», «романи-сюїти», «пастелі», «фрески» тощо. За словами дослідника, етюд виникає в «музичних» та «малярських» трансформаціях тоді, коли з оповідання виділяється новела. Своє повне утвердження жанр здобуває в XX ст.

Звернемося до семантики: етюд в літературі – «невеликий за обсягом, переважно безсюжетний твір настроєвого характеру» [4, с. 252]. Слід сказати, що це визначення не є повним. Тож виникає необхідність простежити усі особливості.

Літературний етюд поширився в прозі (М. Коцюбинський: «Лялечка», «Цвіт яблуні», «Невідомий»; В. Стефаник: «Три зозулі з поклоном»; Гр. Тютюнник), драматургії (Лесь Українка: «Йоганна, жінка Хусова» та, на думку Ю. Левчук [42], драматичними етюдами є ще такі твори письменниці – «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», «В катакомбах»; І. Франко: «Кам'яна душа», «Будка ч. 27»), поезії (І. Драч). Особливості драматичного етюд у творчості О. Пушкіна, І. Франка та Лесі Українки досліджує Юлія Левчук. Аналізуючи твори письменників, вона виділяє формальні і змістові ознаки вказаного жанру:

- стислий, концентрований сюжет;
- одна сюжетна лінія;
- невеликий обсяг твору;
- незначна кількість персонажів (від двох-трьох до п'яти-шести);
- напружені колізії, що часто призводять до трагічної розв'язки;
- в основі лежить одна проблема;
- гострі конфлікти, що також виражаються на рівні внутрішнього світу героя;
- головний герой вирізняється особливими рисами характеру, часто суперечливими;
- динамічність розвитку подій (фабули);
- яскрава афористичність в думках персонажів [2, с. 85-86].

З перелічених рис очевидно, що прозовий етюд має чимало спільного з драматичним.

Таким чином, щоб охопити повноту розуміння етюду, пропонуємо таке визначення: це невеликий за обсягом, фрагментарний твір, що фіксує певний момент настроєвого характеру, не має конкретного сюжету, за допомогою авторських прийомів відтворює внутрішній стан особистості, викликаючи в читача відповідний естетичний ефект.

Жанр етюду в прозі найяскравіше проявляється в творчості Михайла Коцюбинського. Інші авторські визначення – образок, шкіц, акварель – поряд з етюдом вважають термінологічними синонімами. Імпресіоніст надав жанру новаторського спрямування. Його цінність криється в емоційному багатстві, в безпосередніх враженнях, в особистісній щирості. В етюдах письменник розвиває свою вільну творчу манеру, колористичну розмаїтість. Саме етюдам властива інтимність та ліричність. При створенні цього невеликого фрагменту автор ставить перед собою завдання – побачити і передати увесь комплекс вражень: кольорів, звуків, окремих деталей, почуттів, емоцій, переживань тощо. Тому справжній новатор повинен відчувати кожен момент, аби відтворити задумане. Уважне ставлення до свого витвору відкриває нові можливості для читацького сприймання – кожного разу інші реакції. Буває таке, коли читача ставлять взагалі в неочікуване становище, викликаючи, наприклад, в нього ефект невизначеності (етюд «Невідомий»). Естетичні ефекти можуть бути різноманітними, залежно від літературних прийомів автора. Виникає необхідність поговорити про важливість впливу цих ефектів на читацьку рецепцію.

Візьмемо до прикладу три етюди Михайла Коцюбинського («Цвіт яблуні», «Невідомий», «Лялечка») та спробуємо довести запропоновану гіпотезу. У «Цвітові...» письменник творить своєрідний імпресіоністичний колорит, який відкриває для читача сфери чуттів, пам'яті та мислення. Реципієнт поринає в простір розповідача і мусить зрозуміти його позицію. Важке емоційне навантаження, побудоване на контрастах кольору та звуку, підсилює напругу і доводить адресата до катарсису. Творча манера Михайла Коцюбинського та його імпресіоністична техніка в цьому творі визначається взаємодією ритму та смислу, ліричного переживання та його інтонаційної моделі. Рецепція читача спрямована на імпресіоністичне влаштування тексту. Він поступово сприймає побудовану наратором модель світу. Фіксування всіх подій в пам'яті переносить головного героя в інший віртуальний світ – світ творчості. Горе, яке сталося, – матеріал для майбутнього шедевру. Однак цей дивний стан трансформації, за яким читач не може остаточно визначити конкретних дій персонажа, наштовхує на виокремлення **ефекту невирішеності**.

Потік свідомості у «Невідомому» фокусує враження, емоційні відчуття, ретроспекції та уявлення. Протилежні ракурси спрямовують думки адресата в хибний бік. Оскільки автор і не засуджує, і не виправдовує свого героя, в читача складається **враження невизначеності**. Естетичний об'єкт зачіпає органи чуттів, малюючи образи, вони в свою чергу викликають почуття, а почуття – емоції. Імпресіоністична техніка Коцюбинського для створення задуманого ефекту побудована за допомогою таких прийомів:

- чергування контрастів;
- нанизування образів;
- вкраплення малярства;
- одночасне застосування звуку і кольору;
- внутрішній монолог ліричного героя за допомогою «потіку свідомості»;
- використання ретроспекції;
- недомовленість, уривчастість та обірваність фраз;
- нагнітання різномірних запитань (риторичних і безсенсових);
- використання пунктуації як поетичних фігур.

Якщо етюд «Цвіт яблуні» демонстрував нам градаційне нашарування подій, що вели до піку збудження емоцій, то в «Невідомому» все по-іншому. На кожному рівні кожен ракурс спрямований на викликання ефекту емоційної невизначеності, констатованої внутрішніми почуттями та переживаннями.

Найцікавіші естетичні ефекти можна простежити в етюді «Лялечка». Внутрішній світ персонажа в авторському баченні досягається використанням різних імпресіоністичних

прийомів: кольористики, контрастів, образів-символів, художніх деталей та засобів, наскрізних мотивів тощо. Сприйняття навколишнього світу відбувається шляхом селекції і трансформації в своїй уяві певних речей і передач від них вражень. Михайло Коцюбинський намагається викликати в читача ті емоції і почуття, які переживає герой. Читач вгадує процеси і малює майбутні події. Загалом твір пропонує так звані **сюжети-сценарії**, за якими ми можемо інтерпретувати всю історію. Розповідач (головна героїня — Раїса) приміряє роль — читач змінює сценарій. І так продовжується до кінцівки, аж поки читачу стає зрозуміло: примірка ролей не вдалася, в результаті — повна особистісна нереалізованість (самотність, неприкаяність, загубленість). На основі дослідженого спостерігається **ефект незавершеності**, який досягається вибором різних сценаріїв. Це знову ж таки відсилає до жанрової специфіки: саме етюд може бути фрагментарним, нецілісним, недовершеним. Михайло Коцюбинський сміло користується власним жанровим визначенням. А ще констатуємо те, що адресат переживає когнітивний дисонанс, оскільки його очікування не справджуються.

Вважаємо, що головна особливість етюду виявляється в наступному спостереженні: попри будь-яку читацьку реакцію, викликану відповідним естетичним ефектом, найбільша увага зосереджується на **незавершеності твору**. І ми не говоримо про обсяг чи незакінчену думку письменника. Якраз навпаки — автор прагнув саме так втілити оригінальну ідею, змусивши реципієнта пережити ряд емоційних зрушень. І саме Михайло Коцюбинський — тонкий майстер в творенні естетики жанру малої прози. Дослідження наративно-рецептивних стратегій етюду, а також вияв читацьких реакцій в імпресіоністичній творчості письменника дало підстави для кращого розуміння індивідуального стилю автора.

## ВИСНОВКИ

Таким чином, маємо всі підстави вважати літературний етюд особливим жанром, що має естетичний код, який в свою чергу працює на окремий естетичний ефект (в нашому випадку: **незавершеність, невирішеність, невизначеність, недоокресленість** і т. д.). Ефектів може бути достатньо, все залежить від індивідуальних задумів автора та його безпосереднього орієнтування на читача. Адже головне завдання — змусити адресата прожити викладену історію, викликаючи усі емоції та почуття його душі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Боброва Л. А. Жанр етюда в искусстве [Електронний ресурс] / Л. А. Боброва. — Режим доступу: <http://festival.1september.ru/articles/593026/>.
2. Левчук Ю. О. Драматичний етюд: до проблеми жанру // Філологічні науки. Літературознавство. — 2012. — №13. — С. 81-86.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — Т. 1. — 608 с.
4. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: Академія, 2007. — 752 с.
5. Наливайко Д. С. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства // Слово і час. — 2003. — №5. — С. 10-18; №6. — С. 7-19.
6. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика / Д. С. Наливайко. — К.: Києво-Могилянська академія, 2006. — 337 с.
7. Фащенко В. В. Жанрова диференціація та взаємопроникнення // В. В. Фащенко. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. — Одеса: Маяк, 2005. — С. 243-255.
8. Фащенко В. В. Типи новел і формування течій // В. В. Фащенко. У глибинах людського буття: Літературознавчі студії. — Одеса: Маяк, 2005. — С. 255-275.
9. Шкловский В. Повести о прозе: В 2 т. — М., 1966. — Т. 2. — 630 с.

## НЕЗАВЕРШЕНА ТРИЛОГІЯ ІВАНА ФРАНКА «ЧОРНА ХМАРА»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ, ПУБЛІКАЦІЇ

Галина Лишак

Молодший науковий співробітник,  
Інститут Івана Франка НАН України,  
79005, м. Львів, вул. Драгоманова, 18; e-mail: gallyshak@gmail.com  
UDC: 821.161.2-3.09"18"І.Франко7.091

### ABSTRACT

Lyshak Galyna. *Unfinished trilogy by Ivan Franko «Black cloud»: the history of its creation, publication.*

The article attempts to trace the history of writing and publishing of the little-known trilogy by Ivan Franko «Black cloud»: from the emergence of the creative idea to its realization. The trilogy includes stories «Mission», «The Plague», «Triumph» and displays complicated inter-confessional relations in west Ukrainian territories in 1860–90's. Chronological limits of «Black cloud» covers 1886 (creation of a «Mission») – 1908 (the third variant of the beginning of story «Triumph») years. The author analyzes archival materials, memories, correspondence of Franko and his contemporaries, and tries, as far as possible, to reconstruct main points of the history of this trilogy. At the same time, the author outlines problematic aspects that need to be explored.

**Key words:** trilogy, letter, autograph, Jesuits, Roman Catholicism, Orthodoxy, remembrance, translation.

У статті простежено історію написання та публікації маловідомої трилогії Івана Франка «Чорна хмара»: від виникнення творчого задуму до його втілення. Трилогія включає оповідання «Місія», «Чума», «Тріумф» і показує складні міжконфесійні взаємини на західноукраїнських теренах у 1860–90-х роках. Хронологічні межі «Чорної хмари» охоплюють 1886 (створення «Місії») – 1908 (останній, третій варіант початку оповідання «Тріумф») роки. Проаналізувавши архівні матеріали, спогади, листування Франка та його сучасників, автор намагається, наскільки це можливо, реконструювати основні моменти історії цієї трилогії. Водночас окреслено проблемні вузли, які ще потребують дальшого з'ясування.

**Ключові слова:** трилогія, лист, автограф, єзуїти, римо-католицизм, православ'я, спогад, переклад.

За задумом Івана Франка, трилогія «Чорна хмара» мала охоплювати три частини – оповідання «Місія», «Чума», «Тріумф», і показати складні міжконфесійні взаємини на західноукраїнських теренах у 1860–90-х роках. На той час ці землі належали до Австро-Угорської та Російської імперій. Це була територія своєрідного помезж'я «не лише між сусідніми державами, але й між західним та східним християнством. <...> Один простір єднав Галичину, як і сусідні польські, чеські, угорські землі, з католицькою Європою. Інший уводив її у світ східного християнства, крайні межі якого після падіння Візантійської імперії динамічно рухалися на схід і північ разом із територіяльною експансією Московського князівства і Російської імперії» [5, с. 39]. За цих умов західноукраїнське населення зіткнулося не лише з міжконфесійними суперечностями, а й із проблемою політизації релігійних процесів. У середовищі тамтешніх греко-католиків Росія державницькими методами насаджувала православ'я, а Австро-Угорщина, своєю чергою, намагалася послабити вплив Російської імперії.

Франкова трилогія «Чорна хмара» стала одним із мистецьких відгуків на цю проблему. Вістря іронії, сатири спрямоване у ній не проти католицизму як конфесії чи віросповідання, а «проти нехтування і нівечення народності, чи то українсько-руської, чи польської» [14, т. 16, с. 271–272], проти трансгресивних методів католицької експансії, яка, без



огляду на національні, культурні особливості корінного населення, мала на меті поширити свій вплив на схід. Це питання цікавило Франка й раніше. У 1881–1884 рр. він заторкнув його у статтях «Католицький панславизм» (журн. «Світ». 1881. Ч. 7. 10. VII. С. 136–138), «Воскресеніє чи погребеніє» (газ. «Діло». 1884. № 16. 9/21. II. С. 1; № 17. 11/23. II. С. 1–2; № 18. 14/26. II. С. 1–2; № 20. 18/11. III. С. 2; № 21. 21/11. III. С. 1–2), окремих дописах у рубриці «Z Czerwonej Rusi» (журн. «Prawda». Warszawa, 1884. № 19. 10. V. С. 220–221; № 21. 24. V. С. 245–246).

14 лютого 1886 р. Франко в листі до Михайла Драгоманова висловив намір «виступити з чимсь, що би принципіально торкало справу релігійну і становило б противагу всім напорам православія, з одного, а езуїтизму і католицизму, з другого боку» [14, т. 49, с. 27]. Першою «белетристичною ракеткою» у цій «теологічній війні» мала бути поема «на релігійну тему» про лікаря Валентія, начерк якої вже був готовий (автограф датовано груднем 1885 р.). Трилогія «Чорна хмара», очевидно, була ще одним виявом цього наміру, до якого Франка спонукало не лише листування з Драгомановим, «але й самі живі факти» [14, т. 49, с. 27].

Письменник планував видати трилогію «окремою книжкою коштом українського драматичного товариства в Коломиї» [14, т. 27, с. 101] у видавничій серії «Літературно-наукова бібліотека». На другій сторінці обкладинки Франкової збірки поезій «3 вершин і низин» (Л., 1887) вміщено таке оголошення: «Того ж автора вийде незабаром “Чорна хмара (Місія. Чума. Тріумф)”». Формат, папір, правопис і ціна такі самі, як в отсій книжці». Згодом Іван Колесса в листі до Франка від 19 лютого 1889 р. з приводу поширення у Кракові Франкових видань цікавився: «<...> чи появиться Ваша заповіджена “Чорна хмара”?» (ІЛ. Ф. 3. № 1607, арк. 201). Відповідь Франка датовано 24 лютого 1889 р.: «“Чорна хмара” вийде частками в “Літ[ературно]-наук[овій] бібл[іотеці]”. Одна її частина – “Чума” буде друкована по-російськи в мартівській книжці “Киевской старины”» [14, т. 49, с. 198]. Однак трилогія не з’явилася друком. Свій задум автор реалізував лише частково: вивершив дві перші частини трилогії, «Місію» та «Чуму»; третя частина, «Тріумф», залишилася незавершеною.

Зі спогадів Володимира Гнатюка відомо, що дев’ять років потому, 1898, комітет з відзначення двадцять п’ятої річниці літературної діяльності Франка планував видати, серед іншого, й «трилогію І. Франка п. н. “Езуїт” і надрукував два оповідання з неї. Та третього оповідання автор не написав, тому комітет передав надруковані, але не випущені оповідання пізніше “Українській видавничій спілці”, а вона випустила їх із додатком інших оповідань поета окремою книжкою» [4, с. 178]. Це була збірка «Місія. Чума. Казки і сатири» (Л., 1906). Володимир Гнатюк, який був головою комітету, листувався з Франком із приводу підготування трилогії до друку. У відділі рукописів і текстології ІЛШ зберігаються два листи Гнатюка до Франка. У першому з них, від 21 липня 1898 р., Гнатюк писав: «“Езуїт” буде добрий, але чи не можна би рівночасно видати також тих трьох легенд – “Л[егенду] про білу сорочку” і др[угі]. Такі два випуски могли би заімпонувати. В кожному разі, я просив би манускрипт прислати вже в серпні, щоби до кінця вересня було всьо готове, бо ми маємо ще й що інше друкувати, а Беднарський, звичайно, не спішиться, тому ж може вийти так, що брошури появляться по ювілею» (ІЛ. Ф. 3. № 1610. С. 511–512). У другому листі, що його датовано 16 серпня 1898 р. Гнатюк повідомляв: «“Місію” я вже казав складати. Може, до кінця місяця зложать “Місію” і “Чуму”, тоді на вересень полишила би ся лишень третя часть» (ІЛ. Ф. 3. № 1626. С. 353–354). Однак «третю часть» трилогії Франко не встиг завершити.

Про намір ювілейного комітету видати Франкову трилогію згадує у своїх спогадах і Михайло Мочульський: «Ладив комітет і трилогію Франкових новел п. н. “Езуїт”. Надрукував був навіть дві перші давніше написані Франкові новели – “Місію” й “Чуму”; на третю новелу не стало настрою у Франка, і трилогія не з’явилася в часі його ювілею. До “Місії” й “Чуми” додав пізніше Франко “Казки і сатири”, і збірку випустила друком “Українсько-видавнича спілка” у Львові 1906 р. Аж у Ліпівку пригадав собі недужий поет, що його трилогія не закінчена і почав був писати третю новелу, але не довелося йому скінчити її» [9, с. 236–237].

Загадкою залишається те, чому назви трилогії в різних джерелах не збігаються. У Франкових публікаціях, листуванні 1887–1889 рр. фігурує заголовок «Чорна хмара». В матеріалах Гнатюка, спогадах Мочульського трилогія має назву «Єзуїт». Можливо, це була робоча назва або ж Франко вирішив її змінити. Однак заголовок «Чорна хмара» з художнього погляду є вдалішим, оскільки доповнює семантичний тип композиції трилогії, який реалізується навколо «сокола» – лейтмотивного образу-символу чорної хмари. Цей образ, як і синонімічний образ «страшної пошесті», чуми, символізує трансгресивну католицьку експансію на схід. Він трапляється в «Місії», у сновидінні патера Гаудентія: «Чорні пні дерев росли-вистрілювали в якихось безмірно високих колосів, темних, невдержимих, що <...> своїми чорними сутанами закривали місяць і зорі [курсив мій. – Г. Л.]. Ось вони ушитувались в ряд, в півколесо і тихо, мов хмара, пливають на схід, на північ. <...> темні замисли, прокляття і благословенства, інтриги і геройства <...> новою силою наповняють страшні легіони, женуть і кермують їх, мов вітер хмару, далі, далі, далі» [14, т. 16, с. 296]. Згодом його розшифровано в оповіданні «Чума», в роздумах о. Чимчикевича: «Не на мене одного гострять зуби ті єзуїти <...>. Находить на нас чорна хмара з заходу, грізна, озброєна просвітою, хитрощами, інтригою, протекціями і всякими мудрими штуками <...>. Находить велика пошесть, страшна чума, котра може змести нас з лиця землі, як вода злизує мул» [14, т. 16, с. 329]. Очевидно, образ чорної хмари мав бути і в третій частині трилогії – оповіданні «Тріумф». Порівняння католицької експансії з хмарою знаходимо також у Франковій статті «Католицький панславизм»: «А прецінь видумка тота [католицький панславизм. – Г. Л.] висить нині неначе хмара над слов'янством» [14, т. 45, с. 70].

Невідомо, чи Франко від початку планував створити трилогію, чи цей задум з'явився в нього вже після написання «Місії». У відділі рукописів і текстології ІЛШ зберігається список цього твору під назвою «Місія. Перша частина трилогії "Чорна хмара"» (Ф. 3. № 388). Оскільки трилогію не вдалося видати окремою книжкою, Франко вирішив опублікувати першу і другу її частини як окремі оповідання. Однак різного часу він не полишав спроб закінчити «Чорну хмару»: двічі повертався до незавершеного оповідання «Тріумф», проте з невідомих причин припиняв роботу над ним. Таким чином, хронологічні межі трилогії охоплюють 1886 (створення «Місії») – 1908 (останній, третій варіант початку оповідання «Тріумф») роки. Розгляньмо детальніше історію написання, публікації кожної з частин трилогії «Чорна хмара».

Першою частиною трилогії мало бути оповідання «Місія», яке Франко написав польською мовою 1886 р. Зберігся неповний автограф (ІЛ. Ф. 3. № 357), за яким письменник зробив український переклад твору. Спочатку Франко планував опублікувати «Місію» в журналі «Зоря», однак, з огляду на редакційну політику, твір не було прийнято до друку. Про цей інцидент Франко згадує у статті «Українська альманахова література», надрукованій 1887 р. в журналі «Prawda»: «Теперішній редактор "Зорі" пан Цеглинський рік тому засудив цю працю ["Місію". – Г. Л.], твердячи, що вона, мовляв, тільки для того написана по-українськи, щоб її потім переклали польською мовою і вмістили у варшавських позитивістичних тижневиках, і що вона, як апофеоз раціоналізму, дуже слабка і для нашої громадськості зовсім не цікава» [14, т. 27, с. 101].

У липні 1886 Франко отримав листа від Василя Лукича, редактора альманаху «Ватра», в якому Лукич просив надіслати йому для друку в альманасі якісь нові твори (ІЛ. Ф. 3. № 1608). Листа датовано 3 липня. А 9 липня Франко відписав, запропонувавши Лукичу для друку оповідання «Місія»: «З своїх речей у мене є готова обширніша новела "Місія"; зміст її – місія єзуїтська на Підлясся, розказана після оповідання очевидця і після історичних документів. Оповідання займе около аркуша друку, а може й трохи більше, – конфіскабельного нема нічого» [14, т. 49, с. 70]. Відтак, твір уперше було опубліковано українською мовою в альманасі «Ватра» (Стрий, 1887. С. 63–90) з присвятою: «Посвящаю товаришам другом моїм Йосипу й Йосипі Олеськовим» (Йосип Олеськів – університетський товариш Франка, директор учительської семінарії в м. Сокалі; Йосипа – його дружина). Щойно виїшовши друком, оповідання «вже встигло <...> зацікавити громадськість» [14, т. 27, с. 101]. Михайло Драгоманов у листі до Франка від 20 травня 1887 р. виокремив «Місію» з-поміж інших творів, опублікованих у «Ватрі», зазначивши, проте, що «повість не досить

оброблена» [8, с. 249]. Іншої думки дотримувалась Наталія Кобринська: «Доперва тепер купила-м “Ватру” і прочитала Вашу “Місію”. Ваші письма чим більшої набирають сили» (лист до Франка від 22 листопада 1887 р.: ІЛ. Ф. 3. № 1602. С. 345).

Григорій Цеглинський у рецензії на альманах «Ватра» звернув увагу на натуралістичну поетику в «Місії». Він назвав Франка «одним з найвидатніших поборників натуралістичного напрямку» [15, с. 194], однак закинув авторові «неприродність» його натуралізму: «<...> ми надіємся бачити дійсний світ – а бачимо світ Франківський, ми надіємся бачити людей реальних, а бачимо – чисто Франківських. Герої в оповіданнях Франка <...> се не люди, що вийшли з об’єктивної уваги життя, а люде лиш з імени реальні, цілою ж своєю психічною подобою і світоглядом видумані, фантазією писателя суб’єктивно перетворені» [15, с. 194]. Натуралістичні «образки» в оповіданні «Місія», як от «лизання шкіри», «різання дітей батьком і матір’ю» тощо рецензент вважав зайвими, надто «драстичними» формами «школи Золя». Цей перший, за словами Франка, «хоч скільки-небудь докладніший розбір» його «праці в галицько-руській публіцистиці» [14, т. 27, с. 109] спровокував дискусію. На критику Цеглинського Франко відповів «Письмом до редакції [“Зорі”]», у якому, відкинувши закиди, аргументовано довів, що «неприродні образки» в «Місії» мають документальне підтвердження. Він також зазначив, що свої писання «сам ніде і ніколи не називав натуралістичними» [14, т. 27, с. 109], а «публіка», для котрої пише, «не протестує против того напрямку, котрим каже йому йти переконання і особистий темперамент» [14, т. 27, с. 111]. У тому ж номері «Зорі» було вміщено і «В-дь редакції», в якій витлумачено поняття натуралізму і знов засуджено автора за те, що він «тоті факти розмальовує ближше» [16, с. 272]. «Натуралістичну тенденцію» у творі критикував і Володимир Масляк у статті «Z zesłorocznej literatury małoruskiej» [19, с. 234].

1906 року Франко долучив оповідання «Місія» до збірки «Місія. Чума. Казки і сатири» (Л., 1906. С. 1–44). Іван Джиджора написав рецензію на цю збірку, відзначивши обидві частини трилогії, «Місію» і «Чуму», як «прегарні оповідання» [7, с. 597].

Другою частиною трилогії «Чорна хмара» мало бути оповідання «Чума». Точна дата його створення невідома, однак, з огляду на те, що вже у лютому 1887 р. твір з’явився друком, припускаємо, що Франко написав його польською мовою 1886 р. Вперше твір було опубліковано під назвою «Dżuma» в журналі «Przegląd Społeczny» (Lwów, 1887. Roczник II. Т. 3. № 2 (Luty). S. 145–155 (номер перед конфіскацією) або S. 162–172 (після конфіскації); № 3 (Marzec). S. 251–264). Того ж року Франко планував видати твір українською мовою в альманасі, який був би присвячений 20-літньому ювілею молодіжного товариства «Січ». У листі до цього товариства від 11 лютого 1887 р. Франко писав: «Із моїх власних праць я готов прислати Вам дещо з віршів, <...> далі повістку “Чума”, казку “Як русин товкся по тамтім світі”...» [14, т. 49, с. 107]. Однак вихід альманаху запізнився (він з’явився у Львові 1898), тому твір у ньому опубліковано не було.

1888 року Франко вирішив опублікувати «Чуму» російською мовою в журналі «Киевская старина». Російський переклад твору він здійснив з польського оригіналу. Про свій намір опублікувати твір в «Киевской старине» Франко згадував у листах до Михайла Драгоманова від 19 березня 1888 р. («З Києва просять мене писати до “К[иевской] стар[ини]”). <...> Для дальших н-рів я думаю зладити переробку своєї новели про езуїта “Чума”, тої, що була в “Przegląd’i społeczny”» [14, т. 49, с. 151] та від 6 листопада 1888 р. («Замітка, котру Ви тепер прислали [для “Киевской старини”]. – Г. Л., вже переписана і вислана буде нині або завтра враз з моєю новелою “Чума”» [14, т. 49, с. 180]). 2 лютого 1889 секретар редакції журналу Гнат Житецький у листі до Франка анонсував з приводу надісланого твору: «<...> в 3-му номері буде одна річ Мирона, що надзвичайно уподобалась всім – “Чума”» (ІЛ. Ф. 3. № 1607. С. 199). Однак твір вийшов друком на два номери пізніше (Киевская старина. 1889. Т. 25. Кн. 5–6. С. 400–437). Того ж року на оповідання з’явилася стаття-відгук «Современные униаты и иезуиты» за підписом В. цкий Н. [2]. Імовірно, її автором був Микола Костянтинович Велецький (1835–1904), письменник, підпоручник з Полтавщини.

У відділі рукописів і текстології ІЛШ зберігається лист від 22 червня 1889 р., в якому редакція «Зорі» просить Франка надіслати їй для друку оповідання «Чума» (ІЛ. Ф. 3. №

1607. С. 225). Очевидно, Франко виконав це прохання, бо вже в липневому–вересневому номерах журналу твір було опубліковано українською мовою (Зоря. 1889. № 13–14. С. 209–213; № 15–16. С. 236–243; С. 277–278). Згодом «Чума» ввійшла до антології «Вік» (К. 1902. Т. 2. С. 548–584) та, в автоперекладі, до Франкової збірки «Місія. Чума. Казки і сатири» (Л., 1906. С. 45–88).

Український переклад твору для «Зорі» зробив гімназійний учитель Петро Скобельський, хоча Франко не раз помилково приписував його то Олександрові Борковському (лист Франка до О. Борковського від 2 серпня 1889: «Спасибі Вам за те, що виручили мене в перекладі “Чуми”. Я коректуру переглянув і віддав у друкарню, майже нічого не змінивши» [14, т. 49, с. 215]), то Василю Щурату (лист Франка до Сергія Єфремова від 28 жовтня 1901: «Цікаво б знати, відки видавець “Віку” бере текст “Чуми”? Коли з “Зорі” 1889 р., то звертаю його увагу, що се текст не мій, а Василя Щурата: се його переклад із “Киевской стар[ины]”. Коли треба, я готов прислати свій (досі не виданий текст), бо щуратський аж кишить москалізмами» [14, т. 50, с. 171]). Один із видавців «Віку», М. Оппоков, теж гадаючи, що переклад належить Щуратові, у листі до Франка від 1 листопада 1901 сповістив його, що «Чума» до названої антології «дійсне взята з “Зорі”, дійсне “щуратський” переклад <...>. Багато доведеться виправляти, але треба. А взяти просто копію з Вашого тексту не можна, бо “Вік” вже по цензурі, <...> вже готовий до друку» (ІЛ. Ф. 3. № 1620. С. 311). Він просив Франка надіслати йому авторський переклад твору.

Світло на ці факти пролив Василь Щурат у статті «Іван Франко в боротьбі за український правопис»: «<...> саме тоді, коли Франко писав свій лист [до О. Борковського. – Г. Л.], у редакції “Зорі” вже перевелася особиста зміна. Замість проф. Олександра Борковського <...> в редакцію “Зорі” прийшов проф. Петро Скобельський, хоч підписуватись за редакцію почав аж у вересні, чого Франко не знав, дякуючи проф. Борковському за переклад “Чуми”. Перекладав “Чуму” не Борковський, а проф. Скобельський; він і друкував її в 13–17 чч. “Зорі”. Це я знаю, бо закінчення перекладу <...> довелося писати під диктант проф. Скобельського мені – тодішньому гімназійному учневі. Він перекладав з російської мови, на якій тоді ж появилася була “Чума” в “Киевской Старине”» [17, с. 44].

Третю частину трилогії «Чорна хмара», оповідання «Тріумф», Франко, як відомо, не завершив. Збереглися три варіанти початку цього твору (ІЛ. Ф. 3. № 372–374). На автографах не вказано час написання, тому їх датують умовно. За лаштунками залишаються і причини, через які Франко трічі припиняв роботу над «Тріумфом». Це міг бути брак часу, а згодом хвороба. Збережені уривки оповідання «Тріумф» уперше опублікував Михайло Возняк 1940 у журналі «Радянська література» [3].

Перший, найдавніший, варіант початку оповідання «зберігся в цілості, як можна думати на підставі того, що по тексті фрагменту лишилось незаписане місце» [3, с. 333]. У «Путівнику по фондах відділу рукописів ІЛШ» його датовано 1886 [11, с. 417]. На думку Михайла Возняка, Франко написав цей уривок 1887 [3, с. 333]. Обидва припущення є вірогідними. Таким чином, приблизна дата створення першого варіанту оповідання «Тріумф» – це кінець 1886 або ж 1887 рік.

Другий варіант початку «Тріумфу» Франко, імовірно, написав 1898, хоча в «Путівнику по фондах відділу рукописів ІЛШ» вказано іншу дату – 1901 [11, с. 417]. Причиною, через яку письменник більш, аніж через десятиріччя повернувся до свого задуму став, як відомо, намір ювілейного комітету з відзначення двадцятип’ятиріччя літературної діяльності Франка видати друком його трилогію під назвою «Єзуїт». У липні–серпні 1898 Франко відпочивав у селі Довгополі (тепер Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.), над річкою Білий Черемош. Саме туди Володимир Гнатюк адресував свої листи до Франка, у яких повідомляв про підготування трилогії до друку. На жаль, закінчити «Тріумф» до вересня, як просив Гнатюк у листі від 16 серпня 1898 (ІЛ. Ф. 3. № 1626. С. 353–354), Франко не встиг.

Він повернувся до роботи над твором аж 1908 в хорватському місті Ліпiku, куди 21 березня 1908 виїхав, за порадою лікаря Лева Коссака, на лікування. Зі спогадів Володимира Гнатюка відомо, що лікар порадив Франкові «здержуватися від роботи, щоби йому одначе не нудилося позволив робити потрохи щось легке, приміром переклади» [3, с. 340]. Відтак, третій, останній варіант початку оповідання «Тріумф» Франко написав у Ліпiku.

ку між 21 березня і 20 квітня 1908. Згодом, коли письменник «захорував нагло і з Ліпіка прийшла телеграма, щоби хтось приїхав і забрав його звідти, виїхав по нього син Тарас. Перед від'їздом наказав Франко Тарасові, щоби всі папери попалив, а той, не роздумуючи довго, зробив се. <...> З усіх паперів лишилися лиш ті, що стояли по книжках і Тарас не бачив їх» [3, с. 340]. Так уцілів і уривок третьої частини трилогії «Чорна хмара».

По приїзді Франка з Ліпіка його відвідали Володимир Гнатюк і Михайло Мочульський. Останній згадує про це у своїх спогадах: «Просто з санаторію ми пішли відвідати Франкову сім'ю, а Гнатюк хотів також довідатися, чи з Ліпіка не залишилися які рукописи. Показалося, що на бажання поета рукописи спалив його син, Тарас, і лише в одній з книг, які поет узяв був з собою, ми знайшли на листочках білого паперу три поезійки <...>; початок новели «Єзуїт» (сцена на залізничному двірці) і декілька сороміцьких приповідок. <...> Згадані рукописи Гнатюк узяв з собою і поезії надрукував у книжці «Л.-Н. вістника» за червень, а що сталося з фрагментом «Єзуїт» і приповідками – не знаю. Я питав Гнатюка перед його смертю, але він не пам'ятав, де вони ділися» [9, с. 291]. Цей фрагмент зберігся у фондах бібліотеки Наукового товариства ім. Шевченка. Він має заголовок «Тріумф», а не «Єзуїт», як зазначено у спогадах Михайла Мочульського. Текст написано «на трьох листочках білого паперу з зазначенням рукою Гнатюка «Ліпик» на першому. Останнє речення не закінчене точкою і це вказує, що фрагмент не зберігся в цілості» [3, с. 341].

Три варіанти початку оповідання «Тріумф» різняться між собою фабульно, настроєво. Вони репрезентують різні версії розгортання сюжету, перебігу долі головного персонажа трилогії – патера Гаудентія. Це свідчить про те, що Франко, працюючи над оповіданням, постійно шукав найоптимальнішу художню форму для втілення свого задуму.

Проаналізувавши складну історію створення, публікації трилогії Івана Франка «Чорна хмара», бачимо, що вона охоплює більш аніж двадцять років і має багато прогалин, які ще належить заповнити дослідникам. Сподіваємося, що цю цікаву і наразі маловивчену історію Франкової творчості в майбутньому вдасться повністю реконструювати.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Боднар В. Рецептна стратегія та особливості нарації малої епічної прози (оповідання І. Франка «Місія», «Чума») / Віра Боднар // Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23–24 жовтня 2003 р. – Тернопіль, 2005. – С. 155–159.
2. В.[еле]цкий Н. Современные униаты и иезуиты / Николай Велецкий // Киевское слово. – К., 1889. – № 697–700.
3. Возняк М. Незакінчена трилогія Ів. Франка «Чорна хмара» / Михайло Возняк // Радянська література. – К., 1940. – № 11–12. – С. 333–342.
4. Гнатюк В. Наукове товариство імені Шевченка у Львові (3 нагоди 50-літньої річниці його заснування (1873–1923)) / Володимир Гнатюк // Літературно-науковий вістник. – Л., 1925. – Т. 86. – Кн. 2. – С. 173–181.
5. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886) / Ярослав Грицак. – К., 2006. – 632 с.
6. Іван Франко: Бібліографія творів (1874–1964) / Склав М. О. Мороз. – К.: Наук. думка, 1966. – 447 с.
7. І. Д.[жиджора] Франко І. Місія. Чума. Казки і сатири. Львів, 1906 / Рецензія / Іван Джиджора // Літературно-науковий вістник. – Л., 1906. – Т. 34. – Кн. 6. – С. 596–597.
8. Листування Івана Франка та Михайла Драгоманова / Ред. кол.: І. Вакарчук, Я. Ісаєвич та ін. – Л., 2006. – 564 с.
9. Мочульський М. З останніх десятиліть життя Івана Франка. 1896–1916: Спогади і причинки / Михайло Мочульський // За сто літ: Матеріали з громадського й літературного життя України ХІХ і початків ХХ століття / Під ред. М. Грушевського. – К., 1928. – Кн. 3. – С. 226–284.
10. Приліпко І. Специфіка зображення релігійних проблем, образів католицького та уніатського духовенства у творах І. Франка «Місія» й «Чума» / Ірина Приліпко // Лі-

- тература. Фольклор. Проблеми поетики / Зб. наук. праць. – К., 2012. – Вип. 36. – С. 226–235.
11. Путівник по фондах відділу рукописів Інституту літератури / Заг. ред. Г. М. Бурлаки. – К.: Спадщина, 1999. – 864 с.
  12. Спис творів Івана Франка з додатком статей про нього і рецензій на його писання / Уложив В. Дорошенко. – Вип. 1 (Ч. 1–2044). – Л., 1918. – 80 с.
  13. Тихолоз Н. Збірка Івана Франка «Місія. Чума. Казки і сатири»: жанрова специфіка та композиційна логіка / Наталія Тихолоз // *Semper tiro*: Збірник наукових праць молодих учених на пошану професора І. О. Денисюка. – Л., 2002. – С. 85–110.
  14. Франко І. Я. Зібрання творів / Іван Франко: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976–1986.
  15. Цеглинський Г.] Ватра. Літературний збірник. Видав Василь Лукич. В Стрию 1887 / Рецензія / Григорій Цеглинський // *Зоря*. – Л., 1887. – №. 11 (1/13 червня). – С. 194–195.
  16. [Цеглинський Г.] В-дь редакції / Григорій Цеглинський // *Зоря*. – Л., 1887. – №. 15–16 (8/20 серпня). – С. 271–272.
  17. Щурат В. Іван Франко в боротьбі за український правопис / Василь Щурат // *Література і мистецтво*. – Л., 1941. – № 5. – С. 44.
  18. Ярема Я. Хронологія життя і творчості Івана Франка / Яким Ярема. – Л., 2006. – 240 с.
  19. W. M.[aślak] Z zeszłorocznej literatury małoruskiej / Wolodymyr Maślak // *Przegląd Powszechny*. – Kraków, 1888. – Т. 17. – S. 225–237.

## КРИТЕРІЇ ВИОКРЕМЛЕННЯ СКЛАДНОПІДРЯДНИХ РЕЧЕНЬ НЕРОЗЧЛЕНОВАНОЇ СТРУКТУРИ

Наталія Фарина

Аспірант, кафедра української мови,  
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА)  
79001, м. Львів, вул. Університетська, 1, кімн. 234, e-mail: [natfaryna@ukr.net](mailto:natfaryna@ukr.net)  
UDC: 811.161.2'367.335-116

### ABSTRACT

Natalia Faryna. Criteria of selection of complex undifferentiated structure sentences

The article deals with the main criteria of selection of complex sentences of undifferentiated structure. The aim of this study is to determine the amount of complex sentences of undifferentiated structure by analyzing all the criteria of their identification. Special attention is paid to different foreign and Ukrainian scholars' points of view on the sentences under investigation. The personal point of view on the linguistic problem of establishing the amount of the syntactic units under study is proposed and grounded. The ambiguity of interpretation of multi-predicative structures of this type is caused by the complexity of structure nature and variability of structure building. Among main criteria can be distinguished the semantics and defined to what part of speech key words belong. It is also necessary to pay attention to the semantic relations between main and dependent predicative parts. To distinguish the correlative-pronominal sentences as a separate class is inappropriate, because such classification is based solely on the formal aspect of syntactical units. The attributive-pronominal sentences are referred to the multi-predicative structures of attributive semantics.

**Key words:** complex sentences with subordinate clauses of undifferentiated structure, attributive compound sentences and pronominal-attributive compound sentences, object compound sentence.

У статті проаналізовано основні критерії виокремлення складнопідрядних речень нерозчленованої структури. Мета розвідки – визначити обсяг складнопідрядних речень нерозчленованої структури, проаналізувавши усі критерії їх виокремлення. Звернено увагу на погляди українських та зарубіжних мовознавців. Запропоновано та обґрунтовано власну позицію щодо мовознавчої проблеми встановлення обсягу цих синтаксичних одиниць. Неоднозначність трактування поліпредикативних структур такого типу зумовлена складністю їхньої природи, варіативністю побудови. Серед основних критеріїв виділяємо семантику та частини мови належність опорних слів, а також змістові відношення між головною та залежною предикативними частинами. Виділяти займенниково-співвідносні речення як окремий клас вважаємо недоцільним, адже така класифікація ґрунтується виключно на формальному аспекті синтаксичних одиниць. Займенниково-означальні речення зараховуємо до поліпредикативних структур атрибутивної семантики.

Ключові слова: складнопідрядні речення з підрядними нерозчленованої структури, присубстантивно-означальні та займенниково-означальні підрядні речення, підрядні з'ясувальні речення.

В українському мовознавстві не існує єдиного погляду на обсяг синтаксичних одиниць, які входять до складу складнопідрядних речень нерозчленованої структури. Ключовим критерієм їх виокремлення є прислівна залежність підрядної частини, яка стосується певного слова або словосполучення у головній. Проте навіть така характерна особливість є об'єктом численних дискусій.

У структурно-семантичній класифікації враховують і змістові відношення між частинами складного речення, і формальні засоби приєднання, і те, від чого залежить підрядне речення: опорного слова (зміст якого розкриває або уточнює підрядна синтаксична одини-

ця), словосполучення чи головної частини в цілому. Саме тому ця класифікація найпоширеніша у сучасному мовознавстві. Проте різні науковці деталізують деякі її аспекти під кутом зору власного бачення і кладуть в основу поділу або структурний, або семантичний принципи, що й зумовлює її варіанти – структурно-семантичний або семантико-структурний. Мета нашої розвідки – визначити обсяг складнопідрядних речень нерозчленованої структури, проаналізувавши усі критерії їх виокремлення.

Вперше на співвідношення головної частини чи опорного слова в ній і залежної частини звернув М. С. Поспелов [6]. Його класифікація ґрунтувалася на співвідношенні змісту обох частин складного речення: якщо залежна розкриває зміст головної в цілому, то він називав такі синтаксичні одиниці двочленими; якщо пояснює лише один член – одночленими. Синтаксична позиція залежної предикативної частини первинно сформована для слова, проте у складному реченні розгорнута у залежні частини різної семантики.

Неоднозначність трактування цих поліпредикативних структур зумовлена складністю їхньої природи, варіативністю побудови. На думку Н. С. Валгіної [1, с. 286 – 287], для повної характеристики складного речення та окреслення його типології треба враховувати синтаксичний зв'язок між частинами та засоби його реалізації; потенційне число компонентів, оскільки це зумовлено семантико-структурною природою складного речення; послідовність розташування частин – строго закріплена чи вільна; деякі особливості лексичного наповнення частин.

Як показує досвід, розглядаючи конкретний тип поліпредикативної одиниці, зокрема складнопідрядні речення нерозчленованої структури, необхідно враховувати варіативність ускладнення частин, контекстуально зумовлені особливості речень, особливо якщо йдеться про їхнє функціонування в художньому тексті. Стилистична специфіка творів літератури може спричинити потребу розширити, удосконалити інструмент подачі нової інформації, що призводить до створення розгалуженої будови синтаксичної одиниці. Йдеться про велику частотність вживання речень з кількома підрядними. Так, у художній прозі функціонують різноманітні комбінації складнопідрядних речень для всебічного опису та розкриття змісту художніх текстів (складнопідрядні речення з кількома підрядними різного способу підпорядкування).

Крім того, непрогнозована кількість залежних частин атрибутивної семантики є питомою рисою цих синтаксичних одиниць загалом, адже це спричинено множинною синтаксичною валентністю атрибутива. Підрядність у складнопідрядних реченнях атрибутивної семантики може бути обов'язковою чи факультативною, залежно від лексичного наповнення опорного слова. Якщо порівняти ці одиниці з підрядними з'ясувальними, то бачимо, що дієслівний предикат вимагає обов'язкової підрядності, що зумовлено його семантико-синтаксичною природою.

У складнопідрядних реченнях нерозчленованої структури наявний синтаксичний зв'язок слова з простим реченням (у межах складного – предикативною частиною). Як зазначала В. А. Белошاپкова [8, с. 371, 379], обов'язковою умовою є наявність опорного елемента у складі головної частини. Загалом дослідниця класифікує підрядний синтаксичний зв'язок за кількома параметрами: передбачуваність / непередбачуваність; обов'язковість / необов'язковість; природа синтаксичних відношень.

У реченнях з передбачуваним синтаксичним зв'язком головний компонент визначає, проектує форму залежного, вираженого всією предикативною частиною, включаючи використання окремих сполучних засобів. Зокрема, йдеться про поширення складної синтаксичної одиниці новою інформацією у підрядній предикативній частині, наявність якої спроектована валентністю предиката чи (рідше) субстантива.

У складнопідрядних реченнях атрибутивної семантики синтаксичний зв'язок передбачуваний, але необов'язковий (потреба поширення підрядною частиною зумовлена співвідносними словами такий, той у реченнях з атрибутивно-видільною семантикою залежної частини).

На думку В. А. Белошاپкової [8, с. 520], у складнопідрядних реченнях нерозчленованої структури є 2 види зв'язку між предикативними частинами: прислівний і кореляційний



(характерний для займенниково-співвідносних речень). Проте кореляційний зв'язок є априорі прислівним, між цими термінами гіперо-гіпонімічні відношення, а будувати на основі такої ознаки існування окремого різновиду синтаксичних одиниць непослідовно.

Класифікуючи складнопідрядні речення, важливо брати до уваги 2 аспекти: категорійне значення та приналежність до певного лексичного класу слів. Семантика визначає здатність чи необхідність поширення. Саме тому не можна поєднувати в один структурно-семантичний тип речення з опорними елементами такої (займенник, що виконує виключно атрибутивно-видільну, підсилювальну функцію і має означальну семантику), так (прислівник з неповноцінно вираженим значенням способу дії), краще (прикомпаративний корелят, виражений прикметником у граматичній формі вищого ступеня порівняння), як це роблять дослідники, які виділяють займенниково-співвідносний тип речень нерозчленованої структури.

Якщо мовознавець вважає необхідним виділяти прикомпаративні речення на основі частини мовної належності і семантики компаратива, тоді слід виокремлювати і прислівниково-з'ясувальні синтаксичні підрядні одиниці, в яких опорний елемент – прислівник. Вважаємо таку класифікацію дещо зайвою, адже достатньо виділяти складнопідрядні речення з підрядними з'ясувальними, беручи до уваги об'єктну семантику, яку створює предикатив, предикат чи компаратив.

Дослідниця О. А. Луценко [4, с. 16], аналізуючи типові різновиди прислівних складнопідрядних речень, виділяє такі основні різновиди: власне-прислівні (з'ясувальні; присубстантивно-атрибутивні; прикомпаративні; локативні); прислівно-кореляційні симетричної будови (субстанційні; ад'єктивні; адвербіальні); прислівно-кореляційні асиметричної будови; прислівно-кореляційні псевдосиметричної будови.

Виділення локативних речень серед власне прислівних вважаємо зайвим, керуючись насамперед семантичним критерієм під час аналізу цих синтаксичних структур, адже такі одиниці мають обставинне значення.

В основі виокремлення прислівно-кореляційних речень різної будови є ототожнення підрядної частини зі семантично не розкритим займенником, який потребує уточнення. Він виступає їх ядром. Такі одиниці ми зараховуємо до семантико-структурних типів залежно від їхнього значення.

В. Г. Зарицька [3, с. 14] висунула теорію синкретизму у складнопідрядних реченнях з підрядними нерозчленованої структури, зараховуючи до їх числа речення з підрядними означальними, в яких між головною і залежною частинами встановлені атрибутивно-об'єктні та атрибутивно-локативні семантико-синтаксичні відношення. Причиною виникнення речень першого типу є опорний елемент – віддієслівний іменник, що вже може спричиняти появу залежної означальної частини, проте не втратив властивості до керування. Якщо трансформувати речення, ввівши до складу його головної частини займенник у ролі співвідносного слова (кореляти той, такий у повній парадигмі, крім слова те), то підрядна частина набуває чіткої атрибутивної семантики. Появу дифузії на межі означального та об'єктного значень теж спричиняють і опорні слова, і засоби зв'язку між частинами.

Дослідження В. В. Орєхова [5] присвячене функціонально-комунікативному аспекту вивчення складнопідрядних речень прислівного типу. Конструкції, в яких опорний елемент виражений віддієслівним іменником і залежна частина приєднана асемантичним сполучником, він зараховує до з'ясувально-об'єктних (термін автора). Предикативні частини атрибутивної семантики, що приєднані за допомогою сполучних слів де, куди, звідки, розглядає серед одиниць означального типу.

Як стверджує О. Ю. Роїк [7], сполучники виконують у складних реченнях 2 граматичні функції: формально-синтаксичну (як виразник синтаксичних зв'язків між предикативними частинами) та семантико-синтаксичну (відображають семантико-синтаксичні відношення між предикативними частинами або вказують на них). Підрядні сполучники, які зв'язують підрядну з'ясувальну, атрибутивну, порівняльно-об'єктну частини з опорним елементом (займенником, предикатом, предикативном, субстантивом), є асемантичними.

Співвідносні слова-займенники потребують особливої конкретизації, адже такою є їхня частини мовна специфіка. В. А. Белашапкова [8] зазначала, що, являючись членом го-

ловної частини, так само як і опорні елементи, співвідносні слова через свою лексичну неповноту виконують службову роль, поєднуючи предикативні частини за змістом. Проте це не дає підстав автоматично зараховувати їх до окремої групи складнопідрядних речень – займенниково-співвідносних, куди входять одиниці обставинної семантики. Основний акцент падає на змістовне наповнення залежної частини.

Мовознавець О. В. Ткач [9] у своєму дослідженні обґрунтовує існування складних речень зі співвідносними словами якісно-кількісної семантики і розглядає їх у межах займенниково-співвідносних речень. Пріоритетною ознакою таких одиниць є наявність корелятивів, які ускладнюють синтаксичний зв'язок. Науковець стверджує, що складнопідрядні речення зі співвідносними словами так, такий (при цьому не проводить частиномовного розмежування) є граматично спорідненими. Співвідносне слово те цілком повноцінне у семантичному плані. Воно, на думку О. В. Ткач, виступає в опозиції до попередньо названих корелятивів і разом з ними належить до несиметричного різновиду цих поліпредикативних структур.

Поєднання синтаксичних одиниць з опорними елементами такий і так є не цілком логічними, адже ці слова мають різне категорійне значення, хоча й обоє потребують семантичного уточнення, витлумачення підрядною частиною (зв'язок між предикативними частинами є обов'язковим, двобічним і передбачуваним).

Дослідниця також звертає увагу на існування синтаксичного синкретизму, перехідних явищ між складнопідрядними реченнями з якісно-кількісними корелятами та синтаксичними одиницями зі залежними частинами об'єктної семантики. Розрізнявальним критерієм служить синтаксична позиція опорних слів: незалежна (присудок у головній) чи залежна (означення, яке є необов'язковим у структурі головної частини). Поза увагою науковця залишається особлива конотація співвідносного елемента-займенника (у другому випадку), видільна функція, яку він виконує у головній частині речення, хоча й не носієм конкретної семантики.

Мовознавець Р. О. Христіанінова [12, с. 146] акцентує увагу на вивченні складнопідрядних речень з підрядними займенниково-означальними, особливо на поглядах прихильників структурно-семантичної класифікації, аналізує розбіжності, які виникають. Зокрема, не всі вчені, за її твердженням, однаково пояснюють синтаксичну природу речень, де «вказівні займенникові слова у головній частині стоять при іменникові», який ніби й пояснює залежна. Займенникові слова виступають означенням з неповноцінною семантикою. Доповнення, розкриття цієї семантики – це основна функція займенниково-співвідносних (катафоричних) речень (катафора – «семантико-синтаксичне явище встановлення лексичної або преференційної тотожності займенника з його вербальним відповідником, який перебуває у наступному контексті» [12, с. 91]).

Р. О. Христіанінова [12] подає їхню структурну характеристику, опираючись на попередні наукові здобутки, витворюючи власну концепцію: 1) речення симетричної структури, для яких характерна семантична однорідність співвідносних і сполучних слів, повне уподібнення семантики підрядної частини значенню опорного співвідносного слова; 2) речення асиметричної структури, у яких семантичної однорідності нема. Виділення таких структурних типів впливає на семантико-синтаксичну організацію катафоричних речень, адже там інформаційне наповнення співвідносного слова міститься саме у підрядній частині.

Дослідниця звертає увагу на не вирішену досі проблему – визначення функціонального типу підрядних речень з опорним словом те, наголошуючи, що головне – з'ясувати синтаксичну семантику цього займенника, яку функцію він виконує у певному контексті, специфіку його логічних акцентів у реченні (атрибутивних чи суб'єктно-об'єктних).

Аналізуючи різні позиції науковців щодо трактування таких речень, ми пропонуємо своє бачення, яке частково ґрунтується на вже наявних класифікаціях. Вважаємо за необхідне виокремлювати займенниково-означальні речення як окремий підвид складнопідрядних речень (опираючись на особливий частиномовний статус цих опорних слів у головній частині, їх дійтичне категорійне значення), але в межах підрядних означальних. Не зовсім коректно зараховувати до групи займенниково-означальних речень одиниці, беручи

до уваги лише співвідносне слово головної частини, нехтуючи при цьому логічними зв'язками у всьому реченні.

Другим критерієм виокремлення вважаємо семантичне наповнення опорного елемента, яке розкриває залежна частина. Сюди не зараховуємо так звані займенникові прислівники і числівники, лише займенники іменникового та прикметникового типів. Потрібно брати до уваги атрибутивне значення залежної частини. Слова так, настільки, стільки передбачають поширення свого змісту залежною частиною зі семантичним наповненням міри чи ступеня, способу дії, а не якісної семантики. Наприклад, у реченні Але попри все те Мирослава ніколи не переставала бути жінкою: ніжною, доброю, з живим чуттям і скромним, стидливим лицем, а все те лучилось в ній у таку дивну, чаруючу гармонію, що хто раз бачив її, чув її мову, – той довіку не міг забути її лиця, її ходу, її голосу, – тому вони пригадувалися живо і виразно в найкращих хвилях його життя, так, як весна навіть старому старцеві пригадує його молоду любов [11, с. 12] можемо сформулювати логічне запитання, яке визначає семантико-синтаксичні відношення між частинами: як так? як саме пригадувалися, яким способом? Відповідь – як весна навіть старому старцеві пригадує його молоду любов.

Саме тому аналогічні синтаксичні структури ми зараховуємо до складнопідрядних речень такої семантики, яку проектує нам логічне зіставлення обох частин за допомогою запитання. Подібні структури варто розглядати у контексті кожного з окремих різновидів речень.

У лінгвістів нема єдиного погляду на трактування природи цих підрядних частин, де опорним елементом виступає слово те. Такі синтаксичні структури виділяємо у межах складнопідрядних займенниково-означальних речень лише в тому випадку, коли цей опорний елемент виконує роль підмета або функціонує у формі знахідного відмінка: О чім ти вдень думала, те вночі й приснилось тобі! [10, с. 76]. Все те згадала тепер в одній хвили Мирослава, і все то, що тоді дивувало й гнівало її, стало тепер ясне й зрозуміле перед її очима [10, с. 84]. Боярська служба, хоч далеко не такої рівної вдачі, далеко не так свободна в поведженню, далеко склонніша з одних гордо висміватися, а перед другими низенько хилитися, прецінь поважала Максима Беркута за єго звичайність і розсудливість і, хоч не без дотинків та жартів, таки робила те, що він казав [10, с. 10].

О. А. Луценко [4] називає співвідносне слово те семантично спустошеним, нівельованим, особливо у таких конструкціях, як сказав те, що – сказав, що. До першої моделі логічним видається запитання сказав яке? (вказівний займенник прикметникового типу), тоді як до другої – що сказав? Семантично це різні типи підрядних речень. Неправильно вважати корелят те повністю спустошеним, ймовірно, автор робить на ньому акцент, логічний наголос, поступово розкриваючи зміст у підрядній частині. Опустити його і прирівнювати дві моделі не можна. Це специфіка займенника як частини мови. Його значення розкривають інші елементи, у випадку складнопідрядних речень – залежні частини.

Отже, до поліпредикативних синтаксичних одиниць нерозчленованої структури пропонуємо залічувати складнопідрядні речення з підрядними означальними (до цієї групи зараховуємо одиниці, в яких опорним елементом виступають субстантиви, виражені іменниками, субстантивованими прикметниками, поруч з якими може бути вжито вказівні займенники такий, той у підсилювальній функції, основне значення містить семантично повноцінний компонент), займенниково-означальними (до їхнього складу залічуємо синтаксичні структури з корелятами-займенниками, зокрема, зі словом те у граматичній формі прямих відмінків без прийменників) та з'ясувальними (які є носіями об'єктної семантики і залежать від предикатів, предикативів, компаративів та не містять локативної конотації).

Виділяти займенниково-співвідносні речення як окремий тип поліпредикативних одиниць нерозчленованої структури вважаємо доцільним лише у разі залічення прислівників з нечіткою семантикою до розряду займенників. Проте дотримуємося класичного погляду на частини мови та семантичного поділу складнопідрядних речень, тому до уваги беремо одиниці з атрибутивним змістовим наповненням залежних частин і використовуємо на їх позначення термін «займенниково-означальні речення» як підвид складнопідрядних речень з підрядними атрибутивною семантики.

До складнопідрядних речень з підрядними з'ясувальними пропонуємо зараховувати синтаксичні одиниці, в яких опорний елемент зумовлює необхідність появи залежної частини об'єктної семантики. Складні речення, в яких підрядна частина залежить від вказівного займенника те з приїменниками, також відносимо до групи підрядних з'ясувальних, наприклад: – Не про те тепер річ, – сказав з усміхом боярин, – а про те, що й без тої, як ти кажеш, зради ти можеш бути вільний, ще нині [11, с. 114]. Синтаксичні одиниці з безсполучниковим зв'язком, в яких частково простежується об'єктна семантика, до групи складнопідрядних з'ясувальних не залічуємо.

Оскільки в нашому мовознавстві не прийнято виокремлювати як окрему частину мови так звані предикативи (крім В. О. Горпинича, який виокремлює предикативні та модальні прислівники в окремі частини мови – станівник і модальник [2], основну масу яких становлять прислівники, вважаємо доцільним не вносити у класифікацію опорних слів цей елемент. Предикативи разом з предикатами, суб'єктами, об'єктами та атрибутивами виділяємо з погляду семантико-структурних відношень між компонентами речень. На рівні частин мов називаємо ці опорні слова прислівниками, тому теоретично можна виокремлювати ці поліпредикативні структури як складнопідрядні речення з підрядними прислівниково-з'ясувальними (за аналогією до займенниково-означальних, враховуючи особливу реченнотворчу функцію прислівників подібно до дієслів). Проте це не було предметом нашого дослідження. Необхідно детальніше вивчити природу цих синтаксичних одиниць, що може стати темою подальших наукових розвідок.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Валгина Н. С. Синтаксис современного русского языка : Учеб. для вузов по спец. «Журналистика». – 3-е изд., испр. – М. : Высш. шк., 1991. – 432 с.
2. Горпинич В. О. Морфологія української мови : Підручник для студентів вищих навчальних закладів / В. О. Горпинич. – К. : ВЦ «Академія», 2004. – 336 с.
3. Зарицька В. Г. Синкретичні типи підрядності в системі складного речення : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / В. Г. Зарицька. – Донецьк, 2005. – 19 с.
4. Луценко О. А. Функціональні різновиди прислівних складнопідрядних речень у художніх текстах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. А. Луценко. – Донецьк, 2009. – 20 с.
5. Орехов В. В. Функціонально-комунікативні вияви складнопідрядних речень прислівного типу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / В. В. Орехов. – Донецьк, 2006. – 20 с.
6. Пospelов Н. С. Сложноподчиненное предложение и его структурные типы / Н. С. Пospelов // Вопр. языкознания. – 1959. – № 2. – С. 19 – 27.
7. Роїк О. Ю. Семантична нівеляція сполучників у складних реченнях української літературної мови : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. Ю. Роїк. – Івано-Франківськ, 2011. – 20 с.
8. Современный русский язык : Учебник / В. А. Белошапокова, Е. А. Земская, И. Г. Милославский, М. В. Панов ; Под ред. В. А. Белошапковой. – М. : Высш. школа, 1981. – 560 с.
9. Ткач О. В. Складнопідрядні речення з корелятами якісно-кількісної семантики в сучасній українській мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / О. В. Ткач. – Харків, 2000. – 18 с.
10. Франко І. Я. Захар Беркут : образ громадського життя Карпатської Русі в XIII в. / І. Я. Франко. – Львів : Товариство ім. Т. Г. Шевченка, 1883 р. – 184 с.
11. Франко І. Я. Захар Беркут : образ громадського життя Карпатської Русі в XIII в. / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наук. думка, 1978. – Т. 16. – С. 7 – 154.
12. Христіанінова Р. О. Складнопідрядні речення в сучасній українській літературній мові : [монографія] / Р. О. Христіанінова. – К. : Інститут української мови ; Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 363 с.

## **ФЕНОМЕН НЕНАДІЙНОГО РОЗПОВІДАЧА У ПОВІСТІ «НА ТОЙ БІК» ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

**Марія Підодвірна**

Аспірантка кафедри теорії і методики української та світової літератури  
Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА),  
46027, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2

### **ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ**

Літературу початку ХХ століття характеризують як явище надзвичайно цікаве та неординарне. Криза світогляду попередніх епох, нові соціальні реалії вимагали нових підходів до розуміння дійсності, нового мислення. Як зазначає М. Жулинський, «в історії розвитку естетичної і художньої культури України важко відшукати такий період інтенсивного накопичення і перетинання багатьох естетичних моделей і систем, яким був кінець ХІХ – початок ХХ ст.» [4, 41].

### **ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ**

Попереднє століття актуалізує нову наративну стратегію, що полягає у чіткій диференціації учасників комунікативного акту. Слід розрізняти світ автора і світ героя, а також зважати на специфіку презентації суб'єктів авторської й наративної структур. Автор не тільки творить текст, але й передбачає реакцію, ставлення читача. Наратор же моделює структуру оповіді і визначає пріоритети фікційного світу, які сфокусуються в текстовому просторі.

Яскравим представником української культури цього часу є Володимир Винниченко. В українському літературознавстві досліджено окремі аспекти його творчості. Увагу привертають оповідання та романи, але середні жанрові форми вивчені недостатньо, зокрема повість «На той бік» (1924 р.). У дослідженнях цей твір згадується лише як етапний у зображенні національно-визвольної ідеї. Але чи це є основним задумом? Адже, щоб досягнути всю глибину цього витвору мистецтва потрібно придивитись до кожної деталі і зрозуміти, що у тексті немає нічого випадкового, непотрібного.

Уже у першому реченні повісті відчувається іронія: «Колись-колись давно, місяців два-три тому, доктор Верховдуб обережно й дбайливо ніс через життя келех своєї мудрости, зібраної по краплі з гірких і солодких квітів буття.», якою пронизаний весь твір. Основне, на що в першу чергу потрібно звернути увагу при прочитанні твору – власні враження. Вчинки героя супроводжують дуже дивні інтерпретації, які збивають з пантелику. Реципієнт вловлює багато невідповідностей, які ні в якому разі не потрібно відкидати, а навпаки, досліджувати. Побачивши певні знаки, уважний читач зрозуміє, що наратором є сам доктор Верховдуб, який розповідає нам про події, які вже відбулись. Але як розповідає? Історія викликає двоякі враження: з одного боку іронія, невідповідність між думками та вчинками, патетика у змалюванні себе та благословенного світу відштовхують, а з іншого нас приваблюють моменти пригадування дитинства, де кожен впізнає себе і свої відчуття у той період. Сингулятивний та ітеративний режими у поєднанні підтримують увагу. Але самі факти вибивають читача з гармонії. Виникає конфлікт між відношенням до подій та самими подіями. У реципієнта виникає когнітивний дисонанс. Він балансує у самих відношеннях – повірити, чи тримати дистанцію? Верховдуб, який постійно перебуває у неузгодженості зі світом сам стає тим поштовхом, який збуджує до роздумів і заставляє шукати причину нецілісності. І лиш в той момент, коли читач зрозуміє, що довіряти доктору не можна – відкриваються інші смисли і автор аплодує вмільому, навіть ідеальному читачеві. Отже, ключ до розуміння повісті □ феномен ненадійного розповідача.

Поняття ненадійності було запропоновано У. Бутом у фундаментальному дослідженні «Риторика прози» [1], в якій він писав про свідомо закладені в художньому тексті недостовірності. Бут розглядає недостовірність у співвідношенні з поняттями імпліцитного автора і наративної дистанції. З точки зору У. Бута наратор «надійний, якщо він говорить або діє відповідно до поняттям норми, прийнятої у творі (тобто з поняттям норми, прийнятої імпліцитним автором) і ненадійний, якщо ні» [1, 158-159]. Якщо читач виявляє, що недостовірність закодована в тексті імпліцитним автором з метою створення іронії, значить він розпізнав наративну дистанцію між імпліцитним автором і наратором, і за спиною наратора відбувається таємне зближення імпліцитного автора і читача [1, 300-309]. Трактуювання У. Бутом наративної недостовірності характеризується наступним. По-перше, він звертає увагу на той вплив, який чинить недостовірність на все враження від твору. Якщо наратор ненадійний, то «змінюється все враження від твору, про який говорить наратор» [1, 158]. По-друге, аргументи У. Бута мають яскраво виражений етичний характер. Він визнає, що недостовірність пов'язана з різноманітними риторичними прийомами, але в його мові часто з'являються вирази «чеснота» і «моральне почуття». По-третє, хоча в тексті недостовірність вимірюється дистанцією між наратором і імпліцитним автором, в плані інтерпретації наративна недостовірність залежить від читацьких висновків, оскільки вона зазвичай властива гомодієгетичному оповіданню, в якому читач може виводити поняття норми імпліцитного автора тільки із слів наратора і виявляти недостовірність в оповіданні, тільки виходячи з власного авторитетного судження [1, 239-240]. Сприймаючи недостовірність наратора, читач, який розділяє авторську іронію, може отримувати задоволення, «в якому поєднуються гордість від того, що (він сам) має знання, насмішку над неосвіченим наратором і відчуття змови з мовчазним автором» [1, 304-305]. По-четверте, оскільки недостовірна нарація руйнує «конвенцію абсолютної надійності», то вона може призводити як до «втрат», так і до «придбань заради якихось художніх цілей» [1, 175]. Втрати включають в себе неможливість вийти за межі конкретного місця дії, особливо за кордон бачення ненадійного наратора. Якщо наратор збитий з пантелику, шлях читацької інтерпретації через це може стати «утрудненим, ризикованим» [1, 239]. По-п'яте, недостовірність могла б породити в читацькому сприйнятті «подвійні, іноді суперечливі» ефекти. Наприклад, коли в мові наратора «виявляється помилка, сама помилка відштовхує нас», в той час як «акт чесного самовикриття нас притягує» [1, 240].

Також В. Шмід дає дуже повну типологію наратора і звертає увагу на аспект ненадійності. У випадку «ненадійного оповідача» (unreliable narrator) відбувається порушення негласного договору між автором і аудиторією, згідно з яким події описуються такими, які вони є. Найчастіше, якщо автор все ж таки віддає перевагу «зіграти не за правилами», факт обману відомий спочатку, як у випадку, коли беремо в руки розповіді Мюнгаузена [6]. У наратології недостовірність, або ненадійність – це характеристика наративного дискурсу. Якщо оповідач невірно або недостатньо повно повідомляє про події та людей, інтерпретує і оцінює їх, він є ненадійним або недостовірним. У літературних наративах автор зазвичай використовує наративну недостовірність як риторичний засіб, лиш іноді вона стає результатом авторської помилки.

Важливо також згадати про сюжет і фабулу. Критерій розмежування — можливість або неможливість переказу. Вихідний зміст слова «фабула» (лат. *fabula*, фр. *fable*, англ. *fable*, нім. *Fabel*) — байка, казка, історія, переказ, а поняття «сюжет» означає предмет, тобто те, для чого написаний твір. Сюжет — це мета автора, а фабула — засіб досягнення цієї мети.

Але якщо на основі однієї фабули виникають два сюжети? Як бути і що робити в такій ситуації? Перш за все, потрібно зрозуміти, що подія тільки тоді відбудеться, коли її хтось побачить, інакше вона просто не існує. Обо'язково повинен бути свідок події та його точка зору, через яку ми сприймаємо факти. А якщо очевидно недостатньо чесний?

Що таке подія? Це сам факт плюс його інтерпретація, яка може бути абсолютно різною у двох персонажів, які спостерігали одне і те ж явище.

Маючи одну фабулу, ми протиставляємо їй два сюжети: перший – той, що намагається нам запропонувати доктор Верховдуб, другий – той, що читач реконструює сам. В цьому

твори у підкреслено-загостреній формі знаходить свій вияв основна функція фабули □ створює підставу для порівняння, тло сприйняття сюжету.

Повернімось до повісті. Експіцитний автор – є режисером всього дійства, всього твору. Верходуб теж влаштував виставу, щоб показати свою «мудрість» та «героїзм». Саме тому, що постановки двох режисерів накладаються одна на одну, читач відчуває певну невизначеність. Ефект ненадійного розповідача виникає тому, що той, хто розповідає історію є зацікавленою особою, а тому не потрібно чекати від нього об'єктивної оцінки. Недостовірність змінює враження від твору. Нам розповіли одну історію, а запам'ятали ми іншу. Верходуб хотів показати себе представником еліти, філософом, героєм, борцем за кохання, але в процесі декодування ми побачили слабку людину, лжеінтелігента без патріотичного духу, який жив у своєму маленькому світі, де придумав собі роль «спокусника повітових красунь». Єдине, що цінував він у житті – колекцію жінок. Саме це бажання рухало ним. У випадку доктора до слів благородство, щирість, кохання неодмінно потрібно додати префікс псевдо-, адже ним керують не справжні почуття, а інстинкти та нагода отримати нагороду.

Отже, особливість ненадійного розповідача полягає у тому, що його нарративний голос обмежено режисерською діяльністю абстрактного автора як розповідної інстанції, у результаті чого читацька рецепція набуває двоїстих обрисів і читач протягом усього тексту не має однозначної оцінки з приводу характеристики персонажів і специфіки подій. Це ускладнює сприйняття авторської ідеї, тому, можна зробити висновок, що через нерозуміння структури розповіді, твори часто не беруться до уваги.

## ВИСНОВКИ

У світовому літературознавстві, на відміну від українського, феномен ненадійного наратора неодноразово привертав увагу науковців. І не дарма, бо часто знання природи цієї інстанції □ є ключовим фактором до розуміння всього твору мистецтва, як у випадку з повістю «На той бік» В.Винниченка.

У творі використано структурний принцип текстуального поліфонізму, а також різнопрямована дискурсивна практика, які розширюють обрій зображуваного. Окрім змальованих трагічних картин національно-визвольної боротьби, Володимир Винниченко розкриває приховані психологічні механізми, задній план душі. В стані роздвоєння Верходуб особливо гостро відчуває самотність. Зростає екзистенційне напруження стану покинутості людини в абсурдному світі. Трагічні зміни реалій були наслідком глобальних конфліктів національного, й суспільно-політичного масштабу, проте в художній структурі це стало лише поштовхом для розкриття, насамперед, внутрішнього конфлікту, аналітичної, психологічної роботи над особистістю героя, що боровся (або мирився) із зміною як зовнішніх, так і внутрішніх орієнтирів свого тривожного світу.

Прочитавши вперше повість, в читача виникає відчуття, наче щось він упустив. Ставлення до доктора Верходуба неоднозначне і це стимулює ще раз звернутись до тексту. Детально проаналізувавши твір, ми визначили, що це враження викликає інстанція ненадійного розповідача. Наратор розповідає нам свою історію, але в якусь мить ми перестаємо йому вірити і, наче пазли, збираємо окремі фрагменти, формуючи нову, зовсім іншу розповідь. Попри слова наратора-Верходуба, перед нами постає інша картинка. «Наш філософ» вибудовує шлях втечі від свободи, перекладаючи відповідальність за майбутнє на фатум, долю, переносючи в сьогодення стоїтичне світосприйняття. Герой повісті лицемірно запевняє читача: коли творять гармати, епікурівські ідеї стають непотрібні, і водночас обминає релігійні цінності та уникає жаху подібно до Епікура. Сповнене суперечностей вчення стоїків дає захист тим, хто, як і Винниченковий герой, ховався від особистої відповідальності за хисткі й вигідні утопічні ідеї та детерміновані ними власні вчинки, формували «свою» мудрість, еkleктично поєднуючи ті аспекти філософських теорій, що, незалежно від часу їх функціонування, могли служити певним моральним виправданням слизького життєвого шляху.

Аналізуючи повість, деякі вчені вважають, що образ докора Верходуба подано в еволюції. Мовляв з несміливого, інертного чоловіка він перетворився у свідомого патріота.

Але чи дійсно це так? Запевнення героя, підпорядкованого ігровій ситуації, принципи, позиція (національна, громадянська, соціальна) залежать від утопічних ілюзій, а здатність на вчинок, можлива лише в стані відчаю, не дають підстав для оптимістичного висновку. Національне почуття у Верходуба навіть після втечі із полону, поступається мріям про Наяду. Зустрівши дівчину, він з великим натхненням розпочинає пригоду, прикриваючи свою спустошеність маскою гравця. Маски «філософа», «теософа», «картюра», «доктора медицини» калейдоскопічно змінюють одна одну, з'являється нова маска «відважного лицарства». У Верходуба з'являється нова мета – міфічна Наяда. Він всіма силами створює ілюзію благородних прагнень, намагаючись приховати від Ольги духовну пустоту. У нього завжди знайдуться аргументи для самовиправдання. Філософія Верходуба ламається у ситуації вибору, коли необхідна концентрація всіх внутрішніх резервів. У межовій ситуації «бути чи не бути?» зразу ж зникає «металевий смак у роті», «легкий холодок». Рятуючи своє життя, Верходуб робить крок до зради Ольги-Наяди, не скидаючи, однак, перед нею маски «благородного лицаря». Перебуваючи в полоні у червоноармійців, доктор медицини, «філософ» розмірковує про життя, відкидаючи атараксію, нірвану, кантівський імператив як філософські іграшки, а честь, сумління — як мінливі поняття. Таким чином із віри в Наяду народжується зневіра, богоборчий пафос міфу змінюється мізерним страхом знеособленої істоти, а в трагічній ситуації мимоволі з'являються відтінки фарсу.

Чому ж попри змалювання Верходуба-героя, перед нами постає інший персонаж з кардинально протилежними рисами характеру? Чому ми не зовсім віримо словам розповідача? Які сигнали ловить читач?

Означимо симптоми ненадійності наратора:

змінюється все враження від твору, про який говорить розповідач;

змальоване «чесне» життя Верходуба має явний антиморальний характер;

через іронію і когнітивний дисонанс, який з'являється у читача в результаті невідповідностей слова і діла персонажа, можна зробити висновок, що не слід вірити історії, яку хоче розказати наратор, адже ряд чинників розповідає нам щось зовсім інше;

в нашому тексті, недостовірна нарація призводить до «придбань», які допомагають розкрити основні художні цілі, а саме: показати доктора Верходуба таким, яким він насправді є (тобто таким, яким його придумав Винниченко): ловеласом, псевдоінтелігентом, пристосуванцем, гедоністом;

ненадійність породжує подвійні, іноді суперечливі ефекти (згадка про дитинство викликає довіру, проте самопрезентація себе перед Наядою («Простий доктор, то є простий смертний. А доктор медицини науковий ступінь. Розумісте!») викликає іронію і недовіру;

постать Верходуба на протязі всього твору під підозрою і можна припустити, що наратор говорить нам менше, ніж сам знає (проте часто проговорюється) і подає тільки ту інформацію, яка йому вигідна;

наратор дає неправильну оцінку, яка пов'язана з віссю етики (він називає себе філософом, освіченою людиною, але не поводить і навіть не мислить, відповідно до звання. Еліта повинна спрямовувати масу в те, чи інше русло, натомість перед нами представник тієї ж маси, якою Верходуб гидує);

невірна оцінка, інтерпретація є результатом недосконалих цінностей.

Впізнавши всі ці симптоми, можна стверджувати, що наратор є зацікавленою, упередженою інстанцією і його беззаперечно можна назвати ненадійним.

Про що ця повість? Важко одразу дати однозначну відповідь. Зазвичай спільні переживання, випробовування стають ґрунтом для перетворення закоханості-пристрасті на справжнє кохання. Здавалось, з'явилась надія на оновлення справжніх людських почуттів. На переконання В. Винниченка, істинне почуття заперечує засліплену підпорядкованість, характерну для міфологічного сприйняття, передбачає співтворчість, що веде до єднання тілесного й духовного, до вистраждалої цілісності. Повість засвідчує: на війні, як у стихії, що протистоїть людському і природному стану, відбувається не тільки гартування сил особистостей, що потрапили у вир боротьби незагартованими, й не тільки розвиток, національної, політичної свідомості в тих, хто бореться за ідеали, а, насамперед, викристалі-



зовується ціннісний комплекс особистості, що незалежно від ступеня загартованості спроби зберегти звання людини з образом і подобою Божою.

Повість «На той бік» розкриває глибинні суперечності переломної епохи, що карбувалися у людській свідомості утопічними, ідеологічними, політичними фантомами. В. Винниченко, розкривши трагедію особистості, з психологічною майстерністю застеріг від однобокого погляду на людину, кинуту в вир революції, війни. Ідейно-філософське та психологічне багатоголосся повісті виходить далеко за межі твору, що переносить у сьогодення біль від важких ран історичної пам'яті і додає ще одну краплину філософської мудрості у келих неспокійного нашого століття.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction. - Chicago, London: University of Chicago Press, 1963. – 455 p.
2. Винниченко В. К. Раб краси: Оповідання, повість, щоденникові записи: Для ст.шк. віку / Упоряд., передм., приміт. В. Є. Панченка; Худож. оформл. О. В. Штанка. – К.: Веселка, 1993. – 383с.
3. Винниченко Р. В. К. Винниченко. Біографічна канва / Р. Винниченко // Статті й матеріали / Ред. кол.: Б. Подоляк, В. Порський, В. Чапленко. Нью-Йорк: УВАН, 1953. 9-16.
4. Жулинський М. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця XIX - початку XX століття // Записки НТШ. Том ССХХІV. Праці філологічної секції. – Львів, 1992. – С.41
5. Жулинський М. Чесність із самим собою (Кілька слів напередодні 120-річного ювілею письменника і політика Володимира Винниченка) [Текст] / М. Жулинський // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2000. – № 1. – С. 6-7.
6. Шмид В. Нарратология. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

## АКТУАЛІЗАЦІЯ НАРАТИВНОГО ГОЛОСУ В ХУДОЖНІХ ТВОРАХ ЕЛІЗИ ГЕЙВУД

Людмила Луценко

кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології  
Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ  
«Криворізький національний університет» (УКРАЇНА),  
Кривий Ріг, 50026, проспект Гагаріна, 54, e-mail mcliuda2002@yahoo.com  
UDC: 82.0

### ABSTRACT

#### *Lutsenko Lyudmyla. Actualization of Narrative Voice in Eliza Haywood's Fiction*

The article highlights the category of narrative voice from the perspective of feminist narratology. Basing on the typology suggested by Susan Lanser identifying authorial, personal and collective voices, the paper analyses literary works of an outstanding woman novelist in the eighteenth-century English literature – Eliza Haywood. The research frame clearly illustrates that the dominating mode of narrative that the woman writer employs to initiate cultural debate on women's issues is collective voice in its sequential and simultaneous forms.

**Key words:** feminist narratology, authorial voice, personal voice, collective voice, narrative strategy.

Стаття присвячена аналізу категорії голосу у перспективі феміністської теорії оповіді. Грунтуючись на типології С. Лансер, яка виокремлює авторський, персональний і колективний голоси, проаналізовано наративні стратегії художніх текстів однієї із знакових фігур у літературному процесі Англії початку XVIII ст. – Елізи Гейвуд. З'ясовано, що домінуючим наративним форматом ініціювання Гейвуд в суспільстві культурологічного діалогу на жіночі теми, є колективний голос, який у більшості випадків має секвентальну та симультанну форми.

**Ключові слова:** феміністська наратологія, авторський голос, персональний голос, колективний голос, наративна стратегія.

Упродовж останніх десятиріч XX ст. феміністська наратологія як окрема галузь гуманітаристики, репрезентована теоретичними положеннями і практичними дослідженнями літературознавців С. Лансер, Р. Ворхол, М. Гімніч, К. Мезі, Н. Міллер, Р. Д'юплессіс та ін., набуває поширення і оновленого концептуального наповнення. Уточнення поняття наративу та актуалізація наукових розвідок з феміністської теорії оповіді зумовили перегляд проблем типології її основних категорій, зокрема категорії голосу. У подібній інтерпретації науково перспективною виявляється настанова дослідників на перегляд ролі жіночписьменниць у становленні та розвитку літератури.

На теоретико-літературну увагу заслуговує прагнення критики останньої третини XX ст. відродити читацький та дослідницький інтерес до творчого здобутку однієї із знакових фігур у літературному процесі Англії початку XVIII ст. – Елізи Гейвуд. Ключовими в інтерпретації творчої спадщини письменниці є роботи П. Бекшайдер, Р. Беллестер, Дж. Бізлі, М. Дуді, К. Крефт-Феачайлд, М. Крокері, Х. Куна, Дж. Річетті, М. Скофілд, Д. Спендер, В. Ворнера та ін. Слід зазначити, що сучасні дослідження творчого доробку Елізи Гейвуд в аспекті аналізу розповідної техніки репрезентовані поодинокими й спорадичними науковими розвідками американських літературознавців [5; 6; 8; 9; 11]. Отже, актуальність статті полягає у комплексному системному впорядкуванні та з'ясуванні специфіки оповіді у художніх текстах авторки. Метою статті є окреслення еволюції наративних стратегій письменниці, що передбачає реалізацію наступних завдань: окреслити типологію жіночого наративного голосу з позицій феміністської наратології та виявити особливості формування

нарративних стратегій у художніх творах Елізи Гейвуд на різних етапах її творчої діяльності.

У класичній наратології голос витлумачується як «сукупність знаків, що характеризують *наратора* і загалом *наративний акт*, керують відношенням між наратуванням і нарративним текстом, як і між оповіданням і наратованими подіями. Голос має значно ширший вимір, ніж особа, і хоча часто об'єднується чи ототожнюється із *точкою зору*, їх слід розрізняти: точка зору забезпечує інформацію про те, хто «бачить», хто сприймає, чия точка зору керує нарративом, в той час як голос забезпечує інформацію про те, хто «говорить», хто є наратором і з чого складається нарративна інстанція» [10, с. 48].

Феміністська наратологія акцентує увагу на взаємовідносинах, з одного боку, між нарративним голосом з притаманною йому оповідною владою та ґендерним аспектом. У роботі «Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice» (1992) американська дослідниця С.Лансер вдається до широкого освітлення нарративної специфіки художніх експериментів письменниць і вживає категоріальну одиницю «жіночий голос», проте не тільки в аспекті приналежності до певного граматичного роду. У контексті домінуючої протягом тривалого часу влади чоловічого голосу у всесвітній літературній традиції літературознавець атрибує «жіночому голосу» ознаки ідеологічної напруженості, яка візуалізується в текстуальній практиці та зумовлена функціональною спрямованістю контексту, де оперує зазначений голос [7, с. 12].

Отже, Лансер пропонує власну типологію голосів, репрезентовану *авторським* (authorial), *персональним* (personal) і *колективним* (communal) голосами. Особливого статусу у класифікації типів голосів, що уможливають участь жінок-письменниць у культурологічних дебатах, набуває голос, що за своєю структурно-функціональною спрямованістю нагадує авторський (проте не обов'язково стосується реального автора), актуалізується в гетеродієгетичних ситуаціях, звернений до читача і є самореференціальним. У більшості випадків статева самоідентифікація наратора відсутня, проте читач відчуває, що оповідь йдеться від чоловіка. У разі, якщо авторський голос визначається як жіночий, нарративна позиція набуває обрисів ненадійної, при цьому ненадійність пояснюється, на думку С. Лансер, радше очікуваннями самого читача. Як бачимо, ґендер, відіграє фундаментальну роль в окресленій моделі. Додаткові можливості авторського способу нарації реалізуються у спогадах, судженнях, роздумах про дійсність поза твором, прямих звертаннях до наратора, коментарях із приводу процесу оповіді, посиланнях на інших авторів чи твори. Лансер зазначає, що ідентифікація жіночого авторського голосу зумовлює створення нарративної опозиції жіночий/чоловічий авторський голос, в якій перший компонент дихотомії виступає маркованим, внаслідок чого художні тексти жінки-авторки ризикують бути другорядними, зважаючи на негативне ставлення академічного літературознавства до жіночого авторства [7, с. 8].

Персональний голос (автодієгетичний) співвідноситься з наратором, що розповідає власну історію та є її протагоністом (за винятком внутрішнього монологу). У класифікації Лансер персональний голос як складова «міметичного» голосу персонажу і авторський як частина дієгетичного голосу автора створюють опозицію і репрезентують повноваження, що диференціюються за своїм ступенем: авторський нарратив, незважаючи на фікціональну природу, визнається більш достовірним на відміну від персональної оповіді, яку досить часто розглядають у площині автобіографізму, чия достовірність оцінки викликає сумніви. Враховуючи персональну ідентифікацію голосу, читач вважає його менш об'єктивним, більш камерним або приватним. Приналежність нарративного голосу жінці та обговорення тем, які вважаються загальноприйнятими для чоловічої аудиторії, сприймається як трансгресія і порушення нею норм суспільної моралі, що додає авторитарності жіночому голосу цього різновиду.

Безпрецедентним у контексті домінуючої презумпції «індивідуалізованого характеру нарративу» у західній культурі є введення Лансер категорії *колективного* голосу, що визначається дослідницею як «розмаїття текстуальних практик, де чітко артикулюється колективний голос або декілька голосів, що розподіляють нарративну владу» [7, с. 20]. Дослідниця описує зазначений різновид нарративу як множинність окремих жіночих голосів, які

лунають відголосками і доповнюють один одного, розчиняючись у досвіді й сприйнятті кожного індивідуума. Саме колективний голос Лансер вважає специфічною рисою літератури маргінальних чи пригноблених спільнот та ідентифікує радше як авторський голос, ніж позатекстовий. Дослідниця визначає три типи комунальної оповіді, а саме: сингулярну (одичинну) (singular) – один наратор веде оповідь від імені колективу, симультивну (синхронну) (simultaneous), коли оповідь ведеться від наратора у граматичній формі “ми”, і секвентальну (послідовну) (sequential), в якій наратив здійснюється кожним членом певного колективу по черзі [7, с. 21].

Упродовж довгої літературної кар'єри Еліза Гейвуд вдається до різноманітних художніх еспериментів, які віддзеркалюють динаміку оволодіння Гейвуд наративною владою. На перший погляд, домінування у низці творів гетеродієгетичого оповідача, що спрямовує свою оповідь історичному читачу, свідчить про намагання письменниці відкрито задекларувати переконливе володіння авторською дискурсивною практикою. Проте зазначений тип голоса, на наш погляд, не виявляє у повному обсязі тих ознак, які дають можливість детермінувати його як авторський, тим самим переносючи дискусію у площину імітації ним маскулітних рис, як, наприклад, у любовному романі «Ідалія». Сюжетна лінія оповідає про венеціанську красуню, яка «не може терпіти батьківський контроль й опіку, нехтує порадами, уперта і не допускає заперечень на шляху власних бажань»<sup>1</sup> *Тут і далі філологічний переклад цитат із текстів Елізи Гейвуд наш. – Л.Л.І.* Погоджуючись всупереч батьківській волі на заручини з Флоресом, Ідалія свідомо наповнює своє життя реальним змістом активного опору уготованій долі. Слідуює низка потрясінь та обманів, в наслідок яких нещасна дівчина стає жертвою як фізичного так і морального насильства Флореса, Дона Фердінанда, Енріке де Валаги, Міртани. На риторичне питання колись норовливої Ідалії «чи можуть повернутися колишні дні невинності?»<sup>2</sup> лунає гучне «ні». У такому жорстокому світі зрад зневірена дівчина змушена, ховаючись під маскою, поневірятися в пошуках безпечного місця.

Про набуття жіночим авторським голосом маскулітної забарвленості та обмеженість у звучанні жіночого авторського голосу також свідчить нарація в «Історії міс Бетсі Тотлес». Публічний гетеродієгетичний наратор адресує свою оповідь історичному читачеві, персоналізуючись лише в ітрузивному наративі та вже з перших рядків відмежовуючись від жінок. Жалкування оповідача з приводу гріхів «слабкої статі» з позиції спостерігача ілюструють наступні рядки: «Я завжди дотримувалася думки, що менше жінок було згублено коханням аніж марнославством, і ті помилки, в яких інколи винна ця стаття, трапляються радше через необережність. Проте дами, на превеликий жаль, схильні виявляти занадто незначну поблажливість одна одній з цього приводу»<sup>3</sup>. З метою надання власній оповіді статусу, наратор звертається до авторитетних імен у художній літературі та історії (Дж. Драйден, Дж. Саклінг та ін.)

У любовній новелі «Британська відлюдниця: або Секретна історія Клеоміри, ймовірно померлої» значуща роль в акцентуації ідеологічної спрямованості тексту належить вставному наративу або «обрамленому наративу» («embedded narrative»). Наратор оповідає історію про виховану в благородному оточенні, горду й підкреслено чемну головну героїню Клеоміри, яка не зустрічала на своєму життєвому шляху з

---

<sup>1</sup> «...is unable to endure Controll, disdainful of Advice, obstinate, and peremptory in following her own Will») [4, с. 11]

<sup>2</sup> «...can e'er the Days of Innocence Return?» [4, с. 43]

<sup>3</sup> «It was always my opinion, that fewer women were undone by love than vanity; and that those mistakes the sex are sometimes guilty of, proceed, for the most part, rather than inadvertency. The ladies, however, I am sorry to observe, are apt to make too little allowances to each other on this score» [4, с. 3].

несправедливістю й нечесністю, проте раптово після смерті батька світ, сповнений свободи й розваг, перетворюється для неї в заслання і життя, віддалене від міста. Отже, не дивно, що неперевершена краса головного героя Лісандра («Його вигляд! Його форми! Його обличчя! Вони були божественними!»)<sup>1</sup> змушує молоду дівчину втратити голову від пристрасі, однак у фіналі всі дівочі надії руйнуються підступним зрадником.

З метою надання авторитетності й резонансу оповіді публічний гетеродієгетичний наратив дублюється приватною автодієгетичною оповіддю, що належить іншому персонажу – Белінді. Шокуючим відкриттям для обох жінок виявляється факт сумнівної честі бути спокушеними одним і тим же героєм, красенем Лісандром, заради кого вона приносить у жертву кохання до містера Уорзі. Останній рятує жінку від безчестя, проте віддає перевагу її сестрі. Опинившись на краю безодні, Клеоміра й Белінда все ж знаходять у собі сили, щоб вистояти й продовжити своє життя, але подалі від Лондона й жорстокого світу Лісандра та йому подібних.

На початку роману авторський голос частково персоналізується в інтрузивній дигресії і застерігає читача щодо помилок у дівочості, зумовлених довірливістю: «З усіх *слабкостей*, через які молодість і недосвідченість потрапляє в халепу, немає жодної, на мою думку, з більш небезпечним наслідком, як занадто легка довіра усьому тому, що ми чуємо»<sup>2</sup>. Проте персональний голос відходить одразу на другий план і трансформується у колективний, не тільки з метою висвітлення універсальності теми, а й необхідності підсилення задекларованої сентенції голосом спільноти, репрезентованого займенником «ми» («we»): «Скільки б неприємностей нас оминуло, як би ми довіряли тільки тому, що ми точно знаємо!»<sup>3</sup>.

Квінтесенцією втілення дискурсивної влади, на нашу думку, слугує запропоноване читачу періодичне видання «Жіночий Глядач» Е. Гейвуд. Домінуючим у наративному просторі «Жіночого Глядача» виступає колективний голос, який, наприклад, на початку першого нарису у симультанній формі акцентує увагу на уподобаннях індивідууму щодо певних розваг, розглядаючи смак як інтелектуальну здатність та наслідок свідомого вибору об'єктів і творення індивідуалізованого відношення до них<sup>4</sup>. Зазначена декларація автодієгетичного наратора відкриває для читача розуміння наративної стратегії авторки: незважаючи на складність предмету запропонованої дискусії – ідей емпіризму й сенсуалізму Шефтсбері, Бьорка, Хатчесона, Г'юма, що поряд із кардинальним оновленням антропологічної проблематики склали фундамент природничо-наукової трансформації західноєвропейської культури XVIII ст., оповідач пропонує читачеві художню спробу зосередження на одному із головних питань доби Просвітництва – формування естетичного смаку і залучення саме жіночої аудиторії до його вдосконалення завдяки розширенню досвіду пізнання та постійним вправам в естетичному пізнанні.

Колективний голос у граматичній формі «ми» («we») майже одразу змінюється наративом у однині і надає детальний опис індивідуального життєвого досвіду головної героїні видання, Глядачки: «Ще в молодості, будучи великосвітською дамою-кокеткою, я стала свідком багатьох сцен марнославства та безумства. Красиві сукні, екіпажі й лестощі оволоділи моїм серцем. Компанія, з якою я дружила, між іншим, не була підібрана належним чином, як слід було б заради власних інтересів і репутації, і все, що сталося згодом не

---

<sup>1</sup> «His Air! His Shape! His face! Were more than human!» [1, с. 9]

<sup>2</sup> «Of all the *Foibles* Youth and Inexperience is liable to fall into, there is none, I think, of more dangerous Consequence, than too easily giving Credit to what we hear» [1, с. 3]

<sup>3</sup> «If we cou'd bring our selves to depend on nothing but what we had Proof for, what a world of Discontent shou'd we avoid!» [1, с. 49]

<sup>4</sup> «It is very much, by the Choice, we make of Subjects for our Entertainment, that the refined Taste distinguishes itself from the vulgar and more gross» [2, с. 7]

тільки обернулося для мене цінним досвідом, але й дало можливість міркувати про різноманітність людських пристрастей»<sup>1</sup>.

Знайомство оповідачки «Жіночого Глядача» з родинами, які посідають поважне становище в суспільстві, дамами вищого світу, добрий смак та поінформованість щодо провідних тенденцій моди, театральних вистав і балів-маскарадів роблять її обізнаність досить корисною, цікавою. Така обізнаність оповідачки розширює і кругозір читача. Проте «зазначений досвід, інтелектуальна розвиненість та ліберальна освіта нараторки»<sup>2</sup> не впливають на її впевненість щодо власної оповідної майстерності й вишуканості стилю, зумовлюючи залучення й активну участь у колективній оповіді ще трьох оповідачок, які символізують різні вікові періоди жінки: дівочтво, життя у шлюбі й, нарешті, набуття мудрості зрілих років. До читача звертаються Майра – «дама, що походила із сім'ї, де дотепність була спадковою рисою, і знайшла щастя в союзі з джентльменом, шлюб з яким спочивав на абсолютній гармонії»<sup>3</sup>, «вдова-аристократка, котра не поховала свою жвавість разом із чоловіком, продовжувала займатись однією з отих модних розваг доби, але стільки тією мірою, якою це відповідало її уявленням про невинність»<sup>4</sup>, і Єфросинія, «чарівна дочка багатого купця, що володіє багатьма достоїнствами, серед яких ангельська краса – найменше»<sup>5</sup>.

Засвідчуючи власну приналежність до колективу, кожен окремий голос тяжіє до звучання в унісон, з одного боку доповнюючи вислів попереднього, а з іншого – формально зберігаючи своє «я», що мотивує об'єднання висловлювань за принципом монтажу, а також народжує «серіізацію» наратора та «множинне» авторство. Замість маршуючих армій, виграних баталій, зруйнованих міст тощо, які широко обговорюються в сучасній «чоловічій» журнальній пресі, предметом полеміки колективного голосу відповідно до вимог часу стають різноспрямовані теми, що охоплюють правила етикету, поведінки жінок у суспільстві, психологічні замальовки про небезпеки, що підстерігають жінок у відносинах із чоловіками, роздуми щодо ролі сім'ї у формуванні жіночого характеру, питання можливої самореалізації жінки, її громадських прав. Проте проблема щасливого союзу чоловіка і жінки в шлюбі, оціненого як джерела людського щастя, процвітання, стає провідною у жіночій дискусії. Буденний й прикладний характер етики виявляється у різноманітності тем, запропонованих для обговорення у «Жіночому Глядачі» у кожній окремій персональній оповіді та репрезентованих аутодієгетичним наративом у формі роздумів героїнь, що побоюються легковажного захоплення розкішшю і несерйозним способом життя, сповненого багатьох спокус, настільки руйнівних для етичних засад англійського суспільства. Не претендуючи на істину в останній інстанції, листи від читачів являють собою персональні наративні версії і є своєрідною дивергентною презентацією одних і тих же подій, характерної для епістолярної літератури, пропонуючи історії, кожна з яких доповнює загальний портрет великої англійської жіночої спільноти.

---

<sup>1</sup> «The Company I kept was not, indeed, always so well chosen as it ought to have been, for the sake of my own Interest and reputation» [2, с. 7]

<sup>2</sup> «With this experience, added to a genius tolerably extensive, and an education more liberal than is ordinarily allowed to persons of my sex» [2, с. 9]

<sup>3</sup> «...a Lady descended from a Family to which Wit seems hereditary, married to a Gentleman ...with whom she lives in so perfect a Harmony» [2, с. 9].

<sup>4</sup> «...a Widow of Quality, who not havin buried her Vivacity in the Tomb of her Lord, continues to make one on those modish Diversions of the Times» [2, с. 9].

<sup>5</sup> «...the Daughter of a wealthy Merchant, charming as an Angel, but endured with so many Accomplishments that to those who know her truly, her Beauty is the least distinguished Part of her» [2, с. 9].

Посередником, що об'єднує два протилежних дискурси – публічний, чоловічий (дискусія на сторінках журналу), та приватний, жіночий (листування до удаваних редакторів) у публіцистичній складовій любовного дискурсу Елізи Гейвуд виступає Жіночий Глядач, яка наполегливо застерігає читачок про небезпеку низьких почуттів і звичок, загрозливих гармонійності людської натури: про прояви заздрості, схильності до лихослів'я, конфліктності й норовистості, міркує про мистецтво дозвілля, захопленні театром, рекомендує обачно, не порушуючи меж пристойності, дотримуватися світського етикету у флірті й любовних залицяннях.

Отже, у результаті аналізу ряду художніх текстів Е. Гейвуд, виявляється можливим дійти висновку щодо оповідної техніки авторки в аспекті актуалізації її влади, яка фрагментарно репрезентується авторським і персональним голосами. Проте домінуючим нарративним форматом, до якого вдається письменниця з метою ініціювання та ведення в суспільстві культурологічного діалогу на жіночі теми, є колективний голос, що у більшості випадків має секвентальну та симультанну форми. Авторка звертається до читача з публічною оповіддю від імені колективно уповноваженої особи, сприяючи зародженню і становленню у любовній дискурсивній практиці колективного голосу. Як бачимо, інноваційні нарративні стратегії, що запроваджуються письменницею у різножанрових художніх експериментах, заслуговують на подальше студювання, особливо у перспективі феміністської нарратології.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Haywood E. *The British Recluse: Or, the Secret History of Cleomira, Suppos'd Dead* / Eliza Haywood. – Gale Ecco : Print Editions, 2010 –148p.
2. Haywood E. «The Female Spectator» / Eliza Haywood // *Selections from*
3. «The Female Spectator» / [ed. by P. Spacks ]. – N. Y. : Oxford University Press, 1999. – 313p.
4. Haywood E. *The History of Miss Betsy Thoughtless* / Eliza Haywood / [ed. by Ch. Blouch]. – Peterborough : Broadview Press, 1998. – 594 p.
5. Haywood E. *Idalia, or, The Unfortunate Mistress* [Electronic Resource] / Eliza Fowler Haywood. – Mode of access : URL : <http://digital.library.upenn.edu/women/haywood/idalia/idalia.html>
6. Leicht K. *Cross-gender narration in the early English novel* / Kathleen Leicht. – Rochester : University of Rochester, 1993. – 344 p.
7. Kvande M. *The Outsider Narrator in Eliza Haywood's Political Novels* / M. Kvande // *Studies in English Literature, 1500-1900*. – 2003. – Vol. 43. – № 3. – P. 625 – 643.
8. Lanser S. *Fictions of Authority: Women writers and Narrative voice* / Susan Lanser. – Ithaca : Cornell University Press, 1992. – 287 p.
9. Merritt J. *Beyond Spectacle: Eliza Haywood's Female Spectators* / Juliette Merritt. – Toronto : University of Toronto Press, 2004. – 154 p.
10. Nestor D. *Virtue Rarely Rewarded: Ideological Subversion and Narrative Form in Haywood's Later Fiction* / D. Nestor // *Studies in English Literature, 1500–1900*. – 1994. – Vol. 34. – № 3. – P. 579–598.
11. Prince G. *A Dictionary of Narratology* / Gerald Prince. – Lincoln, L. : University of Nebraska Press, 2003. – 126 p.
12. Wilputte E. *The Textual Architecture of Eliza Haywood's Adventures of Eovaai* / E. Wilputte // *Essays in Literature* . – 1995. – № 22. – P. 31– 44.

## ЕКСПРЕСІОНІЗМ У РАННІЙ ПОЕЗІЇ ҐОТФРІДА БЕННА

Раїса Савченко

Аспірант

кафедра літератури та іноземних мов,

Національний університет «Києво-Могилянська академія» (УКРАЇНА)

04655, м. Київ, вул. Г. Сковороди, 2, e-mail: upgrading.power@gmail.com

### ABSTRACT

The article deals with the reflection of Nietzsche's philosophical ideas in the poetry of German expressionism, actually, in the early poetry by Gottfried Benn. The article gives a detailed analysis of Nietzschean motifs in Gottfried Benn's poetry collections "Morgue", "Sons", "Flesh". The aim of this study is to show the characteristic features of German expressionistic poetry from the view of Nietzschean background.

**Key words:** expressionism, cultural crisis, Nietzsche, Gottfried Benn, german poetry, Wille zur Macht, vitality, life, corporality

Стаття розкриває особливості втілення філософських ідей Ф. Ніцше в поезії німецького експресіонізму, а саме в ранній поезії Ґотфріда Бенна. Представлений детальний аналіз ніцшеанських мотивів в таких збірках Ґотфріда Бенна як «Морг», «Сини», «Плоть». Мета дослідження – продемонструвати характерні риси німецької експресіоністичної поезії, породжені впливом філософії Ф. Ніцше.

**Ключові слова:** експресіонізм, культурна криза, Ніцше, Ґотфрід Бенн, німецька поезія, воля до влади (Wille zur Macht), вітальність, життя, тілесність

### I

В часи великих суспільних зрушень перед кожною культурою неминуче постає питання оновлення форм. Адже першочергово зміни відбуваються в людській свідомості, і, стикаючись з ними, культура має або знайти відповідну форму для оновленого внутрішнього духовного змісту, або загинути. Таким чином культурна криза визначає модерне мистецтво. В літературознавстві існує чимало досліджень, присвячених особливостям нових мистецьких форм, породжених в часи культурно-історичних зламів. Набагато менше досліджень присвячено *механізму* модерних трансформацій поезії (одна з важливих праць на цю тему – «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» І. Смірнова), а детальний аналіз витоків поетичного мислення, яке справді здатне на творення нових форм, взагалі відсутній. І. Смірнов стверджує, що для того, щоб «описать эволюцию художественной семантики, требуется выяснить, какова природа преобразований, производящих смену литературных систем по ходу исторического времени, и каковы те правила семантических трансформаций, которые варьируются от писателя к писателю в границах одного и того же ансамбля смыслов» [11, с. 3]. У своїх висновках вчений спирається на матеріал російської символістичної та постсимволістичної поезії, ми ж спробуємо подивитися під схожим кутом зору на німецькомовну поезію початку ХХ ст та зробити висновок про те, в чому полягала основа естетичних зрушень, що відбулися в цей час. Насамперед, йдеться про явище експресіонізму, що, на початку 1900-х рр. стрімко розвивається насамперед у Німеччині. Власне, наявний в тогочасній експресіоністичній поезії «ансамбль сенсів» досі не проаналізований ані в українському, ані в зарубіжному літературознавстві як цілісна система. Під таким визначенням розуміємо сукупність мотивів поетичного тексту, що виникла на основі значень, породжених новими філософськими концепціями (в нашому випадку йдеться про філософію Ф. Ніцше).

Спробу об'єднати розрізнені погляди літературознавців-дослідників експресіонізму зробила Н. Пестова в монографії «Лірика німецького експресіонізму: профілі чужості». Різнобарвна мозаїка з думок сучасників руху (А. Сергель, В. Паульсен, В. Зокель) [10, с. 14] та пізніших дослідників (П. Раабе, В. Роте) дозволила цьому автору дійти до висновку, що



чітким об'єднуючим фактором для письменників-експресіоністів виступає їхнє спільне світовідчуття («Weltgefühl»), і аж ніяк не єдність форми чи стилю [9, с. 49]. Втім, це «спільне світовідчуття» до сьогодні лишається нечітко окресленим, окрім прямої вказівки в багатьох джерелах на Ф. Ніцше як на духовного батька експресіонізму. Н. Пестова намагається заповнити цю прогалину, вдаючись до детальнішого аналізу впливу Ф. Ніцше на експресіоністичну поезію, і зосереджується на рівнях формально-поетичному (художні засоби, стилістика) [10, с. 331] та тематичному (тематичний прояв філософом Ніцше в експресіоністичній поезії на рівні метафор) [10, с. 331].

На нашу думку, для повноцінного аналізу цього явища має бути залучений набагато ширший контекст, зокрема, на онтологічному рівні. Отже, задача нашої статті – простежити трансформацію ідей Ф. Ніцше в поетичні образи експресіоністичної творчості, вдаючись до пошуку єдиних для філософії та поезії смислових категорій, що дозволило б зробити висновок про спільну онтологію філософських понять та поетики. Матеріалом для аналізу виступатиме рання поезія Г. Бенна (1912 – 1917 рр.) – однієї з ключових фігур німецького експресіонізму. Цілком закономірно виникає сумнів у тому, чи можна чітко визначити особливості експресіонізму на прикладі поезій лише одного автора. Втім, суперечність розв'язується, коли згадуємо про те, що як стиль, експресіонізм не був єдиним. Він, за визначенням І. Голля (в цитуванні Н. Пестової) є лише «неймовірно широкою шкалою індивідуальних стилів» і не має «власної чіткої поетики» [10, с. 14]. А риси «спільного світовідчуття», яке, на думку дослідників, об'єднує експресіоністів незалежно від формальних та тематичних рис творчості, присутнє і в творчій індивідуальності, якою був Г. Бенн. Враховуючи вагомий доробок не лише його поетичних творів, а й праць в інших галузях, зокрема, естетиці, можемо побачити, що лікар-письменник ставив перед собою не лише задачу творення досконалої поезії, але й намагався осмислити це творення та підвести під певні теоретичні засади. З огляду на відсутність окремих досліджень творчості поета вітчизняному літературознавстві наша стаття може бути актуальною.

Підходячи до дослідження поезії німецького експресіонізму ми використовуємо метод концептно-мотивного аналізу, що дозволяє більш повно окреслити досліджуване явище та уникнути в подальшому закидів, подібних до висловлювання К. Едшміда про літературознавців 1950-х років, «у них есть какие-то методы, но ни один метод несоизмерим с экспрессионизмом» [10, с. 17]. До сьогодні важливою задачею літературознавства постає пошук методу, який би виявився співрозмірним з одним з найцікавіших явищ у європейській поезії.

## II

Базовим концептом філософії Ф. Ніцше є Життя. Цей концепт є точкою відліку в системі ціннісних орієнтацій, що вибудовуються довкола: таким чином, будь яка дія людини буде або сприяти життю або заперечувати та руйнувати його. Форми, що стають нездатними вміщувати внутрішній життєвий зміст, приречені на вмирання. Поширювалась думка, що такими формами на початку ХХ ст. стали традиційна християнська мораль та численні мистецькі явища попередньої епохи. Раціональне (філософія позитивізму) або релігійне (християнство) тлумачення сутності явищ лишалися чистими абстракціями розуму та гальмували розвиток культури, тоді як вона потребувала повернення до джерела духовної сили, яким можна вважати міф. У трактаті «Народження трагедії з духу музики» Ф. Ніцше писав: «Без міту кожна культура втрачає здорову творчу природну силу: тільки обставлений мітами горизонт замикає весь рух культури в єдність» [8, с. 120]. Розглядаючи аполлонічний та діонісійний першопочатки як головні рушійні сили культурного розвитку, Ф. Ніцше наголошував, що з розвитком цивілізації та раціонального мислення людина втрачає зв'язок з Діонісійним, а отже – хоч і дикою, але життєвою творчою силою, без якої наявні в культурі мистецькі форми (Аполлонічне) вмирають. Нові ж можуть бути створені тими, хто, відкинувши логічні обмеження, знову будуть здатні відчутти щирий нестримний творчий порив самої Природи (Діонісійного).

Зв'язок з життям тут очевидний, адже «для первобытного сознания (тобто міфологічного – Р.С.) специфична не его логика, а его общее чувство жизни» [2, с. 536]. Врахо-

вуючи те, що поетичне мислення також є в своїй основі міфологічним [2, с. 528], можемо зробити висновок, що справжня поезія завжди народжується з самого життя.

Експресіонізм, як творчий метод (і, відповідно, стиль), виявився доступним лише тим, хто не втратив життєвої сили. Про таких митців – своїх сучасників – К. Едшмід висловлювався: «Один закон существует для них — закон внутренней силы.» [14, с. 314]. У творчості цього покоління – народжених між 1875 та 1895 рр. – оформився, за чітким виразом Ґ. Бенна «стиль, наділений надзвичайно жорсткою волею» [1]. Цікаво, що в оригіналі фрази вжито слово «Stilwillen», що поєднує в собі корені німецьких слів «стиль» та «воля», – це відсилає нас до ще одного ніцшеанського концепту “Wille zur Macht” (дослівно: «воля до сили»). Погоджуємось з критикою традиційного перекладу цього словосполучення, висловленою А. Гулігою в монографії «Шопенгауер»: «у нас переводится: воля к власти, что применительно к природным явлениям воспринимается неадекватно. Die Macht имеет синонимы: власть, сила, мощь, влияние». Wille zur Macht є не лише беззаперечною ознакою життя, але й життям в його сутності. «Leben selbst ist Wille zur Macht» («Саме життя є волею до сили») [7, с. 19] – ось загальна формула Ніцше, виведена у «Веселій науці». М. Ґайдеггер зазначав, що саме ця рубрика «іменує то, откуда исходит и куда возвращается всякое полагание ценностей». Переоцінка цінностей відбувається не тому, що воля до сили стає новою головною цінністю, а тому, що тільки така воля і здатна покласти нові цінності, підтримувати їхню значущість та давати оцінки [12]. «Если все сущее есть воля к власти, то “имеет” ценность и “есть” как ценность только то, что исполняется властью в ее существовании» – пояснює М. Ґайдеггер далі. Таким чином, і в полі естетичних оцінок матиме цінність те мистецтво, що «виконується владою (силою) в її сутності». Таким мистецтвом став експресіонізм як вияв волі до сили, що йде від реальності до духу, а не від сліпого відтворення вражень дійсності. Якщо попередні покоління митців шукали способу взаємодії з реальністю світу, підходячи до неї або з суто фізичного боку (натуралізм), або через символічний код (символізм), то експресіоністи проголошують своєю метою створення реальності: «Реальность должна быть создана нами. Мы должны докопаться до смысла предмета» [14, 305]. В цих словах К. Едшміда прочитується відмова експресіоністів від наявних шаблонів мислення, старих оцінок, що, з плином часу, стали затуляти справжній сенс речей, від тієї логічної та правильної, комфортної для буржуа «реальності», що була аж ніяк не сумісною з творчим духом молодого покоління.

Експресіонізм – це творення нової картини світу, картини, що бачиться духом, а не очима («должна была быть создана система мира, которая бы выражала нечто во много раз большее, была бы подлиннее, а потому прекраснее». [14, с. 305]. Таке мистецтво, будучи спрямованим на сутність речей, відкидає все другорядне. Таким чином, як зазначає К. Едшмід, зникають обставини, що закривали образ людського, і погляд митця стає здатним проникнути крізь сурогати, нав'язані міщанським споживацьким світом [14, с. 306]. Зовнішня реальність виявляється лушпинням, що не відіграє ніякої ролі для захоплення сутності явища. Буденне обивательське життя перестає сприйматися як дійсність і явно не має нічого спільного з реальністю духу: «В Європі немає більше дійсності, лишилася тільки її карикатура. Нинішня дійсність – це поняття капіталістичне. Дійсність – це промислова продукція, поділ прибутків, векселі, все утилітарне, те, що знаходить вираження в грошах... Дійсність – це війна, голод, національне приниження, беззаконня, насильство. Для духу немає ніякої дійсності. Він повернувся до своєї внутрішньої сутності, свого буття, своєї біології, структури, своєї взаємодії з фізіологічною і психологічною природою, своєї творчості...» [4, с. 9].

Такими є головні засади, на яких зростав експресіонізм, як напрям. Звернувшись до поезії Ґ. Бенна, проаналізуємо, в яких мотивах виявляються світоглядні позиції, спільні для експресіоністів, і яким чином вони пов'язані з філософією Ф. Ніцше на рівні концептів.

### III

Збірки ранньої поезії Ґ. Бенна, до матеріалу яких ми звертаємося в дослідженні, – це «Морг» (1912), «Сини» (1913), «Плоть» (1917). В кожній з них підвищена увага надається тілесності, і, аналізуючи цей тематичний зріз, можемо зробити висновок про світоглядну

базу, що перетинається з ідеями Ф. Ніцше. Відомо, що філософ надавав тілу великого значення, як найпершій, доступній для пізнання достовірності: «ибо что же считается ныне более достоверным, чем собственное тело?» [8]. Всі відчуття та думки, таким чином, виявляються так чи інакше прив'язаними до тіла, сам процес життя усвідомлюється людиною тільки через тіло. «Тело – это большой разум, множество с одним сознанием, война и мир, стадо и пастырь» – стверджує філософ. Сама воля завжди йде від тіла та поєднує в собі багато з його проявів: «воля есть не только комплекс ощущения и мышления, но прежде всего еще и аффект – и к тому же аффект команды» [8]. Отже, тіло виявляється місцем взаємодії того, хто командує, та того, хто підкоряється. Символічно цю ситуацію добре представлено в збірці «Морг»: майже в кожному з віршів над мертвим тілом здійснюється якась дія. Чи то служник моргу витягає золотий зуб з рота повії (вірш «Kreislauf» («Колообіг»)) або патологоанатом відсовує маленьку айстру, що застрягла в горлянци потонулого водія («Kleine Aster» («Маленька айстра»)), чи то лікар зашиває тіло пацієнта після операції («Blinddarm» («Сліпа кишка»)) або чоловік демонструє жінці хворих на рак, даючи наказ уважно роздивлятися та помацати пухлину («Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke» («Чоловік та жінка йдуть раковими бараками»)) – скрізь присутня дія, що, скерована волею діяча, відбувається, підкорюючи щось, позбавлене цієї волі. На лінгвістичному рівні це передається через вживання наказового способу, наприклад:

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.

Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte...

**„Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke“**

(Підійди, спокійно підійми це покривало. Поглянь, ці грудки жиру та ліниві соки... — «Чоловік та жінка йдуть раковими бараками»).

Der erste Schnitt. Als schnitte man Brot.

„Klemmen her!“ Es spritzt was rot.

**„Blinddarm“**

(Перший надріз. Ніби ріжеш хліб. «Затисніть тут!»). Виприскує щось червоне. — «Сліпа кишка»).

Зустрічається наказовий спосіб і в інших збірках, згодом трансформуючись в пряме висловлення власної волі (через дієслово «wollen» – «хотіти»). Наприклад, в збірці «Сини»: “Halte mich! Du, ich falle!” («Втримай мене! Гей, я падаю!») (“D-Zug” («Експрес»)), “Stirb hin!” («Помирай повільно!»), а згодом: “Aber ich will mein eigenes Blut” («Але я хочу своєї власної крові») (“Ein Trupp hergelaufener Söhne schrie” («Звід синів, що пробігали повз, кричав»)).

Окремо проводиться мотив волі творця, символом якої є кров (як і у Ф. Ніцше: «Из всего написанного люблю я только то, что пишется своей кровью. Пиши кровью – и ты узнаешь, что кровь есть дух.» [6]). Людина – вже від народження є новим творінням, тому стан новонародженого – це «blutfeucht» («зрошений кров'ю»). Надалі людина поступово втрачає зв'язок з духом, а отже втрачає цілісність та волю:

Als wir blutfeucht zur Welt kamen,  
waren wir mehr als jetzt.

Jetzt haben Sorgen und Gebete  
beschnitten uns und klein gemacht.

Wir leben klein.

Wir wollen klein.

Und unser Fühlen frißt wie zahmes Vieh  
dem Willen aus der Hand.

„Ein Trupp hergelaufener Söhne schrie“

(Коли ми, зрошені кров'ю, з'явилися на світ, ми були більшими, ніж тепер. Тепер турботи та молитви пошматували (підрізали) нас та зробили малими. Ми живемо малими. Ми хочемо малого. І наше чуття їсть, мов приручена худоба бажання (волю) з рук. — «Звід синів, що пробігали повз, кричав»)

Такий стан підкорення чужій волі («їсти волю з чужих рук») дорівнює стану тілесної хвороби:

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.  
Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte,  
das war einst irgendeinem Mann groß  
und hieß auch Rausch und Heimat.

„Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke“

(Підійди, спокійно підійми це покривало. Поглянь, ці грудки жиру та ліниві соки, колись це було завбільшки з людину та звалося метушнею та Батьківщиною. – *«Чоловік та жінка йдуть раковими бараками»*)

Творчу духовну силу (кров) у споживацькому світі звикли спрямовувати надоволенню низьких тілесних потреб:

Der Bürgerpfehl tritt auf die Bänke aus:

Pack, Pickel, Ehe, Barte und Medaillen:  
viele vier Liter Blut, von denen dreie  
am Darm sich mästen: und der vierte  
strotzt am Geschlecht.

„Nachtcafé V“

(Міщанська калюжа виходить з берегів: Паунок, прищ, шлюб, борода, медалі: всі чотири літра крові, з яких три відгодовують кишечник: а четвертий наповнює статевий орган. – *«Нічне кафе V»*).

Але завжди лишатимуться творці, що матимуть силу «писати кров'ю», як і заповідав Ф. Ніцше, а це означає – мати силу здійснити переоцінку цінностей та зруйнувати старі форми. А перш за все – втілити волю до творення власного Я:

Ich bin mir noch so fern.

Aber ich will Ich werden!

Ich trage einen tief im Blut,  
der schreit nach seinen selbsterschaffenen  
Götterhimmeln und Menschenerden.

„Der junge Hebbel“

(Я ще далеко від самого себе. Але я хочу стати собою! Я несу глибоко в крові те, що голосить за власноруч створеними небесами богів та землями людей. – *«Молодий Геббель»*).

Таким чином, відкривається шлях до буття Надлюдини – не боятись піти проти загальноприйнятого, створюючи щось своє («власну кров»):

Ich dulde keine Götter neben mir.

Heißt: Sohn sein: sich höhnen lassen von seinem Blut...

„Ein Trupp hergelaufener Söhne schrie“

(Поряд з собою я не терплю богів. Означає: бути сином: дозволити бути висміяним за власну кров... – *«Звід синів, що пробігали повз, кричає»*).

Ці рядки розкривають сенс назви збірки «Сини». На відміну від традиційних християнських уявлень про Сина Божого – втіленого Бога на землі, в поезії Г. Бенна стикаємось з пафосом ніцшеанської ідеї Надлюдини: стати богом може той, хто за допомогою внутрішньої волі до сили доторкнеться до глибин духу та вивільнить його в творчості. Саме тому – у множині «сини». Назва зацитованого вище вірша корелює з воєнною сучасністю Г. Бенна, адже сказане вкладається у уста «зводу синів». Втім, найбільша війна для цього покоління відбувалася не в зовнішньому, а у внутрішньому світі – боротьба за нові цінності та за саме право творити (а отже, і жити):

Unerbittlich ist der Kampf,  
und die Welt starrt von Schwertspitzen.

Jede hungert nach meinem Herzen.

Jede muß ich, Waffenloser,  
in meinem Blut zerschmelzen

„Der junge Hebbel“

(Боротьба – безжалісна (невблаганна), і світ рясніє вістрями мечів. Кожне хоче втрапити в моє серце.

І я, беззбройний, мушу кожне розчиняти (плавити) в своїй крові – *«Молодий Геббель»*)

Так і для Ф. Ніцше війною є боротьба протилежних інстинктів та цінностей всередині самої людини [8], що кожного разу вирішується за допомогою волі: «Я призиваю вас не к работе, а к борьбе. Я призиваю вас не к миру, а к победе. Да будет труд ваш борьбой и мир ваш победою!» [6].

Перешкодою для реалізації волі до сили та встановлення власних цінностей повсякчас стає раціональне начало в людині («Орудием твоего тела является также твой маленький разум, брат мой; ты называешь "духом" это маленькое орудие, эту игрушку твоего большого разума» [6]). Породжені ним метафізичні абстракції часто сприймають за істину, тоді як насправді вони лише віддаляють від неї. Стан Надлюдини вимагає відмови від обивательського «маленького розуму»: «Смотрите, я учу вас о сверхчеловеке: он – эта молния, он – это безумие! –» [6]. На тілесному рівні саме мозок є носієм попередніх ідеалів та форм, що вже не відповідають внутрішньому оновленому змісту та тільки обтяжують людину:

Ein armer Hirnhund, schwer mit Gott behangen.

Ich bin der Stirn so satt.

„Untergrundbahn“

(Бідна собако з мозком, важко обтяжена богом. Я цим вже наситився до чола (по вінця). – *«Метрополітен»*).

Тому справедливо лунає заклик відкинути мозок (“Das Gehirn ist ein Irrweg” – «Мозок – помилковий шлях» („Fleisch“ («Плоть»)) та довіритись «великому розуму» тіла, що дієво приноситиме в життя нове. Внутрішня воля до сили має бути спрямована на руйнування «маленького розуму»:

O wehe Stirn! Du Kranke, tief im Flor  
der dunklen Brauen! Lächle, werde hell:  
die Geigen schimmern einen Regenbogen.

„Englisches Café“

(Розвійся, чоло! Ти, хворе, в траурній пов'язці темних брів! Посміхнись, посвітлішай: Скрипки грають райдугу. – *«Англійське кафе»*).

У вірші “Fleisch” («Плоть») відбувається розмова між трупами, що навіть у морзі продовжують шукати комфортного містечка та сперечатися про вартість саркофагів одне одного. Лише один з героїв вірша, юнак, насмілюється виголосити заклик: «Geist, enthülle dich!» («Дух, розкрийся!») та звернути увагу на те, що заважає цьому розкриттю:

... ich muß noch einmal dieser frommen Leiche  
den Kopf zerfleischen –Bregen vor –! Ein Fleckchen!  
Ein Fleck, der gegen die Verwesung spräche!! –  
Das Fleckchen, wo sich Gott erging ...!!!

„Fleisch“

(Я повинен цьому благочесному трупу розітнути голову – мозок геть –! Плямка! Пляма, що говорила проти розкладу!! – Плямка, звідки походить Бог...!!! – *«Плоть»*)

Разом зі смертю мозку відбувається і смерть Бога – відмова від метафізичних абстракцій. «Слова «Бог мертв» означають: свержчувственный мир лишился своей действительной силы. Он не дарует уже жизни.» – пояснює думку Ф. Ніцше М. Гайдеггер [13].

Образи тілесності в ранній поезії Г. Бенна мають чітку міфопоетичну основу. Відомо, що виникнення світу з тіла (велетня, людини і т.п.) – один з найрозповсюдженіших типових мотивів космогонічних міфів. [3, 67] Так, в давньоскандинавській міфології праосновою для нового світу слугує тіло велетня Іміра: сушу було створено з його плоті, з крові – море, з кісток – гори, дерева з волосся, а небеса – з черепа. Ведичний гімн про творіння послуговується схожою аналогією: з тіла Пуруші – людини, що була принесена в жертву богами, були створені всі живі істоти, небесний та земний простір. З окремих частин тіла Пуруші виникають не лише конкретні предмети, але й опосередковані формальні відносини – со-

ціальні касти («Его уста стали брахманом, его руки стали кшатрией, его бедра вайшьей, из его ног возник шудра» [3, с. 67]), пісні та мелодії, віршовані розміри. Таким чином, зазначає Е. Касірер, втілюється речово-субстанціальний погляд на речі, характерний для міфологічного мислення. Міфологічна форма мислення, у своїй фантазії прагнучи до оживлення кожного явища та предмету, водночас прив'язує всі стани, види діяльності та відношення до твердого субстрату, що призводить до «матеріалізації духовних елементів змісту» [3, 67]. Тож, метафора тіла виявляється семантично пов'язаною з образом землі, як «тіла світу», а до того ж – Матері, що дає життя всьому, що на ній зростає, отже, є джерелом творчої живильної сили. Земля – це протилежність Неба, а отже, всіх абстракцій та ідеалів, що людство встигло їх понадбудувати довкола небесних сфер. Тому і Заратустра проголошує: «Я заклинаю вас, браття мої, оставайтеся верны земле и не верьте тем, кто говорит вам о надземных надеждах!» [6]. У ранній поезії Г. Бенна земля є бажаним прилистом для кожного тіла, як її маленької частинки:

Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.  
Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort.  
Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft.

„Mann und Frau Gehn Durch die Krebsbaracke“

(На кожному ліжку ніби розбухає поле. Плоть зрівнюється з землею. Тягне жаром. Сік збирається текти. Земля кличе. – «Чоловік та жінка йдуть раковими бараками»).

Значення концепту розгалужується на конотації: Erde (Земля) – Acker, Feld (поле = родюча земля) – Strand (пляж), Wüste (пустеля) (земля, позбавлена життєвих соків, отже сили і творчого начала). Так само в поезії Г. Бенна представлено людське тіло в різних станах: без руху життєвої сили (мертве), те, що втрачає силу (хворе) і те, що здатне народжувати (живе).

Повернення до життя (тіла) на міфопоетичному рівні є поверненням до землі, тому мертві тіла, що возз'єднуються із землею, тріумфують (на відміну від тих, що лишаються в морзі – мертвому світі породжень логічного розуму):

Eine Leiche singt:  
Bald gehn durch mich die Felder und Gewürme.  
Des Landes Lippe nagt: die Wand reißt ein.  
Das Fleisch zerfließt. Und in die dunklen Türme  
der Glieder jauchzt die ewige Erde ein.  
Erlöst aus meinem tränenüberströmten  
Gitter

„Eine Leiche singt“

(Труп співає: Скоро через мене пройдуть поля та черви. Губа ґрунт гризе: стіна руйнується. Плоть розпадається. І в темних баштах членів тріумфує вічна земля. Звільнена з моїх залитих слізьми ґрат – „Труп співає“).

Образ землі як породжуючого начала пов'язаний з жіночим началом, що протидіє раціональному (логічному «маленькому розуму»):

Rahel, die schmale Golduhr am Gelenk:  
Geschlecht behütend und Gehirn bedrohend:  
Feindin! Doch deine Hand ist eine Erde:  
süßbraun, fast ewig, überweht vom Schoß.

„Englisches Café“

(Рахель, вузький золотий годинник на зап'ястку: Оберігаючи рід (стать, статевий орган) та загрожуючи мозку: Ворогине! Все ж твоя рука – земля: Солодко-коричнева, майже вічна, овіяна паростками (лоном). – «Англійське кафе»).

Жінка уособлює стихію та сумнів у чітких формах, встановлених раніше:

Du Rosenhirn, Meer-Blut, du Götter-Zwielicht,  
du Erdenbeet, wie strömen deine Hüften  
so kühl den Gang hervor, in dem du gehst!  
„Untergrundbahn“

(Ти, трояндовий мозок, кров моря, ти сутінки богів, ти – земна грядка, як струмують твої стегна так прохолодно перед проходом, в якому ти йдеш! – «*Метрополітен*»).

Таким чином, мотиви ранньої поезії Г. Бенна на концептно-мотивному рівні виявляються суголосними філософії Ф. Ніцше. Проаналізувавши поезії з трьох збірок, ми побачили що «ансамбль сенсів» поезії експресіонізму є породженням таких базових рубрик ніцшеанської філософії, як «життя», «воля до влади», «переоцінка цінностей», «надлюдина», і це конкретно підтверджується на концептно-мотивному рівні через розкриття мотивів тілесності (що трансформується на міфопоетичному рівні в загальний мотив землі). Експресіонізм, як творчий метод, першочергово є породженням ніцшеанської «волі до сили», що діє через митця, та повністю відповідає критеріям філософа для стилю: «Первое, что необходимо здесь, есть /жизнь/: стиль должен /жить/» [5].

Подальше дослідження може розвиватися в напрямі виявлення трансформації цих мотивів у пізній поезії Г. Бенна, де затверджується форма «статичного вірша», та визначення того, чи були збережені ті чи інші ознаки експресіонізму як творчого методу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бенн Г. Признание в экспрессионизме [Електронний ресурс] / Готфрид Бенн. — Режим доступу: <http://www.svobodanews.ru/content/article/388519.html>
2. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке – М.: Гардарики, 1998 . – 780 с.
3. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. [Електронний ресурс] / Эрнст Кассирер — Режим доступу: [http://yanko.lib.ru/books/philosoph/kassirer-phil\\_simv\\_form-2-8l.pdf](http://yanko.lib.ru/books/philosoph/kassirer-phil_simv_form-2-8l.pdf).
4. Наливайко Д. С. До питання про художню семантику і поетику творів Георга Тракля / Д.С. Наливайко // Вікно в світ. — 2002. — № 2. — С. 25–34.
5. Ницше Ф. Злая мудрость: афоризмы и изречения. [Електронний ресурс] /Фридрих Ницше. – Режим доступу: <http://www.lib.ru/NICSHHE/mudrost.txt>
6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. [Електронний ресурс] /Фридрих Ницше. – Режим доступу: <http://lib.ru/NICSHHE/zaratustra.txt>
7. Ницше Ф. Веселая наука [Електронний ресурс] /Фридрих Ницше. – Режим доступу: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/svasian/>
8. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла. Генеалогия морали [Електронний ресурс] /Фридрих Ницше. – Режим доступу: [http://www.lib.ru/NICSHHE/dobro\\_i\\_zlo.txt](http://www.lib.ru/NICSHHE/dobro_i_zlo.txt)
9. Ницше Ф. Повне зібрання творів — Т.1 — Народження трагедії. Невчасні міркування. Твори спадку 1870 – 1873 / Фрідріх Ніцше / [Упор. Дорджо Коллі, Мацціно Монтінарі, ред. О. Фешовець]. —Львів: «Астролябія» — 2004.
10. Пестова Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести [Електронний ресурс] / Наталия Васильевна Пестова — Режим доступу: <http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ed/pestova.zip>
11. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. / Игорь Павлович Смирнов – М.: «Наука» – 1977.
12. Хайдеггер М. Европейский нигилизм [Електронний ресурс] / Мартин Хайдеггер – Режим доступу: <http://www.nietzsche.ru/look/xxa/europa-nigilism/>
13. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» [Електронний ресурс] / Мартин Хайдеггер – Режим доступу: <http://ec-dejavu.ru/g/God.html>
14. Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: Прогр. Выступления мастеров запад.-европ. Лит. XX в. /сост. Л. Г. Андреев. – М.: Прогресс – 1986.
15. Benn G. Gesammelte Werke in vier Bänden, B.3 Gedichte /Hrsg. von Dieter Wellershoff — Stuttgart: Klett-Gotta — 1993.

## **ВИХОВАННЯ НОВИХ ГРОМАДЯН: УКРАЇНСЬКА РАДЯНСЬКА І ПОЛЬСЬКА ПРИГОДНИЦЬКА ПРОЗА 1920-30-Х РОКІВ ТА КОНСТРУЮВАННЯ УЯВЛЕННЯ ПРО «СВОЇХ» І «ЧУЖИХ»**

**Дар'я Семенова**

Магістр філології, аспірант  
Національний університет «Кієво-Могилянська академія»  
04070, м.Київ, вул. Сковороди, 2.  
Darya.seme@gmail.com  
**UDC: [821.161.2:821.162.1]-311.3**

### **ABSTRACT**

Daria Semenova. Upbringing New Citizens: Ukrainian Soviet and Polish Adventure in 1920-30s and Ideological Structuring of the Imaginary

The article considers the adventure stories in Ukrainian Soviet literature and in Polish literature from the 1920-30s with regard to the strategies for construction of the in-group and the out-group imagery. The differences in the prevailing approaches include creation of an unidentified "Other" in the Soviet literature in contrast to the necessary cultural identification of the "enemy" in the Polish literature. In the Ukrainian Soviet literature, "meeting the Other" on one's own land with defensive connotations prevails, as different from the "meeting the Other" in exotic topoi in the Polish one. The common mechanisms include using the topos of the border of one's own land as a symbolic marker dividing the world orders, as well as the motive of rivalry for civilization influence.

**Key words:** adventure, Polish literature, Ukrainian Soviet Literature, identity, ideological upbringing

У статті розглянуто пригодницьку прозу з української радянської і польської літератури 1920-30-х років, з точки зору стратегій конструювання образів «свого» і «чужого». Відмінності в панівних підходах включають створення неатрибутованого «чужого» в радянській літературі на відміну від необхідності цивілізаційної ідентифікації «ворога» в польській. В українській радянській літературі переважає зображення оборонної «зустрічі з чужим» на своїй території, а в польській - «зустрічі з чужим» в екзотичному ландшафті. Загальні механізми двох літератур включають тоpos кордону «своєї землі», що розділяє доброзичливий і недружній світопорядку, а також мотив суперництва з «чужим» за цивілізаційний вплив.

**Ключові слова:** пригодницька проза, польська література, українська радянська література, ідентичність, ідеологічне виховання

Після Першої світової війни на політичній карті Європи з'явилися і національні держави народів, які десятиліттями боролися за незалежність від імперій (такі як Польща, Чехословаччина, Угорщина), і Радянський Союз, що постав унаслідок соціалістичної революції. У кожному разі, нові держави об'єднали у своїх кордонах різноманітне населення, раніше розділене кордонами імперій, що мало значні відмінності в ідентичності. Інтелектуальні еліти нових держав у наступні десятиліття зіткнулися з потребою нівелювання таких відмінностей, створення нової ідентичності, яка об'єднувала б кожне з таких нових суспільств - іншими словами, користуючись термінологією, запропонованою Б.Андерсоном, створення «уявлених спільнот» [11], межі яких збігалися б з межами нових держав. При цьому, значні зусилля були спрямовані і на відповідне просвітництво дорослих, але абсолютно особливі можливості для подібного творення «уявлених спільнот» відкриваються, коли йдеться про виховання юнацтва. У цьому випадку засоби офіційного виховання (такі як зміст шкільної програми) беруть участь у формуванні нової ідентичності поряд з іншими



джерелами, з яких діти й підлітки отримують інформацію про світ. Йдеться в тому числі про засоби організації дозвілля, навіть «несерйозні», насамперед розважальні жанри [22, с. 1], такі як пригодницька проза. Розважальні жанри ще й тому, на нашу думку, варті уваги в контексті виховання - чи то «виховання» ідентичності, чи то прищеплення цінностей і поведінкових моделей - що юного читача вони привертають захоплюючим сюжетом [13, с. 214], а тому «виховують» ненав'язливо.

Разом із тим, пригодницькі романи для дітей та юнацтва - особливо цікавий матеріал для дослідження уявлень про «своє» і «чуже», про межі, в яких вибудовують такі «уявлені спільноти», ще й зважаючи на свою жанрову природу. Вони відносяться до «формульних жанрів» (згідно з Дж.Кевелті) [14], для них характерна стійка жанрова структура з яскравими відмінностями між протагоністами й антагоністами, які уособлюють цілі «правильні» і «неправильні» світопорядки. При цьому своєрідний «контракт» автора з читачем полягає в тому, що «наші», тобто протагоністи, не можуть не вийти з колізії переможцями<sup>1</sup> - а це, у свою чергу, підтверджує правоту втілюваної ними «своєї» картини світу.

Це робить пригодницькі романи плідним матеріалом, на якому можна досліджувати уявлення про «своїх» і «чужих», характерні для певної епохи та/або культурної традиції. При цьому намір автора передати своєму юному читачеві той чи інший виховний посыл не є конче потрібним компонентом. Для того щоб текст працював як такий засіб прищеплення уявлень про світ, досить бажання автора створити захопливий текст для юного читача і слідування коротко описаним вище жанровим конвенціям. Очевидно, що часто цей привабливий для читача жанр цілеспрямовано роблять одним із засобів виховання юних громадян в обраній ідеології. Тоді формульну структуру насичують характерними для пропагандованої картини світу образами «своїх» і «чужих», а також зображенням відповідних моделей поведінки. Але серед розглянутих творів є й такі, чиї автори думали набагато більше про наклади, радше намагаючи й репродукуючи в текстах мотиви, що знаходять відгук у читачів, ніж дотримуючись власної програми виховання. Для інших авторів відтворення фундаментальних позицій, що стосуються «своїх» і «чужих», характерних для офіційної ідеології, було єдиним способом взагалі дістатися до читача.

Беручи до уваги ці загальні риси жанру пригодницьких романів, розглянемо деякі механізми участі пригодницької літератури в ангажуванні «нових громадян» в ідеологічні конфлікти на прикладі повістей і романів, виданих в 1920-х і 1930-х роках у Польщі й у СРСР (на прикладі української радянської літератури)<sup>2</sup>. Зокрема, висновки, викладені у статті, ґрунтуються на аналізі таких текстів, як «Через сніги та згарища» Вацлава Незабитовського (1924), диалогія «Здїх шукає батька» і «Здїх шукає мати» Джима Покера (1934), «Перстень з рубіном» Фердинанда Антонія Оссендовського (1938), «Каньйон солоної ріки» Тадеуша Костецького (1939) - з польської літератури, і повістей «Навколо світу за 50 днів» Якова Кальницького та Володимира Юрезанського (1928), «Лахтак» (1934) і «Шхуна "Ко-

---

<sup>1</sup> «...в той час як «серйозна» література найчастіше стосується тим чи іншим чином нашого відчуття обмежень реальності <...> формульні історії втілюють моральні фантазії про світ, який більш захоплює, більш винагороджує, і більш милосердий, ніж той, у якому ми живемо» [14, с. 38]

<sup>2</sup> При цьому, безсумнівно, є багато приводів розглядати українську радянську літературу (як одну з літератур «національних окраїн») як явище на периферії «загальної» радянської літератури зі спільними характерними ознаками. Йдеться про тенденції до уніфікації в дискурсі радянської літератури, як на рівні ідейного посилу (що буде розглянуто при аналізі змісту згаданих творів і тих ідей про кордони «свого», які автори повідомляли своїм читачам), так і на рівні форм, у тому числі дозволених і заохочуваних жанрових різновидів. Однак, засновуючи цей аналіз на україномовній пригодницькій прозі, ми поширюємо висновків лише на українську радянську літературу.

лумб"» (1938) Миколи Трублаїні, «Школа над морем» Олеся Донченка (1937) - з української. В обох країнах у цей період пригодницька література стає важливим допоміжним засобом виховання нових громадян відповідно до ідеологій двох молодих держав, пропонуючи читачеві «ментальну карту» з однозначним поділом на «своїх» і «чужих».

### «СВОЇ» І «ЧУЖІ» НА КАРТІ СВІТУ

В обох літературах домінує горизонтальний, тобто територіальний поділ на «своїх» і «чужих». У пригодницьких романах і повістях читача знайомлять з протагоністами, яких представляють як типових - або видатних - представників «своєї групи» (in-group). Ці «свої» герої протистоять загрозам, пов'язаним з проникненням представників «чужого» порядку на «свою» територію, а також небезпекам, пов'язаним з тим, що протагоністи залишають «захищений» «свій» простір і вирушають у подорож.

У цьому сенсі і для польської, і для радянської літератури важливим є топос кордону «своєї землі», що розділяє дружній і ворожий світопорядки. Так, наприклад, у повістях «Шхуна "Колумб"» М. Трублаїні та «Школа над морем» О. Донченка непримітні селища на Чорному морі «простором пригоди» робить близькість державного кордону, через що радянським підліткам - протагоністам повістей - доводиться боротися з ворожими лазутчиками - шпигунами і диверсантами. Диверсантів очікують і польські прикордонники, перевіряючи поїзд з Мінська, у повісті Джима Покера. Державний кордон переживається персонажами пригодницьких романів у край емоційно, символічно розділяючи в інших аспектах однорідний простір на виразно «свій» і «чужий». Так це переживає виявлений під поїздом, замість шпигунів, 10-річний протагоніст Покера: *«З того моменту, коли він знає, що він у Польщі, він вже нічого не боїться. Адже це неможливо, щоб тут були злі люди, адже це свої»* [20, с. 7]. І в романі «Через сніги та згарища» В. Незабітовського всю фабулу вибудовано довкола багатомісячної подорожі протагоністів з Хабаровська до Польщі, кульмінація в якій позначає точку найвищої напруги простору - перетин умовної межі, визначеної лінією фронту, за якою відразу вони потрапляють у простір іншої якості: *«Ти у своїх, не бійся!»* [17, с. 152]

Таким чином, читачеві пропонується картина світу, в якій межа своєї «уявленої спільноти» збігається з державними кордонами, нівелюючи потенційно більш значущі внутрішні відмінності. На той же ефект працюють й інші механізми, не специфічні для пригодницького жанру, наприклад, прописування різних локацій на «своєї» території як «місце «нашої» слави»<sup>1</sup>, зображення вихідців з різних регіонів як таких, що разом утворюють абстрактну групу «своїх»<sup>2</sup>, а також, у більш згорнутій формі, подання різноманітних списків однорідних членів, які також систематизують усе розмаїття представників створеної в уяві «своєї» групи. Наприклад, так представляє «квітуче розмаїття» врятованої від диверсантів «своєї групи» О.Донченко у фінальних абзацах повісті «Школа над морем»: *«з усіх кінців неосяжної країни почали надходити листи. Листи йшли з Москви, з Києва, з Владивостока, з Ташкента, з Мінська... [..] Писали піонери з далекого Казахстану і з холодних бе-*

---

<sup>1</sup> Напр., «<...> Львів, це найгероїчніше з усіх міст польських, завжди готове взятися за зброю на захист батьківщини» [21, с. 5]

<sup>2</sup> Тобто включення в уявлення про «своє» практик і способів життя, потенційно не представленої в щоденному досвіді юного читача. Так, наприклад, у повісті «Навколо світу за 50 днів», читача знайомлять з буднями одного протагоніста в Харкові й іншого - у селі в Пермській губернії, перш ніж почнеться їхня спільна пригода.

*регіє Білого моря, писали червоноармійці і льотчики, писали професори й робітники, росіяни і українці, писали узбеки і грузини, башкири і татари...» [1, с. 538]<sup>1</sup>*

Вище ми розглянули кілька механізмів, використовуваних при створенні художнього світу пригодницьких романів, що пропонують юному читачеві таку картину світу, згідно з якою світовий простір є поділеним на території «свої» і «чужі», населені відповідно «своїми» й «чужими» людьми, причому поділ має яскраво виражені оціночні конотації і накладається на ключове для жанру пригодницького роману протистояння між протагоністами і антагоністами.

При всій важливості топосу кордону «свого» порядку, раз-по-раз стикаємося з інтенцією трансцендувати, переступити за ці межі. Радянські протагоністи мріють про встановлення справедливого соціалістичного ладу і на територіях, які поки що лежать за межами «своїї» землі, а польські протагоністи з гіркотою і надією на «відновлення історичної справедливості» згадують про польські міста і землі, що опинилися в описуваній період за межами Польської республіки.

Представники нового радянського суспільства або молоді незалежної Польщі, вирушаючи в екзотичні подорожі, спілкуються зі світом, несучи на вустах ім'я своєї славної батьківщини.

Для польської літератури цього періоду стабільно характерні мотиви «зустрічі з чужим» в екзотичному ландшафті, екзотичного пригоди. Жанр роману про «пригоди і подорожі» (*powieści podróżniczo-przygodowej*), з одного боку, «легітимізований» в очах польського читача зверненням до цієї жанрової моделі такого визнаного корифея і нобелівського лауреата з літератури, як Генрик Сенкевич у романі «В пустелі та джунглях» (1910). З іншого боку, це зацікавлення екзотичним хронотопом відбивало і позалітературні фактори - потребу «освоїти» у новому національному наративі досвід попередніх хвиль еміграції (політичної й економічної) і прагнення незалежної Польщі до володіння заморськими колоніями, що виразилося, зокрема, у діяльності «Ліги Морської і Колоніальної» [12].

У радянській літературі, натомість, інтерес до екзотичних пригод, романтики «далеких країн», передвіщення «світової революції» [6, с. 237], характерний для пригодницької прози 1920-х років, в 1930-і змінюється фокусуванням «уваги дитини на незвичайному житті його власної країни» [5, с. 166]. В українській радянській літературі, однак, переважно представлена друга з названих тенденцій, де «зустріч з чужим» відбувається на своїй території в оборонному порядку. Такими є повісті Олеса Донченка та Миколи Трублаїні, що витримали багато перевидань протягом десятиліть. Натомість перша тенденція, що зображає відкритий героям-мандрівникам «світ без кордонів», практично не проявляється,

---

<sup>1</sup> Звернімося до цієї цитати для ілюстрації щеіншого аспекту конструювання ідентичності «своїї групи» в аналізованих творах. Хоча такі тексти, як повість Донченка, безсумнівно є творами української радянської літератури (видані українською мовою, тобто призначені в першу чергу для радянських підлітків, які володіють українською; також «найближчим» «своїм простором», на якому розгортаються дії повісті, є якась місцевість в УРСР), проте в сенсі стратегій конструювання «своїї групи» вони належать все ж до української радянської літератури. Попри вибір як хронотопу повісті території УРСР і на те, що з антропоніміки тексту можна припустити, що частина персонажів є українцями, ця ідентичність у конструюванні «своїї групи» не має значення. Слово «український» зустрічається в повісті тричі, щоразу в словосполученні «українська мова та література» - шкільний предмет згадується у зв'язку зі значущим образом вчителя, а також як привід потренуватись у продукуванні ідеологічно вірних інтерпретацій творів шкільної програми. Слово «українці» згадується в тексті один раз, у наведеній цитаті, тобто в єдиному можливому в цьому дискурсі контексті: як одна з граней різноманіття, що становить собою радянську «свою групу».

наскільки тільки дозволяють судити доступні через дев'ять десятиліть бібліотечні зібрання. Рідкісним винятком є повість «Навколо світу за 50 днів» Я. Кальницького і В. Юрезанського, яку можна вважати належною одночасно російській та українській радянській літературі (книгу видано одночасно двома мовами, жодне з видань не позначене як «переклад»). Іншим маргінальним прикладом може бути повість «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» Майка Йогансена (1925) [3], але твір являє собою радше чисту формалістську гру з жанром екзотичного пригоди [10], тому навряд чи свідчить про уявлення про «своїх» і «чужих», притаманних автору або культурному контексту. Дослідники, проте, говорять про мету автора цілеспрямовано привнести в українську традицію жанр з європейської літератури і навіть про твір Йогансена як про «перший вітчизняний пригодницький роман» [7, с. 17]<sup>1</sup>. Це побічно підтверджує враження про те, що українська радянська література не мала численної «піонерської белетристики» про «подорожі і пригоди» [6], на відміну від російської радянської літератури.

Отже, хоча повість Я. Кальницького і В. Юрезанського і належить нетиповому для української радянської літератури різновиду пригодницької прози - екзотичній пригоді - проте в реалізації цього жанрового різновиду вона подібна до польських екзотичних пригод: протагоністи, спілкуючись з місцевим «небілим» населенням, прагнуть довести його представникам, що, будучи вихідцями зі своєї батьківщини, вони - куди кращі, ніж інші відомі тим білі. Так радянські підлітки знаходять друзів в особі індіанців у джунглях Амазонії: *«„Ррус?.. Ррррус?.. Савет?..” - говорив він, але в голосі його вже не було гнівних ноток», «Замість "здраствуйте", всі казали: „Ленін! Ленін!” І індієць потверджуючо і важко кивав головою, ввічливо повторюючи: „Ленін! Ох, Ленін!”»* [4, с. 87]. Пізніше на їхньому шляху публічна радянська самоідентифікація протагоністів забезпечує їм допомогу з боку китайських комуністів. Аналогічним чином поляки у творах Оссендовського, Костецького або Покера, розповідаючи у своїх екзотичних подорожах про мало кому відому молоду польську державу, дбаючи про добре ім'я батьківщини [15, с. 24], наполягають на відмінностях від тих європейців, які експлуатували азійські народи, і отримують «визнання» з боку співрозмовників [20, с. 73]. Перемагаючи, згідно з жанровим контрактом, у романних колізіях, протагоністи перемагають не тільки як окремі повні чеснот персонажі, а й від імені цілих своїх «світоустроїв». У таких творах, як «Навколо світу за 50 днів» Я. Кальницького і В. Юрезанського і «Перстень з рубіном» Ф.А. Оссендовського бачимо, що протистояння «свого» з «чужим» може бути не тільки безпосереднім, але і суперництвом за цивілізаційний вплив на когось «іншого», наприклад, народи Азії чи Південної Америки, кого культурні відмінності не дозволяють зарахувати до «своїх», але кого не можна назвати і апріорним «чужим», «ворогом» в структурі цього художнього світу.

### **«СВОЇ» І «ЧУЖІ» НА ХРОНОЛОГІЧНІЙ ШКАЛІ**

Крім важливого для обох літератур «горизонтального» поділу на «своїх» і «чужих» у пригодницьких романах, радянський дискурс пропонує додатковий «хронологічний» поділ. Це відрізняє українські радянські пригодницькі романи і від польських, і від інших європейських, і від українських текстів, виданих на території Польщі та в еміграції, у яких так чи ін-

---

<sup>1</sup> Ця оцінка не зовсім правильна щодо контексту української літератури в цілому, оскільки випускає з уваги, наприклад, підготований видання в Києві, але опублікований вже в еміграції роман «Син України» В. Золотопольца та І. Федіва (1919) або творчість В'ячеслава Будзиновського, який творив у Західній Україні в цей період. Однак, ця оцінка, очевидно, відбиває ситуацію в українській літературі в Радянському Союзі, і, судячи з усього, це перший твір у жанрі, що масово досяг українського радянського читача (загальний наклад близько 100 тис.).

акше в основі визначення «свого» лежить уявлення про протяжність національної традиції або навіть майже генетичну етнонаціональну протяжність. Коли йдеться про «свій порянок» радянської «уявленої спільноти», його в художній картині світу важливо відмежувати не тільки від «зовнішніх чужих» - представників «ворога», а й від «чужості» суспільства, яку ще за пару десятиліть до створення аналізованих творів існувало на цій території.

Ця особливість відбивається на структурі художнього світу пригодницьких романів. Такий хронологічний поділ - це потенційне джерело виявлення «чужих» серед позірних членів «своєї» спільноти, тобто чергових пригодницьких колізій. Наприклад, у повісті «Шхуна "Колумб"» М. Трублаїні диверсант Анч небезпечний не тільки своєю роботою на іноземну розвідку, а і зв'язками з «минулим» Російської імперії [8, с. 212], в інспекторі він знаходить союзника для злочинів завдяки не тільки його дурному характеру, але й участі на «неправильному» боці в подіях 1918 р. [8, с. 234]. Так само в повісті О. Донченка «В глушині» антагоністами стають представники старого ладу, а саме вигнані вже з нового радянського суспільства священнослужителі, що сховалися в тайзі [2]. У його ж повісті «Школа над морем», як і в «Шхуні "Колумб"», два аспекти чужості антагоніста доповнюють один одного: зв'язки сторожа Кажана з колишнім паном - господарем садиби - роблять його автоматично і спільником іноземних диверсантів. У польській пригодницькій літературі того ж періоду така підозра практично неможлива; навпаки, читачеві пропонують уявлення про те, що «*всі люди в Польщі такі добрі*» [20, с. 15].

Хоча в проаналізованих польських текстах часто натрапляємо на мотив того, що в 1920-30-і роки протагоністи пригодницьких романів - це вже не вигнанці й емігранти, а представники незалежної держави, це не призводить до близьких за значущістю наслідків на рівні структури художнього світу. Однак, у тому, що стосується протистояння з «чужим», ідентифікованим з Радянським Союзом, польські автори підхоплюють описаний вище радянський дискурс хронологічного поділу, розгортаючи акценти у свою сторону.

Безсумнівно, хронотоп Російської імперії в польських пригодницьких романах часто далеко не дружній, і в 1920-і роки, в тому числі в літературі для юнацтва, актуалізуються теми, пов'язані з національними травмами в період поділу Польщі [19, с. 17], що раніше не проговорювалось у широкій літературі з цензурних причин<sup>1</sup>. Однак і з історією протагоністів розглянутих текстів, і навіть з біографіями авторів бачимо, що багато з них нормально функціонували в суспільстві Російської імперії, тобто соціалістичну революцію і громадянську війну в Росії сприйняли не як сторонню подію в іншій країні, а як щось, що стосується звичного для них порядку. Наприклад, у романі «Через сніги та згарища» В. Незабітовського на шляху двох польських дітей з Хабаровська до Варшави в 1919-20-х роках їхніми помічниками стають не тільки «свої»-поляки (засланий повстанець 1864 року, польські офіцери), але і ті жителі Росії, чиє становище ставить їх в опозицію до нової більшовицької влади (наприклад, священники), а з протагоністами, навпаки, їх пов'язують різноманітні зв'язки зі старим суспільством (російський селянин, що був під час війни денщиком у батька протагоністки - офіцера). Іншим прикладом може бути те, що викриття Ф. Оссендовським комуністичного режиму і планів «радянізації» Азії в романі «Перстень з рубіном» прочитуються інакше, якщо брати до уваги, що перші десятиліття кар'єри Оссендовського пов'язані з Петербургом, в тому числі з російськомовними літературними пробами [16, с. 17], а під час громадянської війни в Росії письменник виступав на боці адмірала Колчака [16, с. 24-25].

Відповідно, в той час як у радянських текстах встановлення соціалістичного режиму стає точкою відліку «свого» порядку і навіть етичним критерієм, у текстах Незабітовського

---

<sup>1</sup> Наприклад, роман «Через Сибір» Тадеуша Дибчинського описує пригоди молодих поляків, що втікають з заслання у 1915 році, «перевиграючи» історію самого автора, чиє заслання завершилось не зухвалою втечею, а лише з падінням монархії.

або Оссендовського ту ж подію пов'язують з руйнуванням моральних основ: протагоніст Оссендовського виходить на боротьбу проти впливу тих, «хто підробляє клейноди, ідеї, гасла і моральність» [18, с. 214], а протагоністи Незабітовського страждають у дитячому будинку від зусиль виховательок, спрямованих на «викорінення з душ ввірених їм дітей релігійних і моральних основ» [17, с. 19]. Тобто в обох випадках дії «чужого» представлено не як втілення окремої «позитивної» програми зі встановлення відмінних уявлень про моральність, а виключно як руйнівну дію.

### СКАЖИ МЕНІ, ХТО ТВІЙ «ЧУЖИЙ» ...

У продовження обговорення цього аспекту звертає на себе увагу ще одна помітна відмінність між пригодницькими романами двох літератур в аналізований період. Хоча в польській літературі з'являється безліч пригодницьких романів, де сюжетотворчі загрози для життя протагоністів не мають ідеологічного підґрунтя, а пов'язані з непривітною природою, «дикунами», окремими зловмисниками, за діями яких не стоїть цілий «чужий» порядок, - значним для цього дискурсу «дефінітивним іншим» залишається російське/радянське, як ми вже розглянули на кількох прикладах. Іншими словами, саме чітко окреслені культурні атрибуції, ідеологічні зв'язки роблять антагоністів - антагоністами. Наприклад, протагоніст «Персня з рубіном», що скучив у Тибеті за культурною компанією, кривиться, згадуючи єдиного присутнього, крім нього самого, європейця: «З Європи-то з Європи <...> та з Москви» [18, с. 25]. У тому дискурсі, частиною якого є ці видани в 1930-і роки тексти, така характеристика є однозначним «дзвіночком» для читача про те, з чийого боку протагоністу очікувати неприємностей. Так само і в діалогі Джима Покера зрозуміло, що з запрошення батька протагоніста на роботу інженером у Радянський Союз не вийде нічого, крім зав'язки небезпечної і захопливої пригоди.

На відміну від цього, для проаналізованих текстів радянських українських письменників характерно те, що особливо небезпечним «чужого» робить його невизначеність. Так, у повісті «Шхуна "Колумб"» М. Трублаїні «ворог» так і залишається неназваним для читача (хоча протагоністи його розпізнають) - те, на чію користь влаштовуються диверсії, найбільш ясно окреслюють як «відома агресивна держава» [8, с. 306]. Також невідомим залишається джерело загрози в повісті «Школа над морем» О. Донченка: порушник кордону - це просто «фашистський шпигун, диверсант» [1, с. 483], а сторож на прізвисько Кажан підозрілий вже тим, що отримує листи «з закордону» (з «незнайомими закордонними марками» [1, с. 355]) і що його справжнє прізвище - Дземидкевич [1, с. 347]<sup>1</sup>. І в повісті «Лахтак» присутність поблизу когось ще під час зимівлі протагоністів в море Лаптевих найбільш зловісним виглядає тоді, коли їх походження не відомо: «Невже іноземець: німець, англієць, американець? – угадував мисливець» [9, с. 92], а пізніше, коли їх ідентифікують як

---

<sup>1</sup> Ця деталь може бути ілюстрацією того, що радянський дискурс у цей період так чи інакше має на увазі поляків за свого «чужого». У повісті «Навколо світу за 50 днів» Я. Кальницького і В. Юрезанського викриття порядків у Польщі кінця 1920-х років, поряд з іншими капіталістичними державами, також вказує нам на цього потенційного «чужого». Можливо, Польщу приховано і під анонімною «ворожою державою» в «Шхуні "Колумб"» - в усякому разі, вона не згадана як стороння «третя сторона», на відміну від деяких інших візаві СРСР з «капіталістичного блоку», таких як Німеччина, США і Велика Британія. Ці деталі, на перший погляд, суперечать сказаному в основному тексті про невизначеність «чужого», проте йдеться про те, що ця ідентифікація «чужого» не виходить за межі припущень і натяків, які могли прочитуватися або не прочитуватися читачем, на відміну від більш ніж ясної позиції польського дискурсу.

норвезьких моряків, стає зрозуміло, що загроза виходить тільки від класово ворожих членів цієї команди, а зовсім не від них як таких, як «іноземців».

## ВИСНОВКИ

Таким чином, наш аналіз декількох пригодницьких повістей і романів із польської літератури і з української радянської літератури, виданих у міжвоєнне двадцятиліття, дозволяє зробити такі висновки. З одного боку, бачимо багато подібного в тому, як вони конструюють образи «свого» і «чужого», і частково це пов'язано з самою структурою жанру, використаного для повідомлення підростаючому поколінню тих чи інших ідеологічних посилів, хоча ці твори належать дискурсам, які іноді прямо визначають одне одного як ідеологічного супротивника. З іншого боку, є й відмінності, почасти пов'язані зі специфікою кожної літературної традиції, почасти - з особливостями культурної ситуації.

Відмінності в домінуючих підходах до створення образу «чужого» включають створення узагальненого, неатрибутованого «чужого» в радянській літературі на відміну від необхідності цивілізаційної ідентифікації «ворога» в польській. Крім цього, у польській літературі переважає зображення «зустрічі з чужим» в екзотичному ландшафті. У радянській літературі цей мотив, характерний для творів 1920-х років, в 1930-х змінюється «зустріччю з чужим» на своїй території в оборонному порядку, однак саме в українській радянській літературі перший мотив знаходить дуже мало втілень, на відміну від «оборонної зустрічі з чужим». Спільні механізми обох літератур включають звернення до топосу кордону «своєї землі», що розділяє дружній і ворожий світопорядки, а також мотив суперництва з «чужим» за цивілізаційний вплив (у випадку «зустрічі з чужим» в екзотичному ландшафті).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Донченко О. В. Школа над морем // Твори в шести томах / О. В. Донченко. – К.: Молодь, 1956. – Т. 2. – С. 343-543.
2. Донченко О. В. Розвідувачі нетрів // Твори в шести томах / О. В. Донченко. – К.: Молодь, 1956. – Т. 2. – С. 5-72.
3. Йогансен М. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших // Вибрані твори / М. Йогансен. – Київ: Смолоскип, 2009. – С. 227-390.
4. Кальницький Я. Навколо світу за п'ятдесят днів [Текст] : повість для дітей з малюнками в тексті: Доп. книга по книгозбірнях установ соцвиху / Я. Кальницький, В. Юрезанський. – [Х.]: Держвидав України, 1928. – 147 с.: іл.
5. Лупанова И. П. Полвека: Советская детская литература: 1917-1967 / И. П. Лупанова. – Москва, 1969.
6. Маслинская (Леонтьева) С. Пионерская беллетристика vs. большая детская литература // "Убить Чарскую": Парадоксы советской литературы для детей 1920-е - 1930-е гг / С. Маслинская (Леонтьева). – Санкт-Петербург: Алетейя, 2014. – С. 231-245.
7. Мельників Р. Людина з химерним ім'ям / Р. Мельників // Вибрані твори / М. Йогансен. – Київ: Смолоскип, 2001. – С. 5-28.
8. Трублаїні М. П. Шхуна "Колумб" // Шхуна "Колумб" : повісті, оповідання / М. П. Трублаїні. – К.: Рад.шк., 1989. – С. 195-512.
9. Трублаїні М. П. "Лахтак" // Шхуна "Колумб" : повісті, оповідання / М. П. Трублаїні. – К.: Рад.шк., 1989. – С. 3-194.
10. Філатова О. Ігрові експерименти в романі М. Йогансена "Пригоди Мак-Лейстера Гаррі Руперта та інших" // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка Сер Літературознавство : матеріали Міжнар наук-конф "Богдан Лепкий у полікультурному дискурсі України, Європи та Америки", присвяч 140-річчю від дня народж Б Лепкого / О. Філатова; [за ред. М. П. Ткачука]. – Тернопіль ТНПУ, 2012. – Вип. 36. – С. 254–258.

11. Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. – London, New York: Verso, 1991.
12. Borkowska G. *Polskie doświadczenie kolonialne* / G. Borkowska // *Teksty drugie*. – 2007. – nr 4: "Swoje, obce, skolonizowane". – S. 15-24.
13. Bruzelius M. *Romancing the Novel: Adventure from Scott to Sebald* / M. Bruzelius. – Cranbury: Bucknell University Press, 2007. – 258 p.
14. Cawelti J. G. *Adventure, mystery, and romance: Formula stories as art and popular culture* / J. G. Cawelti. – Chicago: University of Chicago Press, 1977. – 344 p.
15. Kostecki T. *Kanion Słonej Rzeki* / T. K. K. T. Wand). – Warszawa: Wydawnictwo LTW, 2006. – 201
16. Michałowski W. S. *Wielkie safari Antoniego O. : kim był Antoni Ferdynand Ossendowski* / W. S. Michałowski. – Warszawa: Wydawnictwo Iskry, 2004. – 285 s.
17. Niezabitowski W. *Przez śniegi i pożogę : Przygody dzieci polskich w drodze do kraju* / W. Niezabitowski. – Grudziądz: Zakłady graficzne Wiktora Kulerskiego, 1925. – 160 s.
18. Ossendowski F. A. *Pierścień z krwawnikiem* / F. A. Ossendowski. – Warszawa: Dom Wydawniczy Szczpan Szymański, 1993. – 230 p.
19. Papużyńska J. *Mój bajarz: studia i szkice o literaturze młodzieżowej* / J. Papużyńska; Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich. – Warszawa: Wydawnictwo SBP, 2010. – 199 s.
20. Poker J. *Zdzich szuka ojca* / J. Poker. – Warszawa: Gebetner i Wolff, 1934. – 150.
21. Poker J. *Zdzich szuka matki* / J. Poker. – Warszawa: Wydawnictwo J.Przeworskiego, 1935. – 157 s. .
22. Yanarella E. J. *Political Mythology and Popular Fiction* / E. J. Yanarella, L. Sigelman. – New York: Greenwood Press, 1988. – 220.



## НЕГАТИВНІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ БУТТЯ ЛЮДИНИ У МЕЖОВІЙ СИТУАЦІЇ ВІЙНИ У РОМАНАХ І.БАГРЯНОГО «ЛЮДИНА БІЖИТЬ НАД ПРІРВОЮ» ТА Е.М.РЕМАРКА «ЧАС ЖИТИ І ЧАС ПОМИРАТИ»

Маланій Назар

Кандидат філологічних наук, асистент,  
кафедра історії та методики української і світової літератури,  
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка  
(УКРАЇНА), 46027, м. Тернопіль, вул. М.Кривоноса, 2, e-mail: tg67@ukr.net  
UDC: 82.091

### ABSTRACT

In the article the author examines the possibility of application of existential as a term in comparative researches. Definitions and classification of existentials are analyzed. The peculiarities of fictional realization of negative existentials of human being in the boundary situation of war are investigated in Ukrainian and German prose about the Second World War.

**Keywords:** existentialism, existential, boundary situation, anger, hatred, tediousness, solitude.

У статті автор розглядає можливість застосування екзистенціалу як терміна у порівняльних дослідженнях. Аналізуються визначення та класифікація екзистенціалів. Досліджуються особливості художньої реалізації негативних екзистенціалів буття людини у межовій ситуації війни в українській та німецькій прозі про Другу світову війну.

**Ключові слова:** екзистенціалізм, екзистенціал, межова ситуація, гнів, ненависть, нудьга, самотність.

Вперше поняття «екзистенціалу» було запропоноване М.Гайдеггером у праці «Буття і час» [8]. Основоположник «нової онтології» прагнув до формування новітніх понять як елементів неklasичної філософської терміносистеми. У класичній раціоналістично спрямованій науці основним було поняття «категорії». На протипагу цьому поняттю учений запропонував термін «екзистенціалу як буттєвої риси присутності» [8, 44], що став фундаментальним для екзистенціальної аналітики. Окреслений М.Гайдеггером термін осмислювався його послідовниками та дослідниками. У наступних поколіннях учених навколо цього поняття та пов'язаної з ним проблематики розгорнулася активна дискусія [див.: 3; 5; 7; 9]. Проте тільки із розширенням меж онтології та набуття нею статусу метаантропології у сфері філософії кінця минулого і початку ХХІ століть відбулося переосмислення терміна «екзистенціал», уточнення дефініції та структурування його різновидів у чітку систему. Ми погоджуємось із Н.В.Хамітовим щодо запропонованого ним трактування терміна екзистенціал та відповідної класифікації. На думку дослідника екзистенціал (від лат. *existentia* – існування) – ситуація людського буття, яка в основному пов'язана з його межовими та трагічними проявами, і яка породжує глибинну зміну стратегій і смислів існування. Поняття «екзистенціал» можна ототожнювати з поняттям «екзистенціальна ситуація» і відділяти від поняття «гранична ситуація». Межова (гранична) ситуація – це безпосереднє вторгнення трагічних подій і переживань у життя людини, коли екзистенціал може бути пов'язаний із трагічністю і прямо, і опосередковано; крім цього, на відміну від межових ситуацій, які породжуються зовнішніми обставинами, екзистенціали задані в основному з середини, внутрішньо-духовного єства людини. У метаантропології екзистенціали поділяються на «наскрізні» та «локальні». «Наскрізні» пронизують різні виміри людського буття – наприклад, «самотність», «дружба», «зустріч», «тривога», тоді як «локальні» присутні в одному із вимірів: наприклад, «страх», «турбота», «нудьга» – екзистенціали буденного буття, «ту-

га», «жах», «відчай», «гнів», «надія», «віра» – екзистенціали граничного буття, а «любов», «свобода», «толерантність» – екзистенціали буття метаграничного. Виходячи за межі рутинності і межовості буття, екзистенціали набувають рис трансценденції [9, 69-70].

Вплив філософії існування на розвиток літератури повоєнної доби важко переоцінити. Екзистенціалістські ідеї займають чільне місце в українській та німецькій художній творчості про події Другої світової війни. Негативні екзистенціали трагічного буття особистості у межовій ситуації війни та їх художня реалізація у площині тексту є метою нашої статті – зіставного аналізу романів Івана Багряного «Людина біжить над прірвою» та Еріха Марії Ремарка «Час жити і час помирати». Художнє буття внутрішнього світу героїв порівнюваних творів кристалізується на рівні текстової структури романів у формі негативних екзистенціалів гніву, ненависті, нудьги, зневіри, безнадії, самотності та ін..

Обмеження та приниження достоїнств особистості, як і сакральних цінностей особистості, викликає гнівну реакцію. Екзистенціал гніву, відтворений в художньому тексті, характеризується афективною та імпульсивною наповненістю. Гнів супроводжується трагічними обставинами, які пригнічують права та можливості буттійної реалізації персонажів, і, руйнуючись, перетворюються в хаос зовнішнього та внутрішньо-духовного (особистісного та колективного) вимірів простору. Екзистенціал гніву набуває особливого художнього вираження у романі І.Багряного: «Вони мають справедливий, сліпий, всепожираючий гнів на весь світ...» [1, 108], «випускалась зайва пара перенаснаги людського гніву й горя» [1, 161], «клекотом гніву й сарказму» [1, 179], «другий звівся й закипів гнівом» [1, 285]. Гнівний хаос героїв – це не тільки продовження та загострення граничних екзистенціалів буття, а й спосіб мобілізації на боротьбу із зовнішньою небезпекою, шанс із загрози небуття створити нове життя, адже гнів долає страх, змушує потьмянити жах та відступити відчай [9, 50-51], посилює волю та екзистенціал любові: «Він пішов у буряному потоці вогненних рефлексій, несений ними й підхоплений стихією зовнішнього світу. Та стихія обертала ним. Але іскра викресаної волі жевріла дужче, дужче... І от він уже йшов сам і ніс ту іскру, лише гойдався, як язичок загроженої вітром свічки, що ось-ось, ось-ось погасне. Але не погасав. Свічечка розгорялась у велике полум'я. Те полум'я роздмухував хтось жадібний, дикий, пристрасний, божевільний від великого гніву й великої любові» [1, 248]. Гнів у концептосфері роману «Час жити і час помирати», на відміну від твору українського прозаїка, виконує лише фрагментарну роль при описі емоційних станів другорядних персонажів: «Його худе обличчя раптово скривилося. Воно прибрало виразу невимовної муки і гніву» [6, 264], «Причетник пішов у своїх повстяних капцях геть, сповнений величі й гніву» [6, 272].

Проте гнівний настрій здатний поглиблюватись, трансформуючись в антипод любові, абсолютне неприйняття – в ненависть. Найбільш негативно насичений екзистенціал **ненависті** використовується І.Багряним при дескрипції почуттів персонажів, які виникають до ворожих, радянської та німецької армій, які «опанцеровані в залізо й зненависть» [1, 100] із однаковим завзяттям руйнують стражденну українську землю: «і ненавиділи тих і тих страшною, непримиренною зненавистю» [1, 103], «за них говорила казенна, напхана в них злоба, звіряча нещадність, нетерпимість, тупа, фанатична, помстива зненависть до всіх, хто не з нами» [1, 110]. Злобою та всюдисущою ненавистю просякнутий міжособистісний простір персонажів, які перебувають у радянському ув'язненні: «В тюрмі панувала ядуха, злоба... шукали рятунку в загибелі ближнього, в зненависті» [1, 215], «кожного пронизуючи лихим зором, повним помстивої зненависти до всього світу за свої поразки й клекітливої злоби до інших за нелюбов до себе. Сповнені жадоби чужої смерті, щоб усі вмєрли раніше від них» [1, 279]. Проте, незважаючи на жорстокість та всюдисущість воєнних лихоліть, митець щиро вірить, що «згниє геть те, що своїм серцем злобним умерло, захлинулось у зненависті, вдушилось у жорстокості, – все те, що не жило, а чаділо» [1, 388].

У романі Е.М.Ремарка також присутній екзистенціал ненависті, проте він не набуває такої всеохопності, як в І.Багряного. Ненависть проявляється на різних емоційно-почуттєвих рівнях страдницьких доль усіх персонажів твору. Спочатку вона проступає через неприйняття чужого світу, так, наприклад, один із солдатів німецької армії, прагнучи проявити свою зневагу «з ненавистю подивився на широку російську піч» [6, 10]. Ненависть набуває також форми заздрості серед своїх, адже одні отримують відпустки додому,

а інші приречені воювати далі: «Він з ненавистю дивився на здорових відпускників» [6, 47]. Проте стан ненависті лише один із палітри негативних та позитивних екзистенціалів, описаних у творі: «За день йому довелося побачити багато чого: і обережність, і зненависть, і хитрість» [6, 85]. Із розширенням своєї екзистенційної рефлексії світу Ернст усвідомлює, що причиною її присутності у світі, його особистому і міжособистісному просторі є злочинні дії фашистського режиму Гітлера, який заради егоїстичних інтересів прирік і народи Європи, і свій власний на тотальне винищення. Гребер розуміє, що рано чи пізно ненависть, виявлена проти Інших, обернеться проти його ж нації та держави неминучою катастрофою: «Тут війна зовсім не така... На фронті кожен повинен турбуватися про себе, а якщо хто-небудь має в своїй роті брата, то й це вже розкіш. Але ж тут у кожного сім'я, і коли стріляють у нього, то стріляють в усю сім'ю. Це подвійна, потрійна, навіть десятикратна війна. Гребер пригадав труп п'ятирічної дівчинки, а потім інші, незліченні трупи, які йому доводилося бачити; він згадав про своїх батьків, Елізабет, і його здавила судома зненависті до тих, хто все це затіяв. Ця зненависть не спинилася на кордонах його країни і не мала нічого спільного ні з ваганнями, ні з справедливістю» [6, 230-231]. Шлях ненависті є руйнівним, він з'являється там, де втрачено надію на любов. Ненависть коштує занадто дорого. Слушно зауважує колишній в'язень концтабору євреїв Йозеф: «Ненавидіти! Хто може дозволити собі таку розкіш! Ненависть робить людину необережною!» [6, 257].

Перенасиченість оповіді незчисленними описами страждань та мук, викриття марності справедливого гніву, деструктивності ненависті спричиняють до відчуття **нудьги** – усередненої та знеособленої екзистенції персонажів роману «Людина біжить над прірвою», яке відсутнє у романі «Час жити і час помирати». Переживання відсутності повноти життя, втрати його повнозначного смислу [9, 149-150], ведуть до байдужості та апатії: «він і сам уже не міг витримати тієї гостро щемливої нудьги» [1, 71], «душа поверталась із нудьгою на схід» [1, 77], «умерти з холодним і безмежним презирством до всіх них, що обернули його життя на довгий ланцюг страждання, й наруги, й нестерпної нудьги» [1, 124], «І в тім валуванні, в тім усім клетоті тоді була тільки тяжка нудьга собача і тільки собача сарга. Хоч і безмежна, хоч і тасмнича та вражаюча своїм стихійним виявом, але тільки собача» [1, 209], «спостерігаючи з нудьгою все навколо себе» [1, 214], «брак місця змушував їх стояти й злякано, з невимовною нудьгою тиснутися один до одного» [1, 217], «Дивився понуро й з нудьгою десь на латку сірого неба» [1, 221]. Надмірна присутність в особистісному та міжособистісних проекціях буття героїв роману вкрай межових екзистенційних станів, як-от туги, страху, жаху та відчаю, посилюють настання нудьги, як втоми: «Інші ж від надмірної напруги перед надмірним жахом, з надмірного відчаю втрачали нарешті відчуття страху. Його заступала безмежна нудьга. Люди тупіли й уже не ховалися й не лягали, тільки так собі тинялися в філософському, фаталістичному настрої» [1, 107], «жах наростав у тих, що чекали черги, а нудьга в тих, що вже чергу відбули» [1, 158]. Безглуздість існування, постійний рух над прірвою можливого, роблять нудьгу також передсмертним провісником небуття, абсолютної руйнації особистісного буття, символом фізичної загибелі: «тривогою, турботами, жалем, нудьгою смертельною, злиднями, самотністю» [1, 63], «відчуттям передсмертної нудьги» [1, 127], «смертельно нудився – мучився неприкаяною, передсмертною нудьгою» [1, 157], «смертельно нудьгою» [1, 174], «Душа нудиться вже передсмертною нудьгою. Перед ним пливуть дивовижні видива... Потім усе охоплює задушливо-липка темрява й тиша... Це переддвер'я в "ніщо"» [1, 335].

У критичні моменти життя Максима Колота нудьга, як втома та розпач, переростають у **безнадію**, **зневіру**, апатію, байдужість і відсутність волі до руху вперед, стаючи вдалою авторською експлікацією мученицької душевної кризи головного героя: «пекучими слізьми безнадії» [1, 59], «терпку отруту жаху й безнадії» [1, 63], «чорна загибель, моторошне царство руїни, безнадії, краху людської душі» [1, 98], «очі, повні втоми й безнадії» [1, 180], «балаксував душею між глибокою втомою, зневірою й почуттям якогось невиконаного обов'язку» [1, 158], «виразом смертельною втоми, зневіри, сарказму» [1, 247], «Це був стан уже близький до тріумфу зневіри й скепсису, породжених безсиллям. Той стан, коли серце й розум уже не далекі від того, щоб пристати на думку, що все марно, що вже однак усьому край. Лишилося тільки встати й піти назустріч неминучому, рокованому. Але в Ма-

ксима й на те не було сил. Він лежав і, закривши очі, марив. Далєбі, він уже дубів. Потроху навіть немовби глух, не чуючи вже ні стрілянини, ні вибухів, – вони не доходили до свідомости. Апатія. Не було сил навіть заплакати, хоч хотілося б заплакати по-дитячому й так зійти геть сльозами в цей сніг, у сиру мерзлу землю. Та під повіками було сухо й гаряче, як під розпеченими заслінками. Перед тим, як Максим закрив повіки, він бачив сонце, і те сонце ще й тепер стояло в очах, під тими повіками. Але не було сили перевірити, чи воно ще стояло й у небі. Максим лежав у забутті, а свідомість його відзначала, що він, хоч і не міг зійти в землю сльозами, проте зіходив туди снагою, зіходив по краплині; снага та просочувалася з серця крізь мокру одежу в сніг і глибше, глибше в землю. І з кожною втраченою краплиною все щільніше злипалися повіки. Кілька разів його ще ледве жевріюча воля мляво намагалася піднести тіло – “Вставай!” “Вставай!” – але марно. І почала та воля остаточно погасати...» [1, 284].

Злощасні випробування Другої світової, які, за задумом І.Багряного, випали на долю героїв його роману, уможливають переживання ними екзистенційної ситуації **самотності**, в межах якої відбувається зовнішнє чи внутрішнє відокремлення персонажів. Самотність є наслідком колізії міжособистісної комунікації, яка посилюється особливо в періоди найбільших життєвих потрясінь, в час деконструкції світоглядних орієнтирів як-от війни. Визначення «самотності» у різних терміносистемах набуває відмінних понятійних відтінків. Для Паскаля самотність – це передовсім страждання. Для Григорія Сковороди – це добровільне усамітнення, яке веде до встановлення оновлених стосунків між людиною і світом, людиною та Богом. З утвердженням ідей екзистенціалізму самотність набула внутрішньо та зовнішньо детермінованих ознак [9, 175-177]. Для висвітлення нашої проблематики особливе значення має внутрішня або екзистенційна самотність, яка властива персонажам порівнюваних романів. Причина самотності головного героя твору І.Багряного полягає в його вимушеній відірваності від дому, своєї сім'ї – дружини та обох дітей, в абсолютній відчуженості від ворожого світу та самого себе. Абсурд навколо, сповнюючи серце безмежною тугою, страхом, жахом, відчаєм, гнівом, ненавистю, нудьгою, зневірою та безнадією, утверджує особистісний стан Максима як «сироти буття» [9, 123], закинutoї у вир екзистенційних мук: «Самотній, загублений у безкрай чорноті, як у справді чорному-чорному морі, безмежно вимученій людині було моторошно. Хоч та людина в своєму житті й пройшла вже “вогні, й води, й мідяні труби”» [1, 327]. Митець порівнює страждання героя із тортурами Божого Сина – Ісуса Христа, зазначаючи, що останній, сповнений безмірною вірою, взивав на хресті до небесного заступника – свого люблячого Батька. Зневірений, але гордий герой роману І.Багряного не має до кого звернутися по заступництво, адже «в нього не було нікого. Нікого! Нікому було за нього заступатися. Він був сам. Він був сам, самісінький, як палець. Сіра людина, здана сама на себе, зовсім-зовсім покинута напризволяще. І душа його самотня, здана також сама на себе, самотня душа. Але горда, безмежно й незламно горда. Та душа трималася досі лише за усмішку – за людську усмішку, викрадену в богів і заронену в неї. Досі вона її не покидала й вела Максима через усе життя аж дотепер. Та от...» [1, 335].

Самотніми і покинутими почувають себе й головні персонажі роману Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати». В Росії Гребер, перенасичений реальністю жахить воєнної компанії на Східному фронті, з нетерпінням чекає відпустки як можливості в «спокої» тилу обдумати все побачене в чужій стороні: «Він прагнув самоти, самоти на кілька тижнів, щоб обдумати все самому, більш нічого. Було багато чого такого, над чим варто задуматись. Не тут – там, на батьківщині, сам на сам, по той бік війни» [6, 19]. На переконання С.К'еркегора, особистість «дуже часто охоплює потреба в усамітненні, така ж необхідна для неї, як і потреба дихати або спати» [4, 296]. Ернст сприймає усамітнення як шанс знайти відповіді на поставлені війною питання. Проте зруйнована Німеччина та злочини нацистів перетворюють цей шанс усамітнення на муку, збільшуючи межі екзистенційного вакууму, поглинаючи та редукуючи простір довкола: «У Гребера було таке враження, ніби з землі підводиться якась сіра самотність. Безлика, німа самотність... але сіра самотність не мала ні голосу, ні кольору; здавалося, вона поглинула навіть напругу боротьби. Підводилися тіні, знекровлені й порожні; вони ворушилися і дивилися на нього, крізь нього, а

коли знову падали, то скидалися на перекопану сіру землю, а земля на них, так наче й вона ворушилася і вросла в них. Високе, мерехтливе небо над головою втрачало барви, вицвітало від сизого диму цього безкінечного вимирання, що підводилося з землі і заступало навіть сонце. «Зрада, – гірко подумав Гребер. – Вас зрадили, зрадили й кинули в багно, і вашу боротьбу та смерть поєднано з убивством, несправедливістю, брехнею й насильством. Вас обдурено в усьому навіть у цій злиденній, мужній, жалюгідній і непотрібній смерті» [6, 146-147].

Молодий Гребер втратив зв'язок із своїми батьками. Отчий дім, як уся Німеччина, лежав у руїнах. Розшматована дійсність і поглиблений стан самотності спонукають до пошуків можливостей заповнити внутрішньо-духовну порожнечу. Знайшовши Елізабет, він відчайдушно прагне на румовищах світу відновити втрачене. Він наївно вважає, що шлюб допоможе: «Скоро ми станемо самотніми... А коли одружимося, то не відчуватимемо самотність» [6, 187]. Проте Елізабет повертає його до реальності: «Ми будемо все одно самотніми... Навіть іще більше» [6, 187]. Розлука та повернення з короткочасної відпустки на фронт лише підтверджують її слова. Досвід, набутий молодими людьми, суголосний із думкою М.Бердяєва, про те, що самотність перетворюється на ще одне джерело страждання [2, 407]. Листи коханої не пригнічують цього екзистенційного стану, а навпаки посилюють його: «Він дістав листи Елізабет і почав їх читати... і знову відчув себе ще самотнішим, ніж раніше» [6, 311]. Проте саме безвихідність самотності штовхає Гребера до дій та прискорення здійснення вибору: «Він відчув себе раптом зовсім самотнім, йому захотілося знову лежати десь у бліндажі і слухати хропіння товаришів. Йому здавалося, що всі його покинули і він повинен сам щось вирішити» [6, 317].

При здійсненні порівняльного аналізу романів українського та німецького письменників про Другу світову війну, ми виявили значну екзистенційну насиченість текстів мотивами різної метафізичної спрямованості. Митці використовують як спільні (гніву, ненависті, зневіри, безнадії, самотності), так і відмінні екзистенціали, які присутні в одному з романів – «Людина біжить над прірвою» (нудьги). Спільність екзистенціалів художнього буття персонажів лежить в їх наднаціональній природі, властивій кожній людині, незалежно від етнічної приналежності чи воюючої сторони, що набувають загальнолюдського звучання. Відмінності ж зумовлені особливістю ментальних матриць українського та німецького народів, індивідуальною рецепцією прозаїками подій війни.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І.П. Вибрані твори / Іван Петрович Багрянний. – Упоряд., автор передм. та приміток М.Балаклицький. – К. : Смолоскип, 2006. – 687 с.
2. Бердяев Н. Диалектика божественного и человеческого / Николай Александрович Бердяев. – М. : АСТ; Харьков : Фолио, 2003. – 620 с.
3. Копилова С.В. Екзистенціали людського буття : автореф. дис... канд. філософ. наук : 09.00.03 / Світлана Володимирівна Копилова ; Запоріж. нац. ун-т. – Запоріжжя, 2008. – 16 с.
4. Кьєркегор С. Страх и трепет / Сёрен Кьєркегор. – М. : Республика, 1993. – 383 с.
5. Разинов Ю.А. Понятия категории и экзистенциала в философии М.Хайдеггера / Ю.А.Разинов // Вестник Самарского государственного университета. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 1999. – №1 (11). – С.57-67.
6. Ремарк Е.М. Час жити і час помирати : Роман / Еріх Марія Ремарк ; Перекл. з нім. Ю.Петренко; Післям. З.Лібмана. – К. : Дніпро, 1974. – 328 с.
7. Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур / Отв.ред. М.Я.Корнеев, Е.А.Торчинов. 2-е изд. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 324 с.
8. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер ; [пер. с нем. В. В. Бибихина]. – СПб. : Наука, 2002. – 451 с.
9. Хамітов Н.В., Крилова С.А. Філософський словник. Людина і світ / Н.В.Хамітов, С.А.Крилова. – К. : КНТ : ЦНЛ, 2007. – 264 с.

## СУЧАСНИЙ ЛІТЕРАТУРНИЙ ФЕЙЛЕТОН: ОБ'ЄКТИ ХУДОЖНЬОЇ УВАГИ ТА ВИРАЖАЛЬНІ ЗАСОБИ (НА МАТЕРІАЛІ «ЛІТЕРАТУРНОЇ УКРАЇНИ»)

Оксана Мельник

кандидат філологічних наук, доцент кафедри філології та перекладу,  
Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу, Україна, м.  
Івано-Франківськ, вул. Карпатська 15.

UDC: 821.161.2:82-3"XX/XXI"

### ABSTRACT

**Melnyk O. M. Modern Literatural Feuilleton: the Objects of the Artistic Attention and the Expressive Means (Based on «Literaturna Ukraina»).** This article is devoted to figure out specifics of modern literatural feuilleton (based on the articles by A. Hay, Ye. Yihura, B. Kosmiy, O. Stusenko, P. Fedotyuk). It defines objects of artistic attention authors, reviews the poetical and evaluation levels, describes specific arrangement between content and form of genre, studies expressive means which create authors subjective-evaluational modality. The analysis of actual satirical articles allow to find out the failings of modern literatural process and the patterns of expression of comic emotions in different authors.

**Key words:** feuilleton, undirect exposure, irony, language mean, author's position.

**Мельник О. М. Современный литературный фельетон: объекты художественного внимания и выразительные средства (на материале «Литературной Украины»).** Статья посвящена изучению языково-стилистических особенностей современного литературного фельетона (на материале произведений А. Гая, Е. Игуры, Б. Космия, А. Стусенка, П. Федотюка). Определены объекты художественного внимания фельетонистов, рассмотрены поэтикальный и оценочный уровни произведений, охарактеризовано особенное согласование содержания и формы жанра, исследованы конкретные выразительные средства, что образуют авторскую субъективно-оценочную модальность. Анализ актуальных фельетонов способствует обнаружению недостатков новейшего литературного процесса, закономерностей выражения комических эмоций у разных авторов. Ключевые слова: фельетон, косвенное изобличение, ирония, языковое средство, авторская оценка.

Статтю присвячено з'ясуванню мовно-стилістичних особливостей сучасного літературного фейлетону (на матеріалі творів А. Гая, Є. Ігури, Б. Космія, О. Стусенка, П. Федотюка). Визначено об'єкти художньої уваги фейлетоністів, розглянуто поетикальний та оцінний рівні творів, охарактеризовано особливе узгодження змісту і форми жанру, досліджено конкретні виражальні засоби, що створюють авторську суб'єктивно-оцінну модальність. Аналіз актуальних фейлетонів допомагає виявити недоліки новітнього літературного процесу та закономірності вияву комічних емоцій у різних авторів.

**Ключові слова:** фейлетон, непряме викриття, іронія, мовний засіб, авторська оцінка.

Літературно-художні періодичні видання, зокрема газета «Літературна Україна», містять чимало рефлексій з приводу поточного культурно-мистецького процесу. На жаль, дещо зредукував адресно конкретний фейлетон, що через особливу вагу чинника актуальності здатен бути особливо дошкульним жанром. Парадоксально, що заувага Є. Колодійчука ще 1991 року злободенна і досі: «Не бачимо на сторінках рідних українських видань ні сатиричного, іронічного оповідання, ні памфлета, ні віршованого чи прозового фейлетону, ні повнометражної гуморески» [Колодійчук 1991: 5]. Скажімо, графоманія часто є темою численних проблемних статей, рецензій, однак за допомогою виражальних засобів фейлетону це явище, що дискредитує літературу, не осмислено достатньою мірою.

Нас цікавлять насамперед публікації, в яких гумористичної, іронічної чи сатиричної інтерпретації набувають тенденції та події сучасного мистецтва, передусім письменства. Актуальність розвідки зумовлено потребою дослідження широкого контексту творів злободенного характеру на тему літератури, а також необхідністю узагальнити закономірності розвитку сміхової традиції у фейлетонах різних авторів. До наукового аналізу залучено тексти, які ще не були об'єктом літературознавчого чи лінгвістичного дослідження.

Фейлетон як жанр за зовнішніми ознаками може уподібнюватися з літературно-художньою критикою, публіцистикою або художньою літературою [Гром'як 1997: 263, 706]. Метою статті є з'ясування особливостей сучасного літературного фейлетону на емоційно-оцінному та поетикальному рівнях, тож необхідно розв'язати такі завдання: визначити об'єкти художньої уваги фейлетоністів; дослідити своєрідність вияву комічних емоцій у творах та провідну інтонацію, тональність текстів; охарактеризувати мовно-стилістичну специфіку жанру; виявити художньо-естетичну вартість розглянутої прози.

Виразність спрямування – передумова дієвості фейлетону. Іронічні настанови, правила у творі Єлисея Ігури «Пам'ятка критикові-неофіту. Ще про «літературну ієрархію» адресовано конкретно критикам-початківцям. Висміюючи спеціальний «жаргон» критичної рецензії, автор уже в назві позначає іронію графічно, за допомогою лапок («літературна ієрархія»), а також лексичною одиницею (яскрава оцінність слова «неофіт»). Художня форма детальної інструкції, тобто послідовної низки вказівок, як написати відгук на літературну монографію, зумовлює ефект авторитетної обізнаності: треба зуміти пролізти крізь вушко голки; пам'ятати, ким є автор; не наврочити; поцінувати фахівця; показати вчену поважність претендента тощо.

Урочистий стиль у контексті «пам'ятки» набуває іронічного відтінку, так що постає надуманий, фальшивий образ дослідника літератури: «... художник, романтичний філософ, з ясними духовними ідеалами, стійкий у своїх переконаннях і великий серцем» [Ігура 2009: 8]. Численні кліше, концентрація стійких, шаблонних словосполучень та зворотів («ясні ідеали», «стійкий у переконаннях», «великий серцем», «збагатив новітнє літературознавство», «значення прозаїка важко переоцінити», «незмінність естетичних принципів») створюють іронічну смислову структуру фейлетону: автор глузує з трафаретності, характерної риторики і не завжди випраданій піднесеності відгуків.

Як відомо, літературознавча рецензія виробила своєрідну традицію структурно-семантичної організації, тож Є. Ігура виявляє комічне у певній шаблонності жанру, застосовуючи стилізацію, наслідуючи зовнішні формальні ознаки стилю відгуків, зокрема вельмовні загальники: «... його стиль розкуто-імпровізаційний, має інтонаційне різнобарв'я дотепних експромтів, жвавий та емоційний» [Ігура 2009: 8]. Посилання на співомовку «Баба в церкві» («... не шкодуйте епітетів, спогадавши бабу С. Руданського: чортові в церкві свічку ставила») – засіб непрямого викриття запобігливості й лояльності рецензентів, підтекстовий натяк на панівний принцип «Треба всюди, добрі люди, приятелів мати». Гра метафор («здатен впливати в розбурханому океані художніх (і не тільки!) течій»), нанизування перифраз («видатна, за малим не геніальна особа», «енергійний патріот», «талановитий герой-творець», «популярний діяч») творять іронічно-насмішковату інтонацію «пам'ятки», яка за своєю тональністю та емоційним напруженням не виходить за межі тонкого глузування.

Фейлетон «Віл до вола, кінь – до коня. Якими бувають передмови й навіть їх пишуть» Олександра Стусенка – іронічна інтерпретація народного прислів'я «Знайся кінь з конем, а віл – з волон»: «... віл іде до вола, кінь – до коня, талановитий студент до свого професора, а геніальна студентка – до кількох професорів одразу» [Стусенко 2009: 8]. Елементом сатири в тексті є дотепна, дошкульна епіграма з оригінальною мовною грою:

Передмову Нудьги я узаявся читать

І наклюнулась думка у мене:

Передмова Нудьги – то є також нудьга.

Й не яка-небудь, а зелена [Стусенко 2009: 8].

В основі оповіді – класифікація усіх передмов (5 видів) та їхня характеристика: 1) академічні; 2) організовані самими письменниками; 3) вимушені; 4) «передники», які літе-

ратори пишуть самі собі (від шлюбного оголошення до рекламної агітки); 5) відсутні. На- смішка стає особливо дошкульною у висловлюваннях про підготування, замовлення пе- редмови: «Не піде гуморист Хохотюк до критика Реготюка по передмову, якщо знає, що той негативно оцінює його позитивний внесок у деградацію вітчизняної гумористики. А пі- де до свого знайомого (і теж гумориста, хоч і професора) Плаксієнка, бо той стоїть на од- них із ним естетично-їстетичних позиціях і ока йому не виклює, не виплює, не виб'є» [Сту- сенко 2009: 8]. Усього-на-всього у двох невеликих реченнях сконцентровано виражальні засоби непрямого зображення: контекстуальні антоніми (позитивний внесок – деградація), жартівливу етимологізацію прізвищ, оказіоналізм «їстетичні», нове трактування відомого прислів'я «Ворон ворону ока не виклює».

Про заощадливість на способі вираження свідчать інші засоби в загальному іроніч- ному контексті: авторські експерименти з термінами («передне слово», «середнє слово», «заднє слово»), каламбур («замилить милими серцю фразами»), антифрази («сердешний автор», «страстотерпець й великомучень нашої доби»), парадоксальне визначення жанру («... в мінімумі тексту вчений автор намагається козирнути максимумом знань про пись- менника та його книжку, аби не допустити читача до читання тієї книжки»), уживання пе- реносного значення як прямого («Геніальна авторка до кожного має свій підхід. Тобто під- ходить м'яко, мов кицька, й муркоче: «Лизнуууу!..» [Стусенко 2009: 8]) та ін.

Подекуди емоція досягає сильнішого вияву – сарказму: «От де потужний сплав обе- режного, але впертого самовихвалу й того, що автор не зміг сказати у своїх текстах за до- помогою художніх засобів» [Стусенко 2009: 8]. З іншого боку, автор виражає заперечення і за допомогою неіронічних тверджень без підтексту, яскравої метафори: «От і ллються по- токи реклами. У каналізацію наших душ». Гра з читачем зумовлює іронічну саморефлек- сію, критичний погляд на власне дослідження передмов: «Бо знуцально класифікувати те, що є, й не запропонувати розв'язання проблеми – це критиканство. Отож відповідаю кон- структивно: усі згадані типи передмов наближені до ідеалу» [Стусенко 2009: 8].

Цікаво, що стаття Анатолія Гая «Про сучки й колоди, або Про чуже й власне» є худо- жньою реакцією на інший літературний фейлетон – «Сплітались гени, як сіножать». Круїз у... диліжансі» Володимира Іванціва [Іванців 2007]. Іронія здатна бути спеціальним засо- бом авторового удавання, причому гра в нетямущого дає певну символічну перевагу: «я спочатку не второпав», «грішний аз єсмь», «може, осягну», «загальмував і довго ламав голову», «я трішки грішу першим і другим», «подужав лише дві сторіночки», «тисне на психіку незаперечний і непохитний авторитет автора», «з душевним трепетом беру до рук». Зображення себе простаком, демонстративне самоприниження насправді дозволяє у такий спосіб відповісти й заперечити опонентові.

Удавану солідарність із іншим поглядом («цілком згодився з фейлетоністом») вира- жено нагромадженням окличних речень, за допомогою яких автор вибудовує протилежний за смыслом, саркастичний контекст: «... ну до чого ж усе правильно пише!»; «Так сильно сказано фейлетоністом, що не гріх процитувати!»; «Головне – який наступ! Яке вболівання за високий рівень кожної української книжки!»; «Оце критика! Оце буря й натиск!»; «Ось так, шановні літературні критики, треба критикувати!» [Гай 2007: 4].

Повторення вислову В. Іванціва («некомпетентні, безпринципні, байдужі») є засобом вираження іронії на рівні всього тексту і загострення контрастів смислового значення: «Хай не перебігає дорогу видавцям компетентним, принциповим і небайдужим»; «на мою некомпетентну, неприципову і небайдужу думку»; «видавець некомпетентний, чи без- принципний, чи байдужий». Уведення в текст знижених лексем свідчить про яскраву оцін- ність мовних засобів, що створюють певне емоційне навантаження всього твору: «як тіль- ки засвербить письмово чи усно повчати інших», «перебренькав», «дав нижнім хуком під ребра», «підчепив Сома за жабра», «врізав», «всипано по саме нікуди», «дісталось», «пе- репало». Звісно, прикінцеве цитування Євангеліє (Матвія 7:3-5) надає фейлетону викри- вального пафосу: «І що ти дивишся на сучок в оці брата твого, а колоди у твоєму оці не відчуваєш?» [Гай 2007: 4].

Митці часто з гірким усміхом підкреслюють певну небезпеку написання сміливих, не- лояльних до епохи сатиричних творів (новела «Ялинка» А. Чехова, байка «Сміх на служ-



бі» М. Годованця, вірш «Ціна сатири» П. Сороки та ін.). Іноді, незважаючи навіть на інакомовлення, письменники вдаються до авторської гри, застерігаючи, що імена та події твору вигадано, а збіг із реальністю – випадковий (наприклад, у романі «Дари пігмеїв» О. Черногуза). Темою невеликого фейлетону Богдана Косьмія «Мудрим бути неможливо!» є ярка виснаження сміхових ресурсів літератури. Автор конструює комічні ситуації, в яких гумористи потерпають від нібито прототипів своїх персонажів: спростування в газеті і мільйон гривень компенсації за висміяні ями на дорогах; ворожнеча після зображення розкішного життя митника; істерика тещі начальника через збіг прізвища героїні твору з її власним. Деякі деталі доведено до рівня безглуздя, як-от: експерти вимірюють вибоїни і беруть із них проби ґрунту, щоб довести невинність керівника.

Глузливо-критичне заперечення виражено емоційними окликами і в назві, і в тексті мініатюри: «І будь мудрим! Ні, бути мудрим нині неможливо!». Особиста причетність автора до зображуваного зумовлює похмуру тональність насміху: «Важкі часи настали для гумористів»; «... нині безневинну гумореску не кожен ризикне опублікувати. Якщо і пише – для шухляди»; «То з кого тепер сміятися? Даю безплатно пораду: потягло тебе на сміх – смійся із себе. Звісно, якщо твоє прізвище не було дівочим у родині когось із можновладців» [Косьмій 2006: 7]. Самоглузливий позірний страх, удавання переляканого письменника – це іронічний натяк стосовно творчих можливостей потенційних сатириків: «Добре хоч, що то районний начальник. А коли б так зі столичним? Аж моторошно стає...» [Косьмій 2006: 7].

Текст виразний із експресивно-стилістичного погляду, адже рясніє народними фразеологізмами, одиницями просторіччя: «не для пса ковбаса», «з роботи його поперли», «спинув його нечистий», «шкрябай гумореску», «вийшов з того пшик», «стукнуло йому в голову», «тицьнув у руки», «всипав по саму зав'язку», «пропечатав керівника шляхвідділу», «знаця», «дзюськи», «май стримок», «хвалить на всю губу», «хотів бути мудрагелем».

Фейлетон Петра Федотюка «Тра-ля-ля. На мотив сучасної естради» відображає вродження вітчизняного «шоу-бізнесу», а також перевагу російської продукції на ринку масової культури впродовж років незалежності України. Опосередкованим засобом вираження авторської оцінки є абсурд, умовна реальність, в якій колорадські жуки є слухачами сучасних хітів. Безглузду ідею (конкурс-фестиваль «Дамо ради колораду») доведено до гротеску: акція на картопляному полі має ознаки «грандіозно-одіозної події». Утім, художній абсурд асоціативно пов'язаний із реаліями сучасної культури. Такий спосіб організації тексту посилює умовність зображення: шкідники по-всякому реагують на звуки, наприклад, «більше звикли до місцевого діалекту і не зовсім допетрали, про що спів»; «мирно паслися собі»; шлягер «не достукався до свідомості жучків»; «трохи збите з пантелику комаши не поріддя помалу очухалося»; «в стані нокдауну помаленьку гигали під езотеричні «воплі»; «почали вилазити зі шкіри, вивертатися навиворіт і лускатись» [Федотюк 2007: 8]. Нанизування таких нісенітниць підвищує ступінь авторського насміху, аж до розв'язки: СЕКСПО отримує право на використання шансону як засіб проти шкідників. Читачеві легко виявити реальних прототипів учасників фестивалю посеред лану, однак інакомовлення досягає ще й узагальненого характеру завдяки висміюванню, спрямованому не так на конкретних осіб, як на явище бездарності загалом. Тож об'єкти компрометації (почесна гостя Аглая, «перекинчиця» Горпина, Віртанія, екзальтовані «Танки на танку», Параска Грій) постають «збірним образом» естрадного артиста сучасності.

Автор не вдається до пародіювання текстів сучасних пісень, натомість подає оригінальні уривки, які промовляють «самі за себе». У примітці оповідач застерігає: «Не думайте погано про автора – тут скрізь прямі цитації із сучасної естради» [Федотюк 2007: 8]. Окрім цитування, негативно-зневажливу оцінку опосередковано виражають такі засоби: трансляція російськомовного тексту хітів («А слідом за ним себя подарю я, как сувенир», «Кто то заодно, но не с нами» тощо), перифрази, порівняння, слова з позитивною семантикою («почесна гостя», «небайдужі горлянки», «меланхолійний сольник», «кулеметні черги», «напівгеніальний зонг-гонг», «бідолашка», «шедевр», «ягідки», «рок-продукт»); плакатні заклики («Дамо ради колораду», «Більше звуку на поля – тра-ля-ля!», «Більше хімікатів на

поля»); пародійно-безглузді назви (гурт «Танки на танку», СЕКСПО – суборендне експериментальне колективне сільськогосподарське приватне об'єднання).

Отже, об'єктами висміювання в проаналізованих творах є шаблонність у літературній критиці, штучність рецензій («Пам'ятка критикові-неофіту. Ще про літературну ієрархію» Є. Їгури); спрофанована процедура написання передмов до видань («Віл до вола, кінь – до коня. Якими бувають передмови й навіщо їх пишуть» О. Стусенка); необ'єктивність фейлетоніста, критиканство і невимогливість до самого себе як письменника («Про сучки й колоди, або Про чуже й власне» А. Гая); обмежена, вузька тематика гумористики та сатири («Мудрим бути неможливо!» Б. Косьмія); сучасна естрадна пісня та її виконавці («Тра-ля-ля. На мотив сучасної естради» П. Федотюка). Виразна викривальна функція фейлетону зближує його з пародією, окрім того, тексти позначені публіцистичністю (прямі роздуми, утвердження певної думки, конкретність адресата). Емоційний вплив на читача залежить від неповторної мовно-стилістичної специфіки жанру, майстерного використання засобів за умови дотримання певної художньої міри: іронічних настанов, стилізації (Є. Їгура); епіграми, жартівливої класифікації, трансформації прислів'я (О. Стусенко); «емоційного синтаксису», тобто удавано-схвальних окличних висловів, знижених лексем (А. Гай, Б. Косьмій); інакомовлення, абсурдного сюжетного тла (П. Федотюк). Особливе узгодження змісту і форми фейлетону означає виникнення «авторської суб'єктивно-оцінної модальності» [Походня 1989] завдяки опосередкованому висміюванню вад (здебільшого непрямої критики з елементами неприхованого викриття) та водночас мовній вправності (економії словесних ресурсів, лаконізму). Подальше спеціальне дослідження актуальних фейлетонів та відображених у них тенденцій і явищ поточного літературного періоду є цікавою історико-літературною перспективою; вивчення цього жанру водночас допомагає виявити протиріччя, недоліки, типові негативні явища новітньої літературної доби.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. *Гай 2007*: Гай А. Про сучки й колоди, або Про чуже й власне / Анатолій Гай // Літературна Україна. — 2007. — 29 березня. — С. 4;
2. *Іванців 2007*: Іванців В. «Сплітались гени, як сіножать». Круїз у... диліжансі / Володимир Іванців // Літературна Україна. — 2007. — 22 лютого. — С. 3;
3. *Їгура 2009*: Їгура Є. Пам'ятка критикові-неофіту. Ще про «літературну ієрархію» / Єлисей Їгура // Літературна Україна. — 2009. — 26 лютого. — С. 8;
4. *Колодійчук 1991*: Колодійчук Є. Чи є у нас гумор? Подумав сатирик і... відклав перо // Літературна Україна. — 1991. — 27 червня. — С. 5;
5. *Косьмій 2006*: Косьмій Б. Мудрим бути неможливо! / Богдан Косьмій // Літературна Україна. — 2006. — 23 листопада. — С. 7;
6. *Гром'як 1997*: Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р. Т., Ковалів Ю. І. та ін. — К. : ВЦ «Академія», 1997. — 752 с.;
7. *Походня 1989*: Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии / Софья Ивановна Походня. — К. : Наукова думка, 1989. — 128 с.;
8. *Стусенко 2009*: Стусенко О. Віл до вола, кінь – до коня. Якими бувають передмови й навіщо їх пишуть / Олександр Стусенко // Літературна Україна. — 2009. — 19 лютого. — С. 8;
9. *Федотюк 2007*: Федотюк П. Тра-ля-ля. На мотив сучасної естради / Петро Федотюк // Літературна Україна. — 2007. — 12 квітня. — С. 8.

## ІНТЕРСЕМІОТИЧНА ФУНКЦІЯ ПРИКМЕТНИКІВ НА ОЗНАЧЕННЯ КОЛЬОРУ В ТВОРАХ БОГДАНА ЛЕПКОГО

Наталія Гавдида

Кандидат філологічних наук, доцент,  
Тернопільський національний технічний  
університет імені Івана Пулюя,  
**UDC:** 811.11-112

### ABSTRACT

*Nataliya Havdyda. Intersemiotic function of colour adjectives in the creative works by Bohdan Lepky*

The article deals with the peculiarities of interaction between sign systems in works by writer. The main attention is paid to the analysis of «Shumka», «A Girl with flowers», «There's still time» and the poem «The Cranes» («Brother, do you hear me? ». The influence of the colour adjectives on intersemiotic of literary creation is followed.

**Key words:** language, sign, text, adjective, contrast, colour, intersemiotic, synthesis, visual poetry.

У статті розглянуто особливості взаємодії знакових систем у доробку письменника. Особливу увагу приділено прозовим мініатюрам «Шумка», «Дівчинка з квітками», «Ще час» та поезії «Журавлі». Простежено, як наявність у тексті прикметників, що вказують на колір, впливає на формування інтерсеміотичності літературного твору.

**Ключові слова:** мова, знак, текст, прикметник, контраст, колір, інтерсеміотика, синтез, візуальна поезія.

На сучасному етапі лінгвістичних досліджень науковці дедалі частіше тяжіють до міждисциплінарності, намагаючись розглянути мову в усій різноманітності її зв'язків, у тому числі й з іншими семіотичними системами.

Загальновідомо, що мова – засіб спілкування та вираження думки, – є первинною знаковою системою, стосовно якої усі інші види мистецтва, у тому числі й література, вважаються вторинними. Оскільки межі між цими моделюючими системами характеризуються умовністю, з'являється дедалі більше творів, в основі яких лежить інтерсеміотика – «перекодування, перекладання створених в одній знаковій системі образів на образи іншої системи» [6, 229].

Витоки інтерсеміотики простежуються у структуралізмі та семіотиці, зокрема у працях тартусько-московської школи, її актуальним проблемам у різні часи присвячували свої праці О. Астаф'єв, А. Волков, Б. Гаспаров, І. Жодані, М. Ігнатенко, М. Каган, Ю. Лекомцев, Ю. Лотман, Н. Мечковська, С. Урманов, Б. Успенський та інші дослідники.

Оскільки, на думку Ю. Лотмана, будь-який художній текст є унікальним сконструйованим знаком особливого змісту [11], спробуємо з позицій інтерсеміотики проаналізувати творчий доробок Богдана Лепкого, українського письменника та маляра, який доволі часто вдається до міжмистецького перекладу. Зокрема, простежимо, як прикметники на означення кольору, перекодовуючи живописну образність, творять словесну конструкцію та сприяють реалізації авторського задуму.

Інтерсеміотичність виявляється уже в першому друкованому творі Богдана Лепкого – ескізі «Шумка» (1894) – емоційно наснаженій, настроєвій поезії в прозі. Молода дівчина на ім'я Марійка грає на фортепіано сумну українську шумку. Вона виконує прохання свого друга – смертельно хворого двадцятидворічного Степана. Тужлива мелодія розливається у просторі, звукові асоціації за допомогою вербальних засобів трансформуються в зорові, синкретична єдність музично-літературно-малярського образу розкриває весь трагізм ситуації – передчасної смерті молодої людини.

У тексті «Шумки», яку автор маркує терміном «ескіз», що в малярстві вживається на означення загального начерку майбутнього твору, використовує основний формотворчий засіб живопису – контраст кольорів. У творі теплий золотий колір довгохвилевої частоти, виражений прикметником «золотоволоса», що символізує життя, протиставляється холодному – синьому, який асоціюється зі смертю.

Микола Кристопчук у праці «Синтез технік монументального мистецтва» (розділ «Колір у природі і мистецтві») відзначив: «Зв'язок ділення кольорів на теплі і холодні з емоційною характеристикою – незаперечна традиція. Холодний добір кольорів у творі підсилює враження меланхолійного заспокоєння або відчуття трагізму. Гаряча палітра використовується при передачі враження напруженого життя, ділової активності, радості і навіть драматизму. В картині протиставлення теплих і холодних кольорів – часто свідомий прийом» [7, 237].

Богдан Лепкий, будучи художником, використав у «Шумці» прикметники на означення контрастних кольорів, щоб підкреслити глибокий трагізм ситуації – смерть молодої людини:

«Втворить вікно! Мені чогось душно. В кімнаті воздух тяжкий. Дихати трудно. Втвори вікно, Марійко!

Молода, золотоволоса (тут і далі по тексту твору виділення наше. – Н. Г.) дівчинка зірвалася із крісла і вволила його волю. Крізь відчинене вікно вливалася хвиля холодного повітря.

Ох, який красний вечір! – промовив хворий, закашляв сухо і кинувся в високі і розложисті рамена старосвітського крісла. Синяво-біле сяєво ясного місяця упало на його вихудалі лица і живим сріблом переливалося по буйному волоссю. Здавалося, що хворий зовсім потону в отім маєвім повітрі, що повною груддю втягає в себе запах черемхи й синього бозу [1, С. 1].

Сюжет поезії в прозі, досягнувши кульмінаційного моменту, обривається, і читачеві залишається лише здогадуватися, як складеться доля Марійки.

Цікавим прикладом перекодування знаково-символічних систем є також мініатюра «Дівчинка з квітками», написана в експресіоністичному стилі. Грубими мазками тут ніби нанесено фарби синього, білого, золотого і червоного кольорів. Як і в «Шумці», синя холодна барва протиставляється теплим – золотій та червоній. Простежується контраст кольорів, який стає символом жорстокої війни, зіткнення життя і смерті. Як стверджує маляр М. Кристопчук, «протириччя між теплим та холодним і є, можна сказати, основним стимулятором створення повноцінного художнього твору» [7, 235]. Б. Лепкий цей принцип побудови малярського полотна використав для реалізації задуму літературного твору.

Короткі речення, наче рухи пензля, вимальовують вербальний образ живописної картини. Експресіоністичний образ душі ліричного героя, котрий «скрізь шукає пахучого квіття», автор візуалізує завдяки мовним засобам – прикметникам «синій», «білий», «золотий», «червоний»:

«Не забуду ніколи.

Ворог подався і ми гонили його. На конях. Скорше! Скорше! Скорше!

Аж ось і ліс перед нами. З сього ліса посипалися на нас кулі, мов кусливі джмелі.

Нам треба було оточити сей ліс.

Мій кінь біг на лівому крилі, з самого краю.

Витягнув шию, ногами ледве торкався землі, – скорше! Скорше! Скорше!

Нараз кров ударила мені до висок!

На узліссі сиділа дівчинка, може, шестилітня, і преспокійно збирала квітки. Боса, з розпущеним волоссям, з очима, як сині (тут і далі виділення наше – Н. Г.) квітки.

Збирала квітки у подолок, мовби не бачила нас, мовби кулі не пролітали над нею.

Мій кінь рвонувся, скочив убік і обсипав її землею.

Струснула землю з білої сорочки і з золотого волосся й далі збирала квітки.

Може, верне з ними під вечір до тої хати, що за нами, в долині і кине їх на груди забитого батька, а може, коли над лісом зійде перша зоря, лежатиме на червоній мураві з квітами, притуленими до заціплених уст.

Не знаю!

І не знаю, чи була се звичайна наша сільська дівчинка шестилітня, чи, може, ... моя власна душа.

Душа, що скрізь шукає пахучого квіття.

Не знаю!» [8].

Контраст кольорів як засіб реалізації художнього задуму Богдан Лепкий простежується і у виїмку з повісті «Ще час». У тексті твору спостерігається канонічне протиставлення ахроматичних (нейтральних) білої та чорної барв. Персонаж твору, начальник суду, одружившись із молодістю і вродливою дівчиною, збентежений холодним ставленням обраниці, котра була вимушена погодитись на шлюб через матеріальні проблеми її родини. Жінка всіляко підкреслювала свою байдужість до чоловіка, а засобом художнього вираження цього почуття стали прикметники на означення кольору:

«Холодок. Стіл вже накритий. Білий (тут і далі виділення наше. – Н. Г.) обрус, біла порцеляна, білі рожі, срібло, хрусталь.

Холодом повіяло на нього. Текля внесла вазу й наливала на тарелі зупу, теж зимну, овочеву. «Ще тільки мороженого бракує... Це вона нарочно, щоб зазначити своє зимне відношення до мене. Розуміємось на таких штуках, моя пані».

«Добрідень!» І на порозі появилася його жінка. Антична статуя, що ожила і нараз виходить з музею. Тільки що статуї звичайно мало що або й цілком невбрані, а тая в білій сукні по саму шию з довгими рукавами, – а на чорній оксамитці хрестик... Біла пані, що блудить по пустих салях зачарованого замку, краса, що віщує нещастя...» [9, 330-331].

За встановленими релігійним малярством канонами біла барва символізує «небесне світло, радість, перемогу, душевну чистоту» [7, 239], а чорна – горе, сили зла. Через контраст кольорів письменником моделюється конфлікт, який існував між життєвими позиціями жінки і чоловіка, між шляхетними помислами та грубою фізичною силою. Засобом вираження порозуміння і гармонії, якої все-таки досягло подружжя, став білий колір: «Білі рожі нагиналися над стіл. Без шелесту облітали білі платки. Бачив, що її очі заходили слізьми» [9, 339].

Яскравим проявом інтерсеміотичності, зокрема синтезу таких вторинних моделюючих систем, як література та живопис, є візуальна поезія «Журавлі», текст якої більше відомий українцям як пісня «Чуєш, брате мій». Вірш написаний Богданом Лепким у 1910 році далеко від України, під впливом глибоких почуттів любові до рідного краю, туги за ним.

Текст «Журавлів» виник завдяки синестетичним особливостям образного мислення письменника, що проявляються у здатності викликати асоціативний відгук у свідомості на звук, колір, запах. Синестезія – складне явище суб'єктивного характеру, похідна реакція підсвідомості – становить психологічне підґрунтя інтерсеміотичності творчості Богдана Лепкого.

Цікаво, що і у рукописному варіанті поезії «Журавлі», і в надрукованому на сторінках часопису «Неділя» (1912) замість лексеми «чуєш», яка наявна в пісні, вжито «видиш», що апелює до зорових асоціацій. Семантичне значення використаного автором слова сприяє появі перед очима читача живописного малюнка:

Видиш, брате мій,  
Товаришу мій,  
Відлітають сірим шнурком  
Журавлі в вирій [10, 7].

Звуконаслідувальні лексеми «кру! кру! кру!» підсилюють малярський імпресіоністичний образ журавлиного ключа. Виникає враження, що кожне «кру» відповідає помаху пензля художника, який коротким штрихом формує силует птаха. Зорові й слухові образи розгортаються паралельно, створюючи в уяві реципієнта живописно-музичний варіант асоціативного потоку. Привертають увагу й епітети на означення кольору. В поезії Богдан Лепкий вжив прикметники «сірий» та «синій», які увиразнюють образність ліричних рядків:

Відлітають сірим шнурком  
Журавлі в вирій  
та

Гине, гине в синіх хмарах  
Слід по журавлях [10, 7].

Уважне прочитання проаналізованих текстів наводить на думку, що образне мислення Богдана Лепкого, не проявившись повною мірою в живописі, обумовило інтерсеміотичність словесного доробку автора, багатовимірність та полікодовість якого стала запорукою неповторності індивідуальної творчої манери митця.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Богдан Л. Шумка / Б. Лепкий // Діло. – 1894. – Ч. 65. – С. 1–2.
2. Волков Н. Цвет в живописи / Н. Волков. – М. : Искусство, 1984. – 320 с.; илл.
3. Голянич М. Внутрішня форма слова і художній текст / М. Голянич. – Івано-Франківськ : Плай, 1997. – 178 с.
4. Зайцев А. Наука о цвете и живопись / А. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 158 с.; илл.
5. Жодані І. Емма Андіївська і Віра Вовк: тексти у контексті інтерсеміотики : монографія / І. Жодані. – К. : ВДК «Університет Україна», 2007. – 116 с.
6. Ігнатенко М., Волков А. Інтерсеміотика / М. Ігнатенко, А. Волков // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 229–233.
7. Кристопчук М. Синтез технік монументального мистецтва в храмовій архітектурі / М. Кристопчук. – Львів : Наукове товариство ім. Шевченка, 2002. – 252 с.
8. Лепкий Б. Дівчинка з квітками / Б. Лепкий // Літературно-науковий вістник. – 1922. – Т. 77. – С. 3.
9. Лепкий Б. Ще час (Віімок з повісті) / Б. Лепкий // Лепкий Б. Твори: у 2 т. – Т. 2. – К. : Наукова думка, 1997. – С. 330 – 339.
10. Лепкий Лев Р. Пояснення до віршів Богдана Лепкого «У храмі Св. Юра» і «Журавлі» / Лев Р. Лепкий // Овид (США). – 1961. – Ч. 6 (117). – С. 7.
11. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман [пер. Я. Прихода] // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – [2-ге вид., доп.]. – Львів : Літопис, 2001. – С. 581–595.
12. Семчинський С. Знакова теорія мови // С. Семчинський. Загальне мовознавство : підручник для студентів філологічних факультетів університетів. – 2-ге вид., перер. і доп. – К. : Око, 1996. – С. 26–56.
13. Силичев Д. Семиотика и искусство: анализ западных концепций / Д. Силичев. – М. : Знание, 1991. – 64 с.

**ПРОБЛЕМА ІДЕНТИЧНОСТІ ПЕРСОНАЖІВ У  
ЧАСОПРОСТОРОВИХ ПЛОЩИНАХ В УКРАЇНСЬКО-  
ПОЛЬСЬКІЙ СУЧАСНІЙ ПРОЗІ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ ЮРІЯ  
ВИННИЧУКА «ТАНГО СМЕРТІ» ТА ПОВІСТІ ЛУКАША  
САТУРЧАКА «ГАЛІЦІЯ»)**

**Галина Косарєва**

Кандидат філологічних наук,  
старший викладач кафедри української філології, теорії та історії літератури,  
Чорноморський державний університет ім. П. Могили (УКРАЇНА),  
54055, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10, кафедра української філології, теорії  
та історії літератури Інституту філології ЧДУ ім. Петра Могили,  
e-mail: gala-k77@yandex.ru  
UDC: 82. 091

**ABSTRACT**

***Kosareva Galina. The problem of characters' identity of space and time in Modern Ukrainian and Polish prose (Based on the novels of Yury Vinnychuk "The Tango of Death" and Lukash Saturchak "Galitsia")***

The article is concerned with study of characters' identity in novels of Yury Vinnychuk "The Tango of Death" and Lukash Saturchak "Galitsia" on account of detecting specific features of space and time aspects and modification means of subject-composition level. Correlation of chronotopos discussions of 1920-1940-s of the XX century and contemporary measurement of time has been focused. Attention has been drawn to aspects influencing establishment of "I-identity" of the characters of compositions.

**Key words:** identity, chronotopos, storyline, modification.

Статтю присвячено дослідженню проблеми ідентичності персонажів у романі Юрія Винничука «Танго смерті» та повісті Лукаша Сатурчака «Галіція» через виявлення специфіки часопросторових параметрів і способів модифікації сюжетно-композиційного рівня. Наголошено на взаємозв'язку хронотопних дискурсів – 1920-40-х років ХХ століття та сучасного часового виміру. Акцентовано увагу на факторах, що впливають на формування «я-ідентичності» героїв творів.

**Ключові слова:** ідентичність, часопростір, сюжетна лінія, модифікація.

У сучасному літературознавчому просторі дослідження національних історичних процесів, самототожності людини в контексті хронотопних вимірів драматичних колізій 1920-х – 40-х років ХХ століття в українсько-польському прикордонні дедалі ширше стають предметом наукових студій. Особливий інтерес у цьому ракурсі становлять роман Юрія Винничука «Танго смерті» та повість Лукаша Сатурчака «Галіція», перекладена українською мовою Тарасом Прохаськом. Як формується «Я-тотожність» людини в умовах радянської більшовицької окупації та у період міжнаціональних конфліктів? Яким чином висвітлюються проблеми співіснування українців, поляків, німців та євреїв напередодні та під час Другої світової війни, а також у часи сьогодення? Ким є людина із «втраченою», «бульварною» ідентичністю? Митці роблять спробу відповіді на ці табуйовані питання, актуалізуючи історичну пам'ять українців, прагнучи у такий спосіб осмислити, «проговорити і пропрацювати» (за Т. Гундоровою) травматичні сторінки історії ХХ століття.

Варто зазначити, що попри поколіннєву та ментальну дистанційованість між двома генераціями «батьків і дітей» (Юрій Винничук народився у 1952 році в Івано-Франківську, а Лукаш Сатурчак – 1986 року у Перемишлі) болісними та спільними для прозаїків є питання

індивідуальної та колективної ідентичності в умовах загарбання, поневолення та масових етнічних «чисток» на західноукраїнських землях. До того ж, ці твори оприявнюють умовно цілісний текст з точки зору вибору певного історичного періоду – 30-х-40-х років ХХ століття та перетини із постколоніальним світом ХХІ століття. Відтак, тут актуалізується своєрідний час порогу [1, с. 246], уведений у контекст соціально-історичних просторово-часових вимірів. Ці автори, живучи на теренах сучасності, ймовірно, вибирають для сюжетних координат хронотопу так званий «суспільний поріг» – те, що дозволяє на конкретному історичному матеріалі шукати вирішення болісних проблем сучасності та відкривати в них загальнолюдське, яке має властивість повторюватися» [4, с. 176]. Цікаво, що обидва твори були написані 2011 року і відразу ж привернули увагу інтелектуальних читачів, критики, рецензій в інтернет-просторі як художньою неординарністю, елементами містифікації, так і актуальністю порушуваних проблем. Зауважимо, що роман Юрія Винничука «Танго смерті» став переможцем щорічної премії «Книга року ВВС – 2012» та увійшов до списку лідерів книжкового рейтингу «ЛітАкцент року – 2012» у номінації «Художня література».

Довоєнний на повоєнний локалізований часопростір Львова стає предметом уваги письменника, для якого це місто стало своєрідним віддзеркаленням різних культурних ідентичностей персонажів, які разом переживають часи трагічного лихоліття. Показово, що топос міста Лева також широко репрезентований у відомій збірці митця «Легенди Львова» (1999), в якій відтворено колоритну панораму гібридної ідентичності казкового міста, де проживають українці, поляки, євреї, вірмени та інші народи як унікальне явище світової культури. Водночас представник іншого покоління – польський вчений-історик, журналіст Лукаш Сатурчак також оприявнює образ України в сучасній прозі. Свідченням цього стала повість «Галиція», есеї, нариси, надруковані у літературознавчих та культурологічних часописах Польщі та України, а також книга «Асиметрична асиметрія: Польові дослідження українсько-польських відносин» [5], яка викликала неабиякий резонанс переосмисленням суперечливих сторінок польсько-українських відносин.

На сьогодні творчість Ю. Винничука та Л. Сатурчака, зокрема, роман «Танго смерті» з погляду репрезентації мультикультурної ідентичності персонажів та дискурсу антагоністичних спільнот у повісті «Галиція», спорадично проаналізовано літературознавцями в окремих рецензіях в інтернет-мережі (Дрозда Андрій, Котик Ігор, Роксоляна Свято). Однак у порівняльно-типологічному ракурсі крізь призму проблеми множинної ідентичності, полюсами «Я-Іншого» твори письменників не розглядалися, тому потребують скрупульозного вивчення. Цим також зумовлюється актуальність теми розвідки.

Мета статті полягає у розгляді стратегії творення проблеми формування ідентичності персонажів у романі Юрія Винничука «Танго смерті» та повісті Лукаша Сатурчака «Галиція» через виявлення специфіки часопросторових параметрів і способів модифікації сюжетно-композиційного рівня.

За структурою роман Юрія Винничука «Танго смерті» тяжіє до багаточислової нарації: оповідь розгортається на тлі різночасових та просторових відстаней із вкрапленням детективного сюжету. Передусім це суспільні реалії Львова 90-х-двотисячних років ХХ століття, де живе та працює дослідник давньої культури Близького Сходу східних цивілізацій – Мирко Ярош. Він приніс в жертву своє рідинне життя дослідженню арканумської мертвої мови та розкодуванню загадки про особливу мелодію «Танго смерті». Зауважимо, що саме з цією мелодією у творі пов'язана містична складова роману. Йдеться про утаємничену природу музики, створеної єврейськими музикантами, коли «німці ліквідували гетто» [2, с. 314] у Янівському концтаборі, яку грали приреченим на розстріл людям: «Німці зобов'язали кількох єврейських музикантів створити оркестр і грати різні мелодії приреченим на розстріл. Серед тих мелодій було танго, яке назвали "Танго смерті"» [2, с. 77]. Ця мелодія містила лише дванадцять нот, «відігравала роль тунелю для нового перевтілення душі» [2, с. 103]. У романі одному із виконавців цієї фатальної мелодії – єврею Йосипу Мількеру вдалося вижити у жахливі часи німецького гетто. Цей герой виступає своєрідним медіатором подій між воєнним Львовом та сучасним для оповідача містом. Детективна схема пов'язана із пошуками Ярошем давнього рукопису «Книги смерті», який може «розбудити в собі попередні знання і мовби продовжити своє попереднє життя» [2, с. 102].



Водночас у своїх наукових пошуках дослідник поступово розкодує містичну природу музики арканумців: люди, які чули її перед обличчям смерті, у наступному житті могли згадувати свої попередні втілення чи то табуйовані історичні факти, наприклад, спогади у романі – свідків більшовицьких катувань, що потім ставали пацієнтами психіатричних лікарень або ж яскраво оприявлена любовна лінія, вмонтована у сюжет про взаємовідносини між Ярошем та Данкою.

Наративна структура другої сюжетної лінії 30-40-х років Львова у творі пов'язана із ретроспекціями-спогадами у щоденнику молодого львів'янина – Ореста Барбаріки, на які у процесі пошуків старовинного манускрипту «Книги смерті» натрапляє Ярош. Крізь часові вектори повоєнного та воєнного Львова перехрещуються долі чотирьох нерозлучних друзів – українця Ореста, поляка Яська Білевича, німця Вольфа Єгера та єврея Йоська Мількера, які жили, кохали, боролися, але не підкорились ворогам – німецьким та радянським окупантам. До того ж, у романі йдеться й про те, що вони були поколінням дітей, чії батьки-воїни армії УНР загинули у 1921 році під Базаром: «Усі вони загинули за Україну, але чим для них була Україна? На це ніхто відповіді не мав. Базар – для кожного з нас залишився чимось містичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, виростили в нашій уяві до величі аргонAUTів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну» [2, с. 118]. Принагідно зауважимо, що батько головного героя також «загинув за Україну» [2, с. 119] у цій же місцевості, яка у романі виступає маркером пам'яті про драматичні часи в Україні та водночас характерним простором свободи.

Варто підкреслити, що автор у романі також порушує проблеми формування множинної ідентичності персонажів в умовах ворожої колонізації. Старовинний топос «малої Вітчизни» – міста Львова – є у творі уособленням формування «Я-ідентичності» героїв. Цікаво, що і для оповідача, Мирка Яроша, який за допомогою спогадів переміщується у просторі крізь різні часові площини (дитинство, юність, сучасне життя), Львів постає як багатокультурне місто: «(...) мали ми аж три Різдва і три Великодні – католицький, греко-католицький і жидівський – і залюбки гостювали одні в одних, ласуючи то червоним козацьким борщем, у якому плавали вушка з грибами, а на поверхні золотіла підсмажена цибулька, то – надіваною рибою, яку Голда прикрашала тертим хроном і дивовижними витинанками з варених буряків та моркви (...). До школи ми теж одної ходили, хоча й не були однолітками, але завше трималися купи, так що жоден батьр не міг зробити нам збитки, та й жили одне від одного неподалік (...) Мама складала ці гробкові віршики трьома мовами – українською, польською і німецькою, залежно від замовлення, а коли треба було вдатися до їдиш, то тут на допомогу приходила Голда, і вони вже разом римували» [2, с. 110]. Тут упізнаються реалії життя самого письменника, міста Лева, де пройшла його юність, роки навчання та перших літературних спроб. Прикметно що, Ю. Винничук за освітою – вчитель української мови та літератури, а у романі Ярош теж працює вчителем.

Водночас – це місто контрастів. З одного боку, своєрідний сакральний простір, який став будинком-захисником для різних національних спільнот. З іншого – фатальне місце, яке у роки Другої світової війни стало похованням для єврейської громади та `втраченою ідентичністю` для поляків. Попри те, «загарбаний, але не підкорений львівський світ» [2, с. 321], незважаючи на кривий терор нацистів та енкаведістів, не знищив органічної цілісності характерів носіїв різних культурних ідентичностей, згуртувавши їх у спільній боротьбі проти «Іншого» – ворога. Через пряме датування у тексті письменник із документальною точністю змальовує початок війни у Львові: «День 1 вересня був сонячний, чимало львів'ян перебувало ще на вакаціях у Карпатах, Львів не був таким людним, як зазвичай, і коли я почув вибухи, то не відразу второпав, що то, думав, може, артилерія навчається, але вибухи не вщухали, а насувалися з заходу і скидалися на громи, а потім ті громи перейшли в гуркіт, і в небі з'явилися німецькі літаки, вибухи бомб стрясали місто, спалахували пожежі, гуділи сирени. (...) На Городецькій впали бомби і зруйнували два великі будинки, літаки гуділи над містом, люди розбігалися, якийсь хлопчик бігав поперед вікна і свистав у свиставку: тривога! – а літаки гуділи, і те гудіння викликало жах, бажання забитися в якусь маленьку нірку, а потім гугупнуло, вулиця здригнулася, земля завібрувала під

ногами...» [2, с. 321]. Так поглядом історика-фіксатора подій Ю. Винничук спочатку описує хижацьке вторгнення чужинців до простору Львова, а потім оприявнює ще один пласт «повторної колонізації» – окупацію міста советськими «визволителями». З цього погляду гротескне (а іноді – саркастичне начало), стає додатковим підтекстовим сюжетно-композиційним тлом у романі. Носів «чужої ідентичності» – «советських людей» [2, с. 307] автор відтворює через «філософію черева»: «(...) жують, жують і жують, трощать усе без винятку...» [2, с. 306]. Така «інакшість» потрактовується також через етичні складові ідентичності, як-от: «(...) вони геть інші, вони не звикли вітатися на вулицях, піднімаючи капелюха чи кашкета, не просять вибачення людей, поводяться як дикуни, лаються і грубіянять» [2, с. 307]. Відтак письменник акцентує на духовному убозтві та ницості агресорів. З цього погляду слушною видається риторика Чужинця, на якій наголошує Умберто Еко: «Наявність ворога важлива не лише для визначення власної ідентичності, а й для того, щоб був привід випробувати нашу систему цінностей і продемонструвати її іншим» [7, с. 13]. Натомість у творі із властивим для прозописьма Ю. Винничука гротесковим гумором протиставляється збірний образ українця як символу нації: «(...) кожен свідомий українець мусить за своє життя посадити дерево, народити п'ятеро дітей і убити ворогів» [2, с. 216]. Окрім того, «справжні львів'яни», до яких належать українці, поляки та євреї, асоціюються з представниками так званої «позитивної» ідентичності на протигагу ворожої сутності загарбників.

Ідентичність Чужого оприявлено також у романі через змалювання наратором сучасного простору 90-х-двотисячних років ХХ століття, який репрезентовано за допомогою композиційного прийому внутрішнього монтажу, що призводить Мирка Яроша до розв'язки у розшифруванні арканумських текстів. Зокрема, йдеться про паралельну сюжетну лінію, пов'язану із стеженням полковника СБУ Книша за науковцем та тиск на членів його родини. Попри те, мелодія танґа була дешифрована Ярошем. Вона стала своєрідним маркером історичної пам'яті про злочини нацистської, окупаційної радянської влади проти людства. З цього погляду роман Ю. Винничука є для сучасних читачів тим «суспільним порогом» нової вільної свідомості українців, яка народжується в контексті повторюваних трагічних подій початку ХХІ століття – приходу російських «визволителів» на нашу землю. Позаяк, боротьба за незалежність України, за утвердження її національної та культурної ідентичності триває. І вона буде переможною.

У художньому просторі повісті «Галиція» сучасного польського письменника Лукаша Сатурчак порушуються проблеми нашарування ідентичностей, питання постколоніального дискурсу українсько-польського порубіжжя в контексті драматичних подій повоєнних та післявоєнних років Другої світової війни із проекцією хронотопу Помаранчевої революції. Вже у назві повісті (в оригіналі звучить як «Галицькість» («Galicyskość»)) виникає асоціація із спільністю існування на одній території різних національних ідентичностей – поляків, українців, євреїв, німців, що жили на західноукраїнських землях у 30-40-х роках, ходили до церкви, збирали врожай, одружувались, в одній школі вчили та виховували дітей. Лукаш Сатурчак на початку твору демонструє картини такого побутово-буденного хронотопу. Попри те, до простору цієї зовнішньої «цілісності» прийшли часи справжнього пекла, коли «світ дізнався по найбільшу катастрофу в історії» [6, с. 24]: люди стали фізично винищувати одне одного, пам'ятаючи про «пацифікацію українського населення у Східній Галичині» [6, с. 75]. Автор у повісті розбудовує трагічний простір польсько-українського пограниччя (кресовий простір), порушуючи проблеми «повторної колонізації» (за Т. Гундоровою). Як наголошує Лукаш Сатурчак у творі, це стало виявом реакції «на ставлення загарбників до націоналістичних вибриків підкорених народів» [6, с. 113].

Ця трагічна історія написана від імені наратора Юзика Хованця – спочатку десятирічного хлопця, а потім дідуся, який став свідком кривавих подій, що відбувалися на його малій батьківщині, селі Лопушки і Перемишлі – «метрополії, агломерації, столиці того єдиного світу, який він знав» [6, с. 24] переживши пекло розстрілів євреїв, втративши здатність адекватно сприймати оточуючу абсурдну реальність, пізнавши «сутність зла» [6, с. 186], жажіття Другої світової війни, долаючи сумніви в існуванні Бога, все ж залишився в рідному місті, у якому прожив до 1969 року. Як бачимо, у повісті «Галиція» Л. Сатурчак

ка, як і в романі «Танго смерті» Ю. Винничука, визначається датування художнього часу як ознака об'єктивного аворського хронотопу. До того ж, побіжно слід зауважити, що в обох митців репрезентовано різні часові міграції між світом повоєнної, післявоєнної дійсності та реаліями сучасного для них часопростору. Зокрема, композиційно повість «Галиція» Л. Сатурчака складається з переміщення ретроспективних («Тоді», «Пекло», «Чистилище») та сучасних («Тепер», «Поміж тим») сюжетних ліній, які умовно розділюють фабульний час на До- та Після- війни та сходяться разом в останній частині твору. Таким чином, у заголовках повісті названо час і місце зображених подій, а також в кожній із них репрезентовано розвиток індивідуальної та колективної ідентичностей персонажів. Так, приміром, перша частина «Тоді» стає ключовою з точки зору сюжетно-композиційної єдності та просторово-часових координат у творі. Тут іронічно накреслені змістові вектори типологічних контрастів у змалюванні сучасних письменникові української та польської ідентичностей. Ось, наприклад, як автор дає характеристику «справжньої українки»: вона «як український прапор: блакитні очі й жовті зуби» [6, с. 13]. Водночас прозаїк іронічно оприявнює «силует пересічного перемишльця, котрий ходить до церкви, бухає, наминає кебаби, постійно його щось болить, одягається в секунді та влазить у все нові кредити» [6, с. 15]. Зауважимо, що оповідач наприкінці твору (частина «Поміж тим») актуалізує проблему неіснуючого «Пограниччя», яка втілена через покоління розпорошеної («бульварної») ідентичності сучасної молоді-*kresy*, яка балансує поміж «пластиковою гідністю» та «прикритою фальшивістю» [6, с. 239]. Фактично, йдеться по покоління дітей із втраченою Я-ідентичністю, оскільки життя втрачає для них свою неповторність та оприявнюється через штучне середовище, в якому навіть рідна мова набуває статусу Я-Іншого: «Цікаво, що діти роблять менше помилок в англійській мові, ніж у польській» [6, с. 232]. Так автор репрезентує сучасному читачеві травмоване покоління колонізованого та пригнобленого прикордоння та змальовує «ментальність шляхтичів, що програли» [6, с. 232]. Підкреслимо, що розмислюючи про культурну ідентичність поляків та українців, Л. Сатурчак однаково провокативний у риторичі обидвох націй. Звернімося до тексту: «(...) українці – це дикий народ... Мрійники. Дивися, як принижуються (...). Вони повинні повертатися до себе. Забруднюють вулиці. Виплодки Тараса Шевченка» [6, с. 234]. Попри те, у повісті лунає також несприйняття польської ідентичності: «Ми не кращі за них і в себе, коли дивимося на них згори і вважаємо себе справжніми європейцями. (...) а може, ми почуваємо себе винними, може, за історію? (...) Переможені? Переможці? Не знаю» [6, с. 236]. Відповіді на ці риторичні питання продовжує знаходити у творі читач, оскільки головні меседжі Л. Сатурчак репрезентує в основній ретроспективній лінії, присвяченій, як і в романі «Танго смерті» Ю. Винничука, співіснуванню персонажів із різними національними ідентичностями – поляків, українців, євреїв. Позаяк у повісті Лукаш Сатурчак порушує болісну проблему антагоністичної самототожності, висвітлює непорозуміння, протистояння між ними на ґрунті історичних, релігійних, ґендерних, соціальних, національних переконань. Драматичні події окреслюються у часовому вимірі Другої світової війни крізь призму сприймання Юзька, його дитинства, дорослішання та зрілості. Прикметно, що певним шляхом до розвитку хлопця слугує його гібридна індивідуальна ідентичність. Зокрема, автор зауважує, що його батько був поляком, а мати – росіяночку. Відтак їхньому синові були властиві «польське лінивство і російська простота вирішення проблем, послух тим, при кому добре, і бунт проти гнобителів» [6, с. 47].

В основній частині «Пекло», «Чистилище» з граничною виразністю письменник спочатку змальовує дитячий простір гри у війну, в якому діяв Легіон Пілсудського, що складався із лопушанської дівтори – Юзека, Кароля, Рудого та Грубого, поступово оприявнюючи абсурдний простір справжньої війни та її нелюдських наслідків для багатонаціональної спільноти. Автор ретроспективно змальовує часи поневолення «австріяками» [6, с. 136]. галицьких земель, колоритно передаючи відчуття обмеженості та замкнутості простору, суворо підпорядкування цісарському порядку: «Підпорядкування дисципліні часу в усіх аспектах, тік-так, стій, увага, сядь, працюй, тік-так, кінець роботи, робота, робота, тік-так» [6, с. 136]. Люди перетворювалися у ґвинтики єдиного тоталітарного колеса влади, втрачаючи ґрунт під ногами. Епіцентром кривавих подій у повісті виявляється «кривавий театр абсурду» [6, с. 148] – натуралістичні сцени розстрілів, катувань, зґвалтувань євреїв окупа-

ційною німецькою владою, а також «сотень жорстокостей, яких поляки зазнали з боку українців» [6, с. 185]. Жахливі картини воєнного лихоліття зображені письменником психологічно достовірно: «У селі вимерла вся живність. Нічого не лишилося. Костел переповнений. Бог дивиться на всіх своїм прощальним поглядом» [6, с. 153]. Вочевидь, така нарація є опосередковано близькою до стилістики мінімалістичних новел Василя Стефаника.

Наприкінці твору дорослий вже Юзек говорить: «Коріння треба шанувати, бо інакше втрачається ідентичність» [6, с. 226]. Тож, автор, оприявнюючи життя галицького пограниччя 1930-х – 40-х років ХХ століття, порушуючи проблематику антагоністичних ідентичностей, приходять до висновків про важливість національного ґрунту, розвитку власної культурної ідентичності задля творення спільного цілісного майбутнього.

Варто також наголосити що у текстовій площині повісті представлено афоризми, які засвідчують, що «галицькість», спільне існування і порозуміння між поляками, українцями й євреями залежать також від духовного багатства індивідуального Я людини, її виховання та загальної культури: «Не має значення, де живеш, ненависть усюди виглядає однаково, і не можна впевнено сказати, який народ добрий, а який, навпаки, кипить злом» [6, с. 57]; «Любов як величина, вогонь, природна сила. А також журба і страждання. Хто любові не знає, має ніч спокійну, а день без смутку» [6, с. 57]. Подібних життєвих істин у творі чимало.

Таким чином, зробивши порівняльно-типологічний аналіз творів письменників різних літературних поколінь, підкреслимо, що Ю. Винничук та Л. Сатурчак оригінально оприявнюють проблеми феномену ідентичності персонажів у контексті постколоніального українсько-польського письменства. По-перше, в обидвох творах історична пам'ять є основою творення хронотопу. По-друге, на сюжетно-композиційному рівнях текстів окреслюються розвиток індивідуальної та колективної ідентичності персонажів, а також наголошується на творенні героями органічного простору національної ідентичності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике* / М. М. Бахтин // *Вопросы литературы и эстетики* / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–405.
2. Винничук Ю. П. *Танго смерті: [роман]* / Ю. П. Винничук. – Харків : Фоліо, 2013. – 348 с.
3. Гундорова Тамара. *Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї* / Тамара Гундорова. – Київ : Грані –Т, 2013. – 548 с.
4. Копистянська Н. Х. *Час і простір у мистецтві слова: монографія* / Нона Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
5. Сатурчак Л. *Асиметрична симетрія. Польові дослідження українсько-польських відносин* / Лукаш Сатурчак. – Київ : Тепора, 2013. – 512 с.
6. Сатурчак Л. *Галіція* / Лукаш Сатурчак. – Київ : Тепора, 2011. – 256 с.
7. Эко У. *Сотвори себе врага. И другие тексты по случаю* / Умберто Эко. – Москва : CORPUS, 2014. – 237 с.

## ГЛОБАЛЬНІ СУПЕРЕЧНОСТІ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ І КОНФЛІКТНА ОРГАНІЗАЦІЯ ТРАГЕДІЇ ШЕКСПІРА «ГАМЛЕТ»

Тетяна Івашина

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології  
Київського міжнародного університету

Марія Яринич

Магістр кафедри германської філології  
Київського міжнародного університету

### ABSTRACT

Ivashyna T., Yarynych M. Global contradictions of Renaissance and conflict organization of Shakespeare's "Hamlet"

The paper examines the system of conflicts of William Shakespeare's tragedy "Hamlet" and its role in modelling of Renaissance picture of the world. The focus is on the forms of implementing of idea of value of human personality.

**Key words:** conflict, conflict organization, system of conflicts, Hamlet, Shakespeare.

У статті досліджується система конфліктів трагедії В. Шекспіра «Гамлет» та її роль у моделюванні ренесансної картини світу. Основну увагу у розвідці приділено формам реалізації ідеї самоцінності людської особистості.

**Ключові слова:** конфлікт, конфліктна організація, система конфліктів, Гамлет, Шекспір

На Світлий спомин  
про Романа Теодоровича Гром'яка –  
Ученого, Наставника, Людину

Трагедія В. Шекспіра «Гамлет» (оригінальна назва "The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark"; між 1599 та 1602) давно визнана «однією з найвеличніших і найзагадковіших трагедій світової драматургії» [11]. Як така, вона незмінно перебуває у полі активного дослідницького інтересу. Перелік розвідок, присвячених «Гамлету», налічує не сотні – тисячі позицій, серед яких праці таких відомих шекспірознавців як Г. Блум, А. Бредлі, С. Грінблат, Х. Левін, С. Льюїс, В. Мак-Керрі, Л.С. Найт, Дж. Ханкінс, Дж. Хіббард, О.А. Анікст, М.В. і Д.М. Урнови та ін. При цьому, однак, у царині гамлетівських студій – не зважаючи на їх кількасотлітню історію – й досі залишаються проблеми, що потребують свого доосмислення і конкретизації.

Однією з таких, на нашу думку, є проблема *конфліктної організації* Шекспірового «Гамлета» в її співвіднесеності із засадничими ідеями ренесансного світогляду, що їх автор геніальної трагедії, як свідчать висновки науковців, «глибоко засвоїв» та «охоче й органічно» [11] вбудовував в художню структуру своїх творів. Аналіз численних наукових праць показує, що уникнути питання про сутність конфліктів у цій 'трагедії усіх часів і народів' не вдавалося практично нікому з дослідників, оскільки саме категорія конфлікту є визначальною для драматичного твору. Однак зауваги щодо зіткнень, наявних у «Гамле-

ті», їх характеру і природи, сфери і особливостей їх протікання, ролі в організації сюжету, виникали здебільшого спорадично – у зв'язку з вивченням інших аспектів твору, тоді як *цілісного й системного* дослідження зазначена проблема у гамлетівських студіях не набула<sup>1</sup>, що й зумовлює актуальність обраної нами теми.

Мету пропонованої наукової розвідки вбачаємо у тому, щоб дослідити й системно описати конфліктну структуру трагедії В. Шекспіра «Гамлет» як основу для художньої реалізації суперечностей ренесансної доби.

Для досягнення мети було поставлено такі завдання:

- конкретизувати зміст ідеї самоцінності людської особистості як базового конструкту ренесансної ідеології;
- окреслити систему конфліктних взаємодій в «Гамлеті», простежити їх зв'язок з провідними колізіями доби Ренесансу.

У якості вихідних засад аналізу зазначимо, що конфлікт в літературному творі розглядається сучасним літературознавством як категорія, що передбачає «естетичне осмислення світу через виявлення суперечностей як механізму його [світу] існування» [9]. Акад. Р.Т. Гром'як визначав конфлікт як «зіткнення протилежних потягів, спонук, інтересів і поглядів людей; напруження і граничне загострення суперечностей, що призводить до активних дій, боротьби, супроводжуваних складними колізіями» [2, с. 3]. За твердженням ученого, в найзагальнішому плані «конфлікт у художньому творі невіддільний від характеру людини та її ціннісних орієнтацій у суспільному середовищі» [2, с. 3]; це суперечність, яка не лише організує сюжет, формує систему образів, але й виражає авторську *концепцію світу* й людини [7].

Конфлікт як 'структуруюча категорія' (Г.Л. Абрамович), є особливо важливим для творів драматичного роду літератури, в яких конфлікти «ніби пронизують» усю їх структуру [3], характеризують зміст і забезпечують органічну цілісність. Статус категорії конфлікту як об'єктивно однієї з центральних в поетиці драми зумовлюється тим, що «саме через конфлікт проступає філософська основа [творів] цього роду літератури, його модельюча установка на розуміння буття як проблеми, що потребує усвідомлення й розв'язання» [9]. Фактично, «увесь механізм драматичної структури тримається на конфлікті й розгортається як поле його проявлення» [9]. Відповідно, у трагедії «Гамлет», яка є об'єктом нашого дослідницького інтересу, саме система конфліктів становить основу для розгортання Шекспіром (чи творчою особистістю, яка скористалася його іменем) складної й суперечливої картини світу, питомої для людини ренесансної доби, і для втілення митцем широкого кола гуманістичних ідей свого часу. При цьому «Гамлет» характеризується не лише розгалуженістю, але й багаторівневістю конфліктної структури, яка корелює з особливостями часу, і в якій 'передній', видимий план, «матеріально-чуттєва предметність (образність)» (Н. Гартман), не вичерпує усього 'змісту' як (за О.О. Потебнею) 'слова', 'образу', 'ідеї', що, власне, й перетворює цей Шекспірів шедевр на величну загадку.

На сьогодні не існує чітко розробленої й одностайно визнаної типології конфліктів, яку можна було б 'накласти' як 'лекало' на художню тканину твору. Причина цього, як слушно наголошує, зокрема, П. Паві, полягає у тому, що «природа різних конфліктів вкрай різноманітна» [8, с. 162]. Однак, максимально узагальнюючи наявні у цій царині набутки літературознавства, можна більш-менш чітко окреслити «теоретичну модель усіх мислимих драматичних ситуацій» [8, с. 162].

---

<sup>1</sup> Певне виключення у цьому сенсі становлять зауваги, що містяться у статті «Конфликт» в 11-му томі «Литературной энциклопедии» за ред. В. Фріче і А. Луначарського (М., 1929–1939), а також у навчально-методичному посібнику, що вийшов за редакції Н.П. Михальської і Б.І. Пурішева «Практические занятия по зарубежной литературе» (М., 1981).

Отже, за сферою реалізації конфлікти поділяються на *зовнішні* (зіткнення окремих осіб чи груп осіб) і *внутрішні* (суперечності, що виникають у свідомості чи душі героїв). За *'тематичною'* ознакою, тобто сферою суспільно-політичних відносин чи приватного життя індивіда, в межах яких виникають і розгортаються суперечності, традиційно вирізняються *любовний* (найчастіше реалізується як 'любовний трикутник'), *політичний*, *релігійний* тощо конфлікт. До цього розряду слід, вочевидь, включити й конфлікти, що полягають у боротьбі універсальних, світоглядних ідей і можуть бути ідентифіковані як *філософські* та *культурно-історичні*.

Окрім цього, конфлікти розрізняються залежно від їх ролі в сюжетній організації твору і розгортанні драматичної дії. Так, традиційно виокремлюється *провідний (головний) конфлікт* – суперечність, що визначає рух сюжета у творі ('веде' дію); етапи розвитку цього конфлікту співпадають з основними елементами сюжету (зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією і розв'язкою). Головний конфлікт твору зазвичай супроводжується цілою низкою *другорядних конфліктів*, які підсилюють, поглиблюють, збагачують зміст драматичних колізій.

У поетиці драми існує також поняття *основного конфлікту* – як такого, що виражає загальну сутність усіх зіткнень, які наявні в драматичному творі, і пов'язує їх з колізіями суспільно-історичного й культурного розвитку.

У випадку «Гамлета» В. Шекспіра основний конфлікт твору має яскраво *ренесансну* природу, оскільки, як наголошує, зокрема, П. Кантор, «труднощі», яких зазнає Гамлет, «відображають *фундаментальні питання епохи*, в якій його 'історія' локалізована». Захоплюючи «сама по собі», вона отримує ще більший резонанс і значення від того, що закорінена в <...> конфліктах, *питомих для усієї доби*» [13, с. 24]. Це висловлення американського науковця, як і чималої низки інших шекспірознавців, підтверджують, що колізії, відображені в «Гамлеті», мають *епохальний* характер – вони зумовлені боротьбою світоглядних ідей, яка розгорнулася в соціокультурному просторі Європи на помежів'ї Середніх віків і доби Відродження.

Оскільки ця боротьба охопила практично *усі* сфери суспільної свідомості і звичаєвого права й *усі* регіони Європи і визначила магістральні шляхи подальшого розвитку *усієї* західної цивілізації, ми ідентифікуємо суперечності, що виражають сутність цієї боротьби як *глобальні*. Відповідно, основний конфлікт трагедії В. Шекспіра «Гамлет», заснований на суперечностях ренесансної доби, є відображенням *глобального конфлікту* часу.

З огляду на грандіозність зрушень в суспільному бутті і, відповідно, неможливість розв'язання суперечностей такого масштабу в межах одного літературного твору, конфлікт п'єси слід віднести до категорії *субстанційних* (в системі опозицій '*субстанційний-локальний* конфлікт'), оскільки відображене у ній зіткнення «має постійний, стійкий характер» і «не передбачає можливості зняття існуючих суперечностей шляхом будь-яких реальних практичних дій» [3] персонажів.

Глобальний конфлікт доби Відродження розгортається у трагедії В. Шекспіра у кількох напрямках (активна / пасивна життєва позиція, батьки і діти, християнські цінності, ґендерні відносини, проблема ідеального правителя тощо). Особливе місце поміж ними займає *ідея самоцінності людської особистості* (цінність індивіда не залежить від його станової, расової, релігійної приналежності, майнового статусу тощо). Фундаментальне значення цієї ідеї для ренесансного світогляду підтверджується наявністю відповідних смислів практично в усіх найзначніших 'середньовічних' трагедіях Шекспіра.

Так, для юних Ромео і Джульєти ("The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet", вперше надрук. 1597) особистість людини є важливішою за закони феодально-родової ворожнечі, уособленням якої в трагедії виступає родове ім'я (згадаймо Джульєтине " 'Tis but thy name that is my enemy || *Мій ворог лиш твоє ім'я*" [15]). З цієї нагоди наголосимо, що саме концепт *ІМ'Я / NAME* та його базові вербалізатори *МОНТЕККІ / MONTAGUE* і *КАПУЛЕТТИ / CAPULET*, поряд із концептом *ВОРОГ / ENEMY*, є центральним у п'єсі.

У трагедії «Отелло» ("The Tragedy of Othello, The Moor of Venice", 1604) названий світоглядно-ідеологічний конструкт регулює ціннісні орієнтації Дездемони та її поведінку: юна

дочка венеціанського сенатора віддає своє кохання немолодому, незнатному маврові, зачарована непересічністю його індивідуальності. Той факт, що обранця Дездемони Шекспір робить темношкірим, лише підсилює виклик, який дівчина кидає приписам існуючої моралі: в Отелло вона цінує передусім його особистісні якості, а не 'зовнішні' характеристики, у тому числі й расово-етнічну приналежність<sup>1</sup>.

Важливу роль ідея самоцінності людської особистості, переведена у площину 'батько-дочки', відіграє й у розвитку сюжетних колізій трагедії В. Шекспіра «Король Лір» ("The Tragedy of King Lear", надрук. 1608). Старші дочки короля Ліра Регана і Гонорилья шанують у ньому насамперед його високий феодалний статус (найвищий у системі феодалної ієрархії). Однак отримавши від батька його володіння й усю повноту феодалної влади, вони втрачають до нього будь-який інтерес і виганяють зі свого двору – старого й немічного. Натомість для молодшої дочки Корделії Лір був і залишається передусім батьком, якого вона шанує і любить попри заповідяню ним образу, втрату ним королівства, його злидніть.

З особливою широтою ренесансну ідею самоцінності людської особистості розгорнуто у «Гамлеті», де вона визначає сутність протиріччя, яке лежить в основі практично усіх конфліктів трагедії. Це стосується передусім *зовнішніх* конфліктів: Гамлет – Клавдій, Гамлет – Гертруда, Гамлет – (Полоній / Лаерт) – Офелія, Гамлет – Лаерт, Гамлет – Розенкранц і Гільдестерн. Питомі для означеного світоглядного конструкту смисли реалізуються в «Гамлеті» в різний спосіб. Насамперед, це відбувається у традиційній для творів драматичного роду формі «словесних двобоїв, у словесній боротьбі з аргументами і контраргументами» [4]. Водночас окреслена система зовнішніх конфліктів «Гамлета» є показовою сама по собі, оскільки ідеологічні конструкти, що в даному випадку відображають ціннісні пріоритети ренесансного світогляду «виражаються, – якщо скористатися словами Ю.М. Лотмана, – в *усій* художній структурі» твору [6, с. 37]. Тому добір саме таких конфліктів для організації художнього цілого трагедії «Гамлет» не є випадковим: взяті у сукупності, названі вище конфліктні взаємодії відображають зіткнення й боротьбу станової моралі середньовічного соціуму і гуманістичної ідеї самоцінності людської особистості в найбільш традиційних сферах буття людини (родинні стосунки, кохання, дружба, а якщо взяти до уваги, що місце дії – королівський двір, то й політика і влада). Тобто глобальне протиріччя ренесансної доби лежить в основі *кожного* з названих конфліктів п'єси.

При цьому, творячи вже практично на межі іншого культурно-історичного зламу – європейського Відродження і бароко – Шекспір спромігся у своїх творах (особливо у пізніх трагедіях) не лише виразити ідею самоцінності людської особистості, що чи не найяскравіше засвідчує антропоцентризм ренесансної ідеології, але й чітко відобразити обмеженість гуманістичного світогляду. У «Гамлеті» (як і в інших пізніх трагедіях Шекспіра) духовна криза гуманізму означилася здебільшого саме як *девальвація* цієї провідної ренесансної ідеї під натиском станової моралі, уособлюваної опонентами головного героя, що, взяті у своїх соціологічних вимірах, відображають ієрархічну вертикаль феодалного суспільства (від васалів найнижчого рівня Розенкранца і Гільдестерна – й до короля Данії).

Докладний аналіз вчинків і мотивацій персонажів, з якими Гамлет вступає у відкрите чи латентне зіткнення, засвідчує, що кожен з них уособлює собою певний аспект феодално-середньовічної системи цінностей. Так, зокрема, для Клавдія головними пріоритета-

---

<sup>1</sup> Ключовим аспектом тут виступає передусім расова 'інакшість' ('otherness') Отелло, що на семіотичному рівні реалізується через акцентування кольору шкіри (*old black ram*). Окрім цього, маври, які захопили Іспанію і прагли подальшої експансії, для середньовічної Європи, особливо країн середземноморського регіону, були уособленням 'ворожого', 'чужого', а подекуди навіть 'демонічного' начала – не даремно ж батько Дездемони звинувачує Отелло у тому, що той *чарами* викликав кохання його дочки.



ми є жага влади і престолу, заради яких він зневажає родинність і підступно вбиває спочатку свого брата-короля, а потім і свого небіжа Гамлета, – людське життя не має жодної цінності в системі аксіологічних преференцій Клавдія і свідомо приноситься ним у жертву вузькоєгоїстичним феодалним інтересам. З тих самих міркувань овдовіла Гертруда поспіхом виходить заміж за Клавдія, незважаючи на те, що він є лише жалюгідною копією благородної величі її померлого чоловіка (*married with my uncle, / My father's brother, but no more like my father / Than I to Hercules* || *вийшла заміж за мого дядька, / брата мого батька, який подібний до мого батька / не більше, ніж я до Геркулеса* [15] – нарікає на матер Гамлет), – адже цей шлюб (попри його ганебність і для Гертруди, і для пам'яті отруєного короля Гамлета, і для Гамлета-сина) дає їй можливість зберегти незмінним свій статус правлячої королеви.

Місце, яке людина посідає в системі феодалної ієрархії, визначає ціннісні орієнтації й поведінку королівського радника Полонія, хитрого й обачливого царедворця-інтригана, який готовий служити новому королю так само ревно, як раніше служив підступно вбитому королю Гамлету і готовий на все, аби здобути прихильність Клавдія. Для досягнення своїх єгоїстичних цілей Полоній не гребує навіть тим, щоб використати для шпигування за Гамлетом власну доньку. У цьому сенсі має рацію Х. Браун, яка наголошує, що для Полонія Офелія «швидше 'наживка', ніж дочка»: він свідомо «формує особистість Офелії так, щоб вона відповідала його власним цілям, і намагається скористатись її стосунками з Гамлетом, щоб покращити власні стосунки з Клавдієм» [12]. Просякнутий наскрізь становою мораллю середньовічного світу, Полоній не вірить, що принц Гамлет, особа королівської крові, може щиро кохати дочку придворного, яка стоїть нижче за нього на ієрархічній драбині; він постійно твердить про це Офелії (*Lord Hamlet is a prince, out of thy star* || *Гамлет – принц, це не твоя зірка* [15]), глибоко раничи її душу. При цьому Полоній зневажає Офелію як жінку і особистість, цинічно спонукаючи її шпигувати за коханим, і відверто хизується цим, коли докладає Клавдію і Гертруді про помічене Офелією ніби-то божевілля Гамлета (*I have a daughter <...> // Who, in her duty and obedience, <...> // Hath given me this* || *У мене є дочка, <...> // Яка зі свого дочірнього обов'язку і послуху <...> // повідомила мені про це* [15]).

Щодо ціннісних і поведінкових мотивацій самої Офелії, то вони повністю вкладаються у питому для феодалного світу традиції, зокрема гендерні стереотипи маскулінного домінування. Виріши, як слушно зазначає Г. Дейн, без матері, в оточенні самих лише чоловіків (батько, брат), вона вихована так, щоб бути знаряддям здійснення бажань інших людей [14, с. 406], передусім свого батька. Відповідно, Офелія не усвідомлює власної ідентичності і позбавлена власного 'голосу'. Тож в ситуації вибору між коханою людиною, в якій вона цінує насамперед унікальну особистість (*O, what a noble mind <...>! // Який шляхетний розум <...>!* [15]), і приписами звичаєвого права феодално-патріархатного соціуму, Офелія – несамостійна у своїх рішеннях і неактивна (на відміну від ренесансного ідеалу активної людської особистості) – не може опиратися волі батька (порівняймо з Джульєтою чи навіть Дездемоною) і опиняється втягнутою в інтригу *проти* Гамлета. Необхідність доносити батькові на кохану людину, ненавмисне вбивство Гамлетом Полонія спричиняють в її душі глибокий розлад, що в кінцевому результаті призводить її до божевілля і самогубства як єдиного способу розв'язати це протиріччя (тут проситься порівняння із розв'язанням колізії 'Джульєта – Тібальд – Ромео').

Смисли, питому для ренесансного світоглядного конструкту 'самоцінна людська особистість', знаходять своє втілення у зіткненні між Гамлетом і його друзями «зі шкільних років» Розенкранцем і Гільденстерном, які прибувають до Ельсинора на вимогу короля Клавдія. Попри приятельські стосунки з Гамлетом, їхній світогляд, ціннісні преференції, поведінка не мають нічого спільного з його ренесансними ідеалами і повністю вкладаються в середньовічну картину світу. В опозиції 'людина як особистість versus її місце в системі феодалної ієрархії' Розенкранц і Гільденстерн, образи яких Шекспір не вважає за потрібне бодай якимось індивідуалізувати і які і в трагедії Шекспіра, і в подальшій мистецькій традиції функціонують лише в тандемі (як, наприклад, в трагікомедії Тома Стоппарда "Rosencrantz & Guildenstern Are Dead", 1966), віддають перевагу останньому. Тому в ситу-

ації, коли на верхівці феодальної вертикалі опиняється не (як очікувалося) Гамлет, а Клавдій, який фактично узурпував королівський трон, вони дуже швидко забувають про свою відданість Гамлету (і як другу, і як сюзерену) і охоче перетворюються на «ординарних слуг тиранічного режиму Клавдія» [10, с. 326] (пор.: Guildenstern. *But we both obey, / And here give up ourselves, in the full bent / To lay our service freely at your feet, / To be commanded* [15]).

Ідея самоцінності людської особистості як базовий конструкт ренесансного світогляду реалізується й через внутрішню колізію Гамлета, для розвитку і розв'язання якої, на думку О.А. Анікста, і створюється увесь сюжет п'єси [1, с. 560]. Саме наявність внутрішньої боротьби, сумнівів і коливань, квінтесенцією яких є знамените *'to be, or not to be'*, розриває душу героя, забезпечуючи у такий спосіб глибинний трагізм постаті Гамлета і 'вічність' образу ренесансного героя.

Зародження внутрішньої колізії, як і провідного зовнішнього зіткнення 'Гамлет – Клавдій', відбувається в зав'язці – сцені, де Гамлет розмовляє з привидами свого батька, який бере з сина *обітницю помститися* за його підступне вбивство. Відкрита Привидом таємниця смерті короля одразу ж змінює той стан справ, про який повідомлялося в експозиції. По-перше, виявляється, що король Гамлет був отруєний своїм братом (*The serpent that did sting thy father's life / Now wears his crown* [15]), а його вдова не просто зганьбила свою честь поспішним шлюбом, а вийшла заміж за *вбивцю* (!) свого чоловіка. По-друге, давши Тіні батька *обітницю*, Гамлет, як слушно наголошує А. Єсін, «поставлений у ситуацію вільного вибору між двома однаково необхідними, але взаємовиключаючими цінностями» [3] – мстити чи не мстити, що у середньовічній традиції 'кривної помсти' прочитується як 'вбити' чи 'не вбити', вислідом чого трагічне у п'єсі набуває максимальної глибини. Однак, як добре відомо, Гамлет наважується помститися не одразу, він довго роздумує й коливається. Така поведінка героя дала підстави багатьом інтерпретаторам звинувачувати його у нерішучості, відсутності волі тощо. За нашим глибоким переконанням, причина коливань принца полягає в іншому. Сповідуючи цінності водночас і ренесансного (гуманістичного) світогляду<sup>1</sup>, і християнської моралі<sup>2</sup>, інтелігент за натурою, Гамлет просто *не може вбити людину*. Вочевидь, маючи на увазі саме цю його внутрішню колізію, Й.В. Гете в романі «Роки навчання Вільгельма Мейстера» зазначав, що покладене на Гамлета завдання помсти суперечить його духу. Тому на протязі усієї п'єси герой намагається переконатися, що Привид і його слова про злочин Клавдія – не спокуса диявола, і що Клавдій дійсно винен. У цьому сенсі Гамлет діаметрально протистоїть іншому 'синові, що мстить за смерть батька' – Лаертіві: вихований на цінностях авторитарно-патріархального суспільства з питомим для нього культом родової помсти, перейнявши традиції герцогу паризьких спудеїв і військових<sup>3</sup>, підбурюваний Клавдієм, Лаерт готовий убити Гамлета, навіть не знаючи його як людину.

Нагнітання таких другорядних (малих) конфліктів поглиблює внутрішні суперечності Гамлета, крок за кроком руйнує гармонію його особистості і його гуманістичні принципи, допоки він не приймає остаточного рішення, на власні очі переконавшись у злочинності Клавдія (через його підступи труїться вином Гертруда, сам Гамлет смертельно поранений отруєним клинком Лаерта, якого на цю підлість знов-таки намовив Клавдій), і не вбиває дядька у фінальній сцені. «Тільки ставши живим мерцем, – як зазначає М.В. Захаров, –

---

<sup>1</sup> У п'єсі неодноразово згадується Віттенберзький університет – один з центрів європейської Реформації, в якому навчається Гамлет, а також його вірний товариш Гораціо.

<sup>2</sup> Докладніше про це: Кантор Вл. Гамлет как христианский воин // «Слово\Word». – 2008. – № 60 [Ел. ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/slovo/2008/60/ka8-pr.html>

<sup>3</sup> Докладніше про це: [5].

Гамлет зважується на покарання в стосунку того, хто спричинив усі нещастя його сім'ї та королівства» [5].

Узяті на загал, результати спостережень дозволяють зробити висновок про складність конфліктної організації трагедії В. Шекспіра «Гамлет» та її зумовленість глобальними суперечностями доби Відродження, зокрема, зіткненням і боротьбою ренесансного ідеалу самоцінної людської особистості і станової / корпоративної моралі середньовічного соціуму. Ця світоглядна колізія реалізується як через словесну тканину твору (традиційні для драми монологи і діалоги), так і через його загальну конфліктну структуру.

Запропонована у розвідці інтерпретація жодним чином не вичерпує усього змісту суперечностей доби, відображених у творі. Водночас окреслений напрямок перепрочитання творчої спадщини Шекспіра, зокрема, його 'середньовічних' трагедій, видається достатньо перспективним.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга / А. Аникст. – М. : Сов. писатель, 1974. – 605 с.
2. Гром'як Р.Т. Своєрідність конфлікту в художньому світі Тараса Шевченка / Р. Гром'як // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль : ТНПУ, 2004. – Вип. XV. – С. 3–13.
3. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособ. / Андрей Есин [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books>
4. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века / О.В. Журчева. – Самара : Изд-во СамГПУ, 2001 [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <http://udik.com.ua/books/book-1387/>
5. Захаров Н.В. Студенты в «Гамлете» // Электронная энциклопедия «Мир Шекспира» [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/3851.html>
6. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман. – М. : Просвещение, 1972. – 271 с.
7. Луков Вл. А. Конфликт в литературном произведении / Вл. А. Луков // Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2010. – № 5. Филология [Эл. ресурс]. – Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Lukov\\_VI/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2010/5/Lukov_VI/)
8. Пави П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр. [Баженова Л., Бахта И., Васильева О. и др.]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
9. Патапенко С.Н. Природа конфликта в драматургии И. С. Тургенева дисс. на соискание уч. степ. канд. филол. наук: 10.01.01 / Патапенко С.Н. – Вологда, 2002 [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/fulltext/po/ta/pen/ko/index.htm>
10. Урнов М.В. Шекспир / Урнов М.В., Урнов Д.М. // История всемирной литературы: в 9 т. АН СССР, Ин-тут мировой литературы им. А.М. Горького. – М., 1983–1994. – Т. 3. Литература Западной Европы и Америки (XIV–XVI века). – С. 42–413.
11. Шестаков В.П. Шекспир и итальянский гуманизм / В.П. Шестаков. – [Изд. 2-е, испр. и доп.]. – М. : ЛИБРОКОМ, 2015. – 163 с.
12. Brown H. Gender and Identity in Hamlet: A Modern Interpretation of Ophelia / Heather Brown // Westminster Home [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <https://www.westminstercollege.edu/myriad/?parent=2514&detail=2679&content=2680>
13. Cantor P.A. Shakespeare: Hamlet / Paul A. Cantor. – [2nd ed.]. – Cambridge: Cambridge University Press, 2004. – 118 p. (Series: Landmarks of World Literature; New).
14. Dane G. Reading Ophelia's Madness / Dane Gabrielle // A Journal of Theory in Medieval and Renaissance Studies. – 1998. – № 10. – P. 405–423.
15. Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark [Эл. ресурс]. – Режим доступа: <http://shakespeare.mit.edu/hamlet/full.html>

## ЛІНГВОКОГНІТИВНА ПРИРОДА КОМУНІКАТИВНИХ НЕВДАЧ: ЛІНГВІСТИЧНИЙ ТА МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ (НА МАТЕРІАЛІ АМЕРИКАНСЬКОГО КІНОДИСКУРСУ)

Ольга Дубцова

Кандидат філологічних наук, викладач, кафедра іноземних мов,  
Харківський національний економічний університет імені Семена Кузнеця  
м. Харків, пр. Леніна 9а  
olgakorotya@mail.ru  
UDC: 811.111'42:378.147

### ABSTRACT

*O.V. Dubtsova. Lingua-cognitive nature of communicative failures: linguistic and methodological aspects (on the material of American cinema discourse).*

The article deals with lingua-cognitive nature of communicative failures on the basis of the cognitive theory of dynamic construal of meaning that enables to consider all the contextual parameters, influencing the interpretation of verbal utterances in the communicative act as constituents of communicants' encyclopedic knowledge. Communicative failures are caused by the absence or ambivalence of semiosis in the situation of communication. It is proved that communicative failures result from lingual, lingua-cognitive and extra-lingual factors. It has been grounded that the awareness of the causes of communicative failures by the participants of the educational process is considered to be a prerequisite for increasing efficiency of teacher – student interaction within the educational process.

**Key words:** communicative failure, educational process, interactive communication model, semiosis.

У статті розкрито лінгвокогнітивну природу комунікативних невдач на методологічно-му підґрунті доробку когнітивної теорії динамічного конструювання значення, що дозволяє взяти до уваги усі контекстуальні параметри, які впливають на інтерпретацію змісту мовних виразів в акті комунікації як конституенти енциклопедичного знання комунікантів. Комунікативні невдачі є наслідком відсутності або амбівалентності семіозису в ситуації комунікації. Доводиться, що комунікативні невдачі виникають внаслідок дії лінгвальних, лінгвокогнітивних та екстралінгвальних чинників. Обґрунтовано необхідність усвідомлення причин комунікативних невдач учасниками навчального процесу як запоруки підвищення ефективності взаємодії викладача-студента у процесі навчання.

**Ключові слова:** інтеракційна модель комунікації, комунікативна невдача, навчальний процес, семіозис.

Погляди вчених на сутність явища комунікативної невдачі різняться в залежності від моделі комунікації, на яку вони спираються.

У дослідженнях комунікативної невдачі на базі кодової моделі комунікації, найбільш вузьке розуміння комунікативної невдачі знаходимо у О. В. Кукушкіної, яка зосереджується на суто вербальній комунікації [3]. Однак, переважна більшість лінгвістів не зводять комунікативну невдачу лише до проблеми невідповідності висловлення мовно-мовленнєвим нормам [9; 12]. Окрім вербальних факторів, учені також досліджують невербальні фактори як джерело комунікативної невдачі [1; 4]. У дослідженнях комунікативних невдач з позиції прагматики, комунікативна невдача розглядається як недосягнення перлокутивних цілей висловлення адресантом [2; 8]. У межах когнітивно-комунікативного підходу комунікативна невдача тлумачиться як «невдала спроба здійснити певний комунікативний вплив на свого партнера», що виявляється у нездатності мовця згенерувати бажаний ментальний стан у свідомості партнера по комунікації [10, с. 195].

**Новизна** цієї статті зумовлена комунікативно-когнітивним ракурсом дослідження комунікативних невдач, що дозволяє взяти до уваги всі контекстуальні параметри, які впливають на інтерпретацію змісту мовних виразів в акті комунікації як конститuentи когнітивної бази комунікантів.

**Мета статті** полягає у виявленні й описі лінгвокогнітивної природи комунікативних невдач та аналізі проявів комунікативних невдач в межах навчального процесу.

Актуальність вивчення явища комунікативної невдачі визначається необхідністю встановлення причин виникнення нерозуміння в процесі спілкування з метою гармонізації комунікації й зняття перешкод, які призводять до появи комунікативних конфліктів.

**Матеріалом статті** слугують 500 фрагментів, вилучених із скриптів американського кінодискурсу, що ілюструють мовленнєво-поведінкові акти, які містять комунікативні невдачі.

Комунікація є невід'ємною складовою життя людини. Однак, цей процес не завжди є успішним, оскільки на породження та інтерпретацію повідомлення впливає низка чинників. Особливо значущим є негативний вплив неуспішної комунікації на навчальний процес, в межах якого взаєморозуміння між викладачем та студентом є запорукою осягнення основ дисципліни, що викладається. Усвідомлення факторів деструкції дискурсу учасниками навчального процесу, сприятиме гармонізації комунікації, що, в свою чергу, приведе до підвищення якості навчання.

Інтеракційна модель комунікації дозволяє по-новому поглянути на явище комунікативної невдачі. В межах інтеракційної моделі, комунікація розглядається як «інтерактивна міжсуб'єктна діяльність (як мовленнєва, так і немовленнєва), змістом якої є встановлення спільних орієнтирів у життєвому просторі на підґрунті вироблення комунікантами спільних смислів» [5, с. 35].

Інтеракційна модель комунікації методологічно близька до ідей представників когнітивної лінгвістики стосовно динамічного конструювання мовного значення [12, с. 97], де воно мислиться як продукт концептуалізації, тобто розумінні феномену мовного значення як наповнення мовної форми смислом у процесі інтерпретації під впливом лінгвального та екстралінгвального контексту комунікативного акту [14; 15; 17; 18; 19; 22]. У розумінні когнітивістів термін «контекст» відноситься до всіх можливих складників комунікативного акту, що впливають на процес конструювання мовного значення [6, с. 211]. Важливо наголосити, що усі контекстуальні параметри «впливають на конструювання значення мовної форми, лише ставши частиною когнітивного контексту – енциклопедичного знання комунікантів <...>, отриманого як в результаті попереднього досвіду (у тому числі й досвіду конструювання значень), так й безпосередньо в акті комунікації» [6, с. 211].

Відтак, спираючись на теорію динамічного конструювання значення, вважаємо, що у тлумаченні комунікативної невдачі слід виходити з інтеракційного розуміння семіозису як «процесу, в якому щось функціонує як знак» [7, с. 39] безпосередньо в ситуації комунікації.

Таким чином, комунікативну невдачу (далі КН) розуміємо як ситуацію комунікації, де: а) не відбувається семіозису (мовний вираз та/або невербальна дія адресанта не активують у свідомості адресата ніякого конвенціонального концептуального змісту (ментального образу певної сутності або ситуації) й не відсилає адресата ні до якого референта (власне сутності/ситуації позалінгвальної дійсності – реальної чи нереальної) або б) має місце амбівалентний семіозис (вербальний вираз та/або невербальна дія адресанта асоціюються у свідомості адресанта й адресата з різним концептуальним змістом, відсилаючи до різних референтів (сутностей/ситуацій).

Отримані дані свідчать, що відсутність семіозису в ситуації комунікативної взаємодії є наслідком дії лінгвальних, лінгвокогнітивних та екстралінгвальних чинників. Амбівалентний семіозис спричиняється лінгвокогнітивними та екстралінгвальними чинниками.

У КН, що виникають внаслідок лінгвальних причин, висловлення адресанта демонструють відхилення від стереотипної семіотичної моделі мовленнєвої поведінки, що втілюється в уживанні мовцем мовного коду, незнайомого адресату, як-то інша мова або діалект, а також у порушенні мовцем лінгвальних норм спільного мовного коду внаслідок редукції/плеонастичності мовлення або креативної мовленнєвої діяльності.

У нищенаведеному прикладі КН спричинена застосуванням мовцем мовного коду, незнайомого адресату:

LEONARD: Come on, I'll show you the trick to the shower.

[Leonard and Penny cross toward the bathroom].

WOLOWITZ: Bonne douche.

LEONARD/PENNY: What? / I'm sorry?

WOLOWITZ: It's French for "good shower". It's a sentiment I can express in six languages. (The Big Bang Theory: season 1, episode 1)

У цій ситуації мовець застосовує мовний код, незнайомий для адресата, а саме іншомовний вираз: адресати не розуміють вираз адресанта (Воловітца) *Bonne douche*, оскільки вони не володіють французькою мовою.

Так само, якщо в процесі викладання іноземної мови, викладач уживає незнайому для студента лексичну одиницю, він виявляється неспроможним пов'язати її із згаданим референтом, оскільки ця лексична одиниця не активує жодного конвенціонального концептуального змісту в його свідомості.

КН, що виникають внаслідок лінгвокогнітивних причин, є результатом: а) несформованості концептуальних структур енциклопедичних знань комунікантів, які надають когнітивний контекст для інтерпретації мовних виразів в акті комунікації, що унеможлиблює семіозис; б) розбіжності центральності структур енциклопедичного знання, що призводить до амбівалентного семіозису.

Р. Ленекер розглядає центральність як вірогідність активації того чи іншого смислу мовного виразу в межах певного контексту. Центральність пов'язана зі ступенем «висунення» певних аспектів концептуального змісту, які асоціюються у комунікантів з мовною одиницею [19, с.159].

За предметною віднесеністю енциклопедичні знання, що беруть участь в інтерпретації повідомлень в акті комунікації, поділяємо на *онтологічні* (властивості і причинно-наслідкові відношення між предметними сутностями навколишнього світу та соціальні відносини між людьми), *етологічні* (етичні норми і ціннісні орієнтири) та *лінгвоетологічні* (правила комунікативної поведінки).

У наступному прикладі відсутність семіозису в ситуації комунікативної взаємодії є наслідком несформованості структур соціально-групових *онтологічних знань*, доступ до яких відкривають практики соціальної взаємодії у різноманітних соціальних групах, утворених за різними принципами в рамках певної лінгвокультури:

The hallway, Sheldon scuttles out of apartment door and crosses to Penny's. Knocks on it urgently.

PENNY: [opening door] Oh, hey Sheldon, what's going on?

SHELDON: I need your opinion on a matter of semiotics.

PENNY: I'm sorry?

SHELDON: Semiotics. The study of signs and symbols, it's a branch of philosophy related to linguistics.

PENNY: Okay, sweetie, I know you think you're explaining yourself, but you're really not. (The Big Bang Theory: season 1, episode 5)

КН виникає в результаті вживання адресантом лінгвістичного терміну у спілкуванні з адресатом, що не має філологічної освіти. Шелдон використовує науковий термін *semiotics*, не беручи до уваги освітній рівень Пенні. Намагаючись пояснити його значення, Шелдон вживає інші терміни, які, як і попередній, не активують у свідомості адресата ніякого концептуального змісту.

Неврахування відсутності у студентів знань у певній науковій царині, якою володіє викладач, може стати причиною того, що вони виявляються нездатними інтерпретувати термін, уживаний викладачем.

Наступний приклад ілюструє КН, спричинену розбіжностями у структурах *етологічних знань* комунікантів, як наслідок неусвідомлення адресантом загальнолюдських етичних норм соціальної поведінки:

Niles and Frasier met at the café.

NILES: Alright, the least you could do is say hello to Aunt Patrice.

FRASIER: I'm not driving out to your house.

NILES: You don't have to. She's sitting out in the car.

FRASIER: You left her in the car?!

NILES: I cracked open a window.

FRASIER: *Well, then she's fine.* (Frasier: season 1, episode 5)

Відповідаючи на докір свого брата Найлза, що йому слід було б хоча би привітатися із тіткою Патрісією, яка щойно приїхала, Фрейзер говорить, що не готовий їхати до нього додому, вважаючи, що тітка перебуває саме там. Йому не спадає на думку, що Найлз залишив тітку в машині, поки вони сидять у кафе, оскільки це суперечить етичним нормам.

Порушення студентами етичних норм є досить розповсюдженим явищем. Дуже часто в розмові з викладачем студенти забувають про правила соціальної поведінки. Переважно це студенти перших курсів, які ще не встигли звикнути до нового оточення та усвідомити правила поведінки в межах вищого навчального закладу.

У наступній ситуації неможливість інтерпретувати повідомлення є наслідком несформованості структур *лінгвоетологічних знань* комунікантів, що може виявлятися у порушенні адресантом Принципу Кооперації [16], а саме максими манери, згідно з якою, слід висловлюватись чітко, уникаючи незрозумілих висловів [там само, с. 46].

MRS KEENEY: O.K. class, that was just wonderful. Mrs Taylor, really, you're a natural. Such style and grace.

JILL: Oh, thank you.

TIM: How about me?

MRS KEENEY: Well, Mr Taylor, er, you're one-of-a-kind!

TIM: Thanks a lot. [to Jill] What does she mean by that?

JILL: *She meant you're a geek and disco is dead.* (Home Improvement: season 2, episode 16)

У наведеній ситуації адресат (Тім, що разом із Джіл бере уроки танців) не може інтерпретувати непряме висловлення адресанта, вчителя танців місіс Кіні, яка не бажає прямо сказати йому, що його успіхи є досить скромними, щоб не образити його, й вживає евфемізм *Well, Mr Taylor, er, you're one-of-a-kind!* (Ви єдиний у своєму роді).

У ході навчального процесу, роблячи різного роду зауваження та оцінюючи здібності студентів, викладач завжди слідує правилам комунікативної поведінки та намагається бути тактовним для того, щоб не зачепити почуттів студента. У подібних випадках порушення Принципу Кооперації Г. П. Грайса [16] з боку викладача, а саме максими манери, яка передбачає уникнення незрозумілих висловів [там само, с. 46], стає наслідком свідомого прагнення викладача слідувати Принципу Ввічливості Дж. Ліча [20].

КН, що виникають внаслідок екстралінгвальних причин, мають: *психологічну природу* (незацікавленість адресата в комунікації, що унеможлиблює семіозис, або розбіжність у фокусі уваги адресанта і адресата в момент комунікативної взаємодії, що спричиняє амбівалентний семіозис) та *перцептивну природу*: зовнішню (технічні – перешкоди у каналах комунікації) та внутрішню (психофізіологічні – аномальний стан адресата).

*Психологічні причини* КН пов'язані із впливом на процес інтерпретації, такого психологічного чинника як увага або те, що У. Чейф називає «фокус свідомості» [11, с. 26–30].

Наприклад:

JILL: You can't go! I've got this job interview.

TIM: What job interview?

JILL: I've been telling you all this week. It's the personnel manager at King and Parkwell.

TIM: You never told me about a job interview.

JILL: *Tim! Do you ever listen to me? <...>* (Home Improvement: season 1, episode 1)

У наведені ситуації неможливість інтерпретації повідомлення адресанта є результатом неувважності адресата як наслідок його незацікавленості в інформації, що йому повідомляє адресант. Виявляється, що Джіл вже не раз розповідала Тіму про її намагання

отримати запрошення на співбесіду з приводу посади менеджера з персоналу у солідній компанії, а Тім наче перший раз про це чує.

Психологічні причини КН досить часто перешкоджають досягненню взаєморозуміння між викладачем та студентом. Це виявляється, перш за все, в неувважності студента, як результат фокусування його уваги на сутностях більш цікавих для нього ніж те, про що говорить викладач.

Наступна ситуація ілюструє *технічну причину* КН, яка виникає через перешкоди у сенсорних каналах сприйняття інформації в акті комунікації.

Chandler was talking to his mother and Joey was listening at the door when Ross walked up.

JOEY: He said "When are you gonna grow up and start being a mom?"

ROSS: *Wow!*

JOEY: Then she came back with "The question is, when are you gonna grow up and realise I have a bomb?"

ROSS: Okay, wait a minute, are you sure she didn't say "When are you gonna grow up and realise I am your mom?"

JOEY: *That makes more sense.* (Friends: season 1, episode 11)

Підслуховуючи за дверима розмову Чендлера з матір'ю, Джої почув, що вона поцікавилась, коли її син нарешті подорослішає та зрозуміє, що в нього є бомба (*I have a bomb*). Слухаючи переказ подій, Рос поставив під сумнів інформацію, сприйняту Джої та припустив, що мати Чендлера запитала сина, коли він зрозуміє, що в нього є матір (*I am your mom*). Невірна інтерпретація спричинена близькими за звучанням словами *bomb* та *mom*, схожість яких посилюється внаслідок перешкод у сенсорних каналах сприйняття інформації.

Досить часто, у процесі розвитку навичок аудіювання, студенти виявляються неспроможними інтерпретувати повідомлення на іноземній мові, зафіксоване не електронною носії. Це може бути зумовлено не лише нездатністю студентів зрозуміти вимову адресанта або неможливістю встигнути за темпом його мовлення. Труднощі інтерпретації можуть також бути зумовлені механічним комунікативним шумом, який супроводжує повідомлення та спричиняє деформацію інформації в каналах комунікації (шум мотора автомобіля/вентилятора тощо, гомін у приміщенні/на вулиці тощо) та становить собою технічну причину КН.

Узагальнюючи результати дослідження, можна стверджувати, що КН є наслідком відсутності або амбівалентності семіозису в ситуації комунікативної взаємодії та спричиняються лінгвокогнітивними та екстралінгвальними чинниками. Лінгвокогнітивні причини КН є наслідком несформованості/незбіжності концептуальних структур онтологічних, етологічних та лінгвоетологічних енциклопедичних знань комунікантів, які надають когнітивний контекст для інтерпретації мовних виразів в акті комунікації. Екстралінгвальні причини КН охоплюють психологічні та перцептивні (психофізіологічні та технічні) чинники. У ситуаціях відсутності семіозису КН можуть також виникати через лінгвальні причини як наслідок порушення лінгвальних норм, в результаті чого мовні форми втрачають свою семіотичну функцію і перетворюються на ланцюжки звуків, що неспроможні активувати конвенціональний концептуальний зміст.

Навчальний процес, так само як і будь-яка інша форма міжсуб'єктної взаємодії, супроводжується КН, які можуть бути спричинені як викладачем, так і студентом. Лише за умови усвідомлення причин КН учасниками навчального процесу, можлива їх гармонійна взаємодія.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гудков Д. Б. Теория и практика межкультурной коммуникации / Д. Б. Гудков. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 288 с.
2. Ермакова О. П. К построению типологии коммуникативных неудач (на материале естественного русского диалога) / О. П. Ермакова, Е. А. Земская // Русский язык в



- его функциональных разновидностях. Коммуникативно-прагматический аспект. – М. : Наука, 1993. – С. 30–65.
3. Кукушкина О. В. Речевые неудачи как продукт речемыслительной деятельности [Электронный ресурс] : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / О. В. Кукушкина. – М., 1998. – 52 с. – Режим доступа : [http://www.philol.msu.ru/~humlang/articles/ref\\_oka1.htm](http://www.philol.msu.ru/~humlang/articles/ref_oka1.htm).
  4. Лосева А. А. К проблеме возникновения речевых конфликтов в билингвальных группах / А. А. Лосева // Учеб.-метод. комплекс дисциплины «Язык и конфликт» ; [сост. Вершинина Т. С.] – Екатеринбург, 2007. – С. 215–221.
  5. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики / А. П. Мартинюк. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 196 с.
  6. Мартинюк А. П. Когнитивная модель коммуникативного акта как методологическая платформа анализа коммуникативных неудач / А. П. Мартинюк // Каразінські читання: Людина. Мова. Комунікація : XII Міжнар. наук. конф., 1 лютого 2013 р. : тези доп. – Харків, 2013. – С. 210–212.
  7. Моррис Ч. У. Основания теории знаков / Ч. У. Моррис // Семиотика ; [под ред. Ю. С. Степанова]. – М. : Радуга, 1983. – С. 37–89.
  8. Теплякова Е. К. Коммуникативные неудачи при реализации речевых актов побуждения в диалогическом дискурсе (на материале современного немецкого языка) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Е. К. Теплякова. – Тамбов, 1998. – 17 с.
  9. Формановская Н. И. Речевое общение: коммуникативно-прагматический подход / Н. И. Формановская. – М. : Русский язык, 2002. – 216 с.
  10. Bara V. G. Cognitive pragmatics: the mental processes of communication / V. G. Bara ; [translated by J. Douthwaite]. – Cambridge, MA : MIT Press, 2010. – 304 p.
  11. Chafe W. L. Discourse, consciousness and time: the flow and displacement of conscious experience in speaking and writing / W. L. Chafe. – Chicago : Chicago University Press, 1994. – 327 p.
  12. Croft W. Cognitive linguistics / W. Croft, D. A. Cruse. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – 356 p.
  13. Enkvist N. E. Success concepts / N. E. Enkvist // Nordic Research on Text and Discourse : NORDTEXT Symposium – 1990. – Abo : Abo Academy Press, 1992. – P. 17–26.
  14. Fauconnier G. Mental spaces: aspects of meaning construction in natural languages / G. Fauconnier. – Cambridge (Mass.) : MIT, 1985. – 259 p.
  15. Fillmore Ch. Frame semantics / Ch. Fillmore // Linguistics in the Morning Calm: Selected Papers from the SICOL – 1981. – Seoul, 1982. – P. 111–137.
  16. Grice H. P. Logic and conversation / H. P. Grice // Syntax and Semantics. – N.Y. : Academic Press, 1975. – Vol. 3. Speech acts. – P. 25–69.
  17. Johnson M. The body in the mind (the bodily basis of meaning, imagination, and reason) / M. Johnson. – Chicago, L. : Chicago University Press, 1987. – 233 p.
  18. Lakoff G. Metaphors we live by / G. Lakoff, M. Johnson. – Chicago : Chicago University Press, 1980. – 242 p.
  19. Langacker R. W. Foundations of cognitive grammar / R. W. Langacker. – Stanford : SUP, 1987. – Vol. 1. Theoretical Prerequisites. – 516 p.
  20. Leech G. Principles of pragmatics / G. Leech. – L. : Longman, 1983. – 250 p.
  21. Martynyuk A. P. Cognitive instruments of investigating communicative failures [Electronic resource] / A. P. Martynyuk // Когніція. Комунікація. Дискурс : міжнарод. електр. сб. науч. тр. – 2014. – № 8. – С. 51–62. – Access : <https://sites.google.com/site/cognitiondiscourse/vypusk-no8-2014/martynyuk-a-p>.
  22. Talmy L. Toward a cognitive semantics / L. Talmy. – Cambridge (Mass.); L. : A Bradford Book, The MIT Press, 2000. – Vol. 1. Concept Structuring Systems. – 565 p.

**СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

1. Frasier [Electronic resource]. – Access : <http://catsnguitars.wordpress.com/scripts-archive/>.
2. Friends [Electronic resource]. – Access : [http://www.oocities.org/friends\\_greatestsitcom/script.htm](http://www.oocities.org/friends_greatestsitcom/script.htm).
3. Home Improvement [Electronic resource]. – Access : <http://www.hiarchive.co.uk/index.php?content=scriptlist>.
4. The Big Bang Theory [Electronic resource]. – Access : <http://bigbangtrans.wordpress.com/>.

## СТАНОВИЩЕ МОВНИХ ТА ГЕНДЕРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ НА ПОЧАТКУ НОВОГО ТИСЯЧОЛІТТЯ

Леся Біловус

Кандидат філологічних наук, доцент,  
Кафедра документознавства, інформаційної діяльності та українознавства, Тернопільський національний економічний університет, 46000, м. Тернопіль, вул. Львівська, 11, [kaputcinbil@rambler.ru](mailto:kaputcinbil@rambler.ru)

Олена Коноплицька

Кандидат філологічних наук, доцент,  
Кафедра документознавства, інформаційної діяльності та українознавства,  
Тернопільський національний економічний університет, 46000, м. Тернопіль,  
вул. Львівська, 11, [olena.kostecka@gmail.com](mailto:olena.kostecka@gmail.com)  
**UDC:** 81+316.346.2:303.4 "20"

### ABSTRACT

*Lesya Bilovys, Olena Konoplitska, The situation of language and gender studies at the beginning of the new millennium*

The article focuses on the actual problem of nowadays the relationship of language and gender. The purpose of research is delineation of language and gender studies at the beginning of the twenty-first century.

The article deals with such pressing issues of our time: the statement sotsiobiologiv the difference between past and present influences; current trends widespread use of English in relation to the importance of Latin in the past; communication opportunities and challenges in current and future language and gender practices in cyberspace.

Further study of the interaction between biology, evolution and human history of gender changes in language and thorough analysis and critique, underlying assumptions and interpretations serve as a subject for future research.

His research aim to ensure gender equality in the future there was no need to study the impact of gender aspects of access to discourse and freedom of expression changes.

For a deeper understanding of gender in language need to understand the biological and cultural boundaries crossing gender groups, to explore new possibilities of gender in cyberspace. This could be the basis for a number of studies.

**Keywords:** gender, language, sociobiology, cyberspace, communication problems.

У статті зосереджено увагу на актуальній на сьогодні проблемі взаємозв'язку мови і гендеру. Метою наукової роботи є окреслення мовних та гендерних досліджень на початку XXI ст.

У статті розглянуто такі нагальні питання сучасності: твердження соціобіологів про відмінність між минулими і сучасними впливами; сучасні тенденції повсюдного використання англійської мови у зв'язку зі значимістю у минулому латинської мови; комунікативні можливості та проблеми у сучасних та майбутніх мовних та гендерних практиках у кіберпросторі.

Подальше вивчення взаємодії між біологією, еволюцією й історією людства про гендерні зміни у мові, а також ретельний аналіз і критика, що лежить в основі припущень та інтерпретації, виступають в якості предмета для майбутніх досліджень.

Своїм дослідженням прагнемо забезпечити гендерну рівність, щоб у майбутньому не було необхідності вивчення впливу гендерних аспектів на доступ до дискурсу й свободи вираження змін.

Для глибшого розуміння гендеру у мові необхідно ще зрозуміти біологічні та культурні межі перетину гендерних груп, дослідити нові можливості гендеру у сфері кіберпростору. Це може стати базою для цілого ряду досліджень.

**Ключові слова:** гендер, мова, соціобіологи, кіберпростір, комунікаційні проблеми.

## **ПОСТАНОВКА НАУКОВОЇ ПРОБЛЕМИ.**

Невідворотно цокають години нового тисячоліття, провокуючи розгляд дедалі актуальніших проблем, що стоять сьогодні перед мовознавчою наукою. Однією з них була і залишається проблема мови і гендеру, так часто повторювана у роботах українських та закордонних дослідників останніх десятиліть (Волобуєва А., Вороніна О., Горошко Є., Григорів Н., Киянка І., Кириліна А., Кушнір С., Остапенко Н., Сидоренко Н., Ставицька Л., Федосієва Р. та ін.). Хоча у Силіконовій долині в Каліфорнії «нове покоління» комп'ютерів тепер з'являється щороку, роблячи попередні апарати застарілими, покоління «мови і гендеру» змінюються не менш швидко, а нові теорії витісняють попередні. Сучасна лінгвістика переживає своєрідний гендерний бум. Однак проблеми дефіциту, домінування, відмінності і різноманітності у гендерному використанні мови та дослідження з цього приводу перейшли і залишаються доточасними у «чудовому новому світі» нового тисячоліття.

## **МЕТА І ПОСТАНОВКА ЗАВДАНЬ**

Метою нашої статті є окреслення мовних та гендерних досліджень на початку XXI століття. Для цього нам потрібно вирішити наступні завдання: розглянути три, на нашу думку, «своєчасні», нагальні питання сучасності, щодо яких дослідники у сфері мови і гендеру можуть відіграти вирішальну роль: по-перше, у критиці тверджень соціобіологів, де простежується відмінність між минулими і сучасними впливами; по-друге, у сучасній тенденції повсюдного використання англійської мови, що пояснюють значимістю у минулому латинської мови; і, по-третє, в оцінці комунікативних можливостей та проблем у сучасних і майбутніх мовних та гендерних практиках у кіберпросторі.

Наша стаття, за потреби, може стати незначним внеском у вирішення важливих завдань, що окреслюють безліч проблем, які стали актуальними у новому тисячолітті.

## **ВИКЛАД ОСНОВНОГО МАТЕРІАЛУ**

### **Минуле**

Те, що широка громадськість (особливо західна) є мало обізнаною із проблемою мови та гендеру та дослідженнями щодо неї, частково пояснюють появою популярного бестселера Дебори Таннен «Ви не розумієте: Чоловік і Жінка розмовляє» [11], де авторка акцентує увагу на відмінності у використанні мови жінками та чоловіками. Однак, незважаючи на епатажний заголовок та популярність книги, деякі дослідники мови і гендеру далекі від схвалення, критикуючи цей твір за недостатню увагу до влади та міжкультурних варіацій. Не дивлячись на це, книгу, як і раніше, часто рекомендують як доступний посібник з вивчення мови і гендеру (наприклад, обмін на Fling, електронний список розсилки для обговорення феміністської лінгвістики). Проте ця рекомендація породжує дві проблеми щодо даного твору. Перша пов'язана із «широкими мазками» змалювання Таннен поведінки «жінок» і «чоловіків»: урахування авторкою складних питань гендерної варіативності мови значною мірою зігнорувало культурні відмінності всередині цих категорій (незважаючи на її нетривалі заперечення). Друга проблема впливає з першої, хоча має іншу сторону: хоча Таннен насправді кваліфікує свій аналіз гендерних відмінностей як такий, що соціально конструюється та є мінливим всередині груп чоловіків і жінок, цитати з її праці позбавлені цієї особливості, залишаючи широкі узагальнення про те, як говорять «чоловіки» і «жінки». Таким чином, її робота була згадана, щоб підтвердити аналіз гендерних відмінностей, що

є біологічно суттєвими: тобто, "жінки" і "чоловіки" говорять різними мовами внаслідок того, що їх мозок еволюціонував таким чином впродовж багатьох тисячоліть людського розвитку [7]. Наприклад, популярні книги Джона Грея, починаючи з «Чоловіки з Марса, жінки з Венери», безумовно, сформулювали аргумент «минулого тисячоліття» про походження відмінностей щодо того, як жінки і чоловіки в кінцевому підсумку у спілкуванні виступають в якості іноземців з різних планет: хоча його чоловічий рід «Марсіан» розвивається, щоб винайти космічний політ, щоб дістатися до жіночої «Венери», ці чоловіки поведінкою сягають кам'яного віку, відступаючи до своїх «печер», коли стикаються з «різними» комунікаційними потребами жінок [10].

Соціобіологи та їх популяризатори також цитують Таннен як доказ, що підтверджує їх пояснення гендерних відмінностей мовних процесів у головному мозку (Мойр, Джессел, Недьє). На їхню думку, жінки, як правило, збиралися, а чоловіки полювали; таким чином, мозок жінок розвинув здатність спілкуватися й пліткувати про стосунки, які, як правило, стосувалися дітей та урожаю, тоді як мозок чоловіків використовував мову як засіб (інструмент), щоб планувати і здійснювати полювання на відстані від своєї печери й одного.

На перший погляд ці соціологічні пояснення здається важко спростувати: вони створюють нібито правдоподібні картини, з науковою видимістю, про відмінності жіночого і чоловічого мозку й поведінки, які часто підтверджуються прикладами і цитатами. Однак інші дослідники стверджують, що будь-яка відмінність є надто інтерпретованою (Бергволл, Бінг, Блум). Справді, ці передбачувані еволюційно-неврологічні й психологічні історії можуть тільки побічно впливати із сучасних досліджень мозку, однак де знаходяться скам'янілі мізки, за допомогою яких ми можемо емпірично перевірити чи простежити цю еволюцію? Де знаходяться доісторичні контрольні групи, щоб порівняти ці відмінності?

Що ще важливіше, соціобіологи не можуть пояснити, у який природний спосіб сучасні люди змогли так швидко набути здатності сприймати життя по-іншому (набагато швидше, ніж природні процеси еволюції). Якщо людину будь-якої статі можна пояснити тільки з біологічної точки зору, як це відображено в історії, як можна пояснити, що жінки масово почали виконувати ту роботу й професії, які зовсім недавно, виконувалися виключно чоловіками? І як такі біологічні підходи пояснюють численні збіги й подібності в розмовній практиці, а також великі відмінності у біологічній будові жіночого та чоловічого мозку?

Подальше вивчення взаємодії між біологією, еволюцією й історією людства про гендерні зміни у мові, а також ретельний аналіз і критика, що лежить в основі припущень та інтерпретації, виступають в якості предмета для майбутніх досліджень.

#### Сучасність

Популярності книги Таннен також сприяє ще одна проблема у мовно-гендерних дослідженнях: книга розглядає комунікаційні проблеми гендерних відмінностей між "жінками" і "чоловіками", які соціально поділяються на окремі групи і є досить недиференційованими всередині кожної. Таким чином, мало уваги спрямовується на велику ступінь відмінностей, які можливі всередині і зовні порівняно вузького кола білих людей, представників середнього класу, які ця книга намагається охарактеризувати. Така популярна книга, що забезпечує, можливо, найбільш широко доступне пояснення гендерних відмінностей, може стати небезпечною для тих, хто є новачком у дослідженні мови і гендеру (або для тих, хто має мало часу, щоб заглибитися в цю проблему) і може сприйняти цю точку зору як таку, що представляє загальноновизнану думку не тільки американців, але й таку, що існує у практичних дослідженнях у сфері мови та гендеру в усьому світі. Інші дослідники мови і гендеру пропонують досить іншу точку зору: якщо ми розглянемо її більш детально на рівні різних професійних спільнот у широкому діапазоні соціальних груп, то знайдемо велику кількість відмінностей, а не ту просту модель основних гендерних відмінностей, яка запропонована у книзі Таннен. Наприклад, аналіз жінок конфронтаційних «порушників норм» в Малагазії, який запропонував Кінан (1974); обговорення змін у традиційній японській гендерній мовній моделі в Окамото (1995); аналіз проблем щодо бінарної моделі, пов'язані з хиджрою в Індії, так звана «третя стаття» (автори Хол і О'Донован (1996); пояснення Бернштейна (1995, 1998) про багатьох людей, що живуть у різних транссексуальних змінах, як

фізично, так і мовно, – і це лише невеликий перелік прикладів, які не так легко розмістити в моделі з роздвоєною гендерною відмінністю, де «жінки» будуть одягнені в форму співпраці, а «чоловіки», навпаки, – у форму конкурентів.

Є небезпека, що дослідники інших культур не будуть здійснювати власні дослідження, а послуговуватимуться поглядом на відмінності між чоловічою і жіночою мовою, що вже запропонований, замість того, щоб запропонувати велику кількість можливих інтерпретацій цієї проблеми та звернути увагу на питання домінування і влади. Таким чином, уведення таких обмежень на діапазон можливих змін зумовлює ризик утвердження типу західного мовного імперіалізму. Насправді книга Таннен є лише частиною великого і постійно зростаючого потоку у галузі досліджень мови і гендеру, де традиційно домінують англо-американські дослідники, котрі як і раніше занадто часто роблять висновки про «гендер», що ґрунтується на їхньому досвіді і спостереженнях, котрі запозичуються із знайомих для них частин навколишнього світу. Із такими багатими уявленнями про гендерні дослідження, що пов'язані із західною культурою, ми ризикуємо перенаситити дослідження мови і гендеру інтерпретаціями середнього класу та біло-англо-американськими атрибутами.

Вирватися з цієї обмеженості інтересів важко з кількох причин: хороше дослідження з гендеру за межами власної культури або групи вимагає спеціальної чутливості до гендерних спостережень, які ми проводимо самостійно, і це не є легко. Можна зосередитись на формальних аспектах синтаксису, морфології, або фонологічної структури, але не розглядати міжкультурні етнографічні зміни. Здійснюючи таке дослідження із мови і гендеру, є ризик нав'язати іншим культурам ті рамки та припущення, які науковець виносить суб'єктивно. Тоді як аутсайтери можуть привнести нові та свіжі перспективи для цієї галузі дослідження, хоча, можливо, вони не зможуть правильно витлумачити моделі і мотивацію тих комунікаторів, за якими вони спостерігають.

Однак є праці, автори яких здійснили значний вклад у вчення про міжкультурні зміни у дослідженнях мови і гендеру (Гудвін, Хілл), а також розширили спектр вивчення соціальних груп (Пауелс, Водак, Бенке). Проте не є таємницею, що фундаментальні такі дослідження мають мати відповідну фінансову підтримку, а в умовах сучасної України про таке науковці навіть не мріють. Незважаючи на це, етнографи й антропологічні лінгвісти продовжують забезпечувати необхідні зв'язки з іншими культурами, постійно усвідомлюючи свої обмеження. Звичайно, є небезпека (про що говорилося вище), що вітчизняні гендерні науковці можуть підійти до вивчення гендеру із західним спотвореним баченням, якщо вони почнуть проводити свої спостереження після прочитання маси наукових робіт, що тлумачать дослідження гендеру в західному стилі. Завжди існує ризик того, що питання дослідження, прийняті в цих нових сферах в якості потенційних універсалій, котрі належить вивчити, можуть впливати на те, що дослідники шукають і що знайдуть. Послуговування такими універсаліями як першочерговими, може завадити баченню можливих нових варіацій стосовно гендеру. Це було б справді недобре, якщо дослідження мови і гендеру різних груп населення паралельно порівнювалося із історією латинського впливу на мовну категоризацію, що засвідчило б застосування громіздких категорій у процесі називання граматичних особливостей в європейських (української зокрема) мовах. Це призвело б у результаті до форми мовного імперіалізму, який би швидше придушував і неправильно тлумачив ці явища, ніж виявляв відмінності.

Коли вітчизняні дослідники не аналізують свої мовні культури, вони часто стикаються з іншою проблемою – презентацією та публікацією своєї нової роботи. Якщо не представляти їх для оцінки та обговорення на різних національних і міжнародних конференціях, хто ж почує про ці нові розвідки? Якщо не сформулювати в описовій категорії із застосуванням теоретичних термінів дослідження й не опублікувати його у поточних західних журналах, хто ж буде визнавати і публікувати це нове дослідження? Якщо ж не публікувати англійською та іншою постколоніальною мовою, наскільки широко доступною буде ця нова робота?

Але що буде означати обговорення і публікація дослідження в більш широкому розумінні іноземною мовою для носіїв мови, на основі яких описані ці дані? Як видання англій-

ською мовою може зашкодити або зменшити обговорення й розуміння цих дискусій щодо гендеру серед тих, хто також бере участь у цих практичних дослідженнях власної культури й країни? Хто буде в змозі прочитати і оскаржувати ці нові кодування? Ті, що працюють над збереженням зникаючих мов визнають, що культурно скромний або надзвичайної сили мовний імперіалізм англійської не є абстракцією, швидше реальністю, тому дуже важливо спостерігати над національною відмінністю між чоловічою і жіночою мовами, збирати докази про повний спектр їх мінливості, і, таким чином, протистояти натиску гомогенізації (мовному й соціальному еквіваленту Макдональдизації).

Не потрібно заходити надто далеко в інші культури, щоб переглянути варіанти гендеру: існує постійна нестача досліджень щодо між-і внутрішньо-гендерних змін, хоча дуже багато у цій сфері зроблено, як і раніше, «аутсайдерами» – жінками, які досліджують мову чоловіків. Поки ця тенденція зберігається, дослідження «Гендер і мова» може надалі проявитися як дослідження "жінка і мова", утворюючи ризик залишити «мову чоловіків» як безперечну норму, на противагу тій ролі, яку виконує «мова жінок». Це класичний аналіз дефіциту й «авторизація іншого», що його дослідники мови і гендеру так висміюють в точці зору Есперсен про те, що мова "Жінки" складає лише одну главу в книзі про мову.

Крім того, ми тільки починаємо простежувати зміни всередині і між статями, досліджуючи мовну практику лесбіянок, геїв, транссексуалів, андрогенів та інших трансгендерних людей (Лівія і Холл, Ремлінґер, Бернштейн), не кажучи вже про расові й етнічні варіації, так само як класові і т.д. – всі значущі категорії аналізу заслуговують більшої уваги, ніж ми можемо собі тут дозволити.

#### Майбутнє

У новому тисячолітті комп'ютер став і благом і прокляттям. Це може стати відмінним інструментом для публікацій про маловідомі подробиці раніше вивчених культур і гендерних змін (що передбачає, звичайно, доступ до дорогих технологій – це є найбільш проблемним). Тим не менше, це може служити інструментом для мовного імперіалізму, як вже зазначалося вище, оскільки англійська мова продовжує домінувати в Інтернеті та інших міжнародних засобах масової інформації в якості мови обміну. Крім того, нове тисячоліття виявило свій парадокс: сучасний світ, який залежить від масивної потужності всіх комп'ютерів, стикнувся з раптовою, потенційно глобальною силою, що все калічить, коли наближався 2000 рік, у зв'язку із невеликим, але значним збоєм комп'ютерних кодів, написаних без повної специфікації століття в датах.

Якщо припустити, що наш комп'ютер за суспільної підтримки збережеться недоторканим у цьому столітті, то ми стикнемося із постійним розширенням цієї нової комп'ютерно-опосередкованої галузі зв'язку, яка надала нам спочатку дуже оптимістичні сподівання щодо нових рівнів можливості висловлювати свою думку. Простір Інтернетних списків серверів і чатів, зазвичай, відкритий для «розміщення» повідомлення настільки довго і часто, як би нам цього хотілося; і, в основному, боротьби за цей простір не повинно бути жодної, бо це призвело б до перебоїв й дублювання розмови, котра проходить віч-на-віч, або ж до частих звинувачень заглушування жіночих голосів.

Однак нові дослідження свідчать, що ця можливість не зовсім використовується: навіть там, де може бути рівний доступ (коли багато економічних та інших культурних обмежень у доступі до комп'ютера вже подолано), жінки і чоловіки не займатимуть простір в рівних кількостях, або ж застосовуватимуть еквівалентні мовні стратегії. Дослідники посилаються на дані аналізу різних дискусійних груп, які показують, що кількість жінок була меншою, ніж чоловіків у пропорції до чисельності абонентів, і що, коли жінки надсилали більшу кількість повідомлень, чоловіки на відповідні списки тільки відповідали, тоді як жінки говорили на лінії.

Іншим потенційно прогресивним явищем, яке рекламує розмову в режимі он-лайн, стала можливість анонімності: учасники отримали змогу вільно брати участь у бесіді анонімно або під псевдонімом, особливо там, де було кілька зазначень статі або статусу на початку он-лайн-адрес або в чат-просторі, де використовуються імена учасників. Це як в одному мультфільмі, де собака сидить перед комп'ютером, тисне лапою на клавіатуру, коментуючи до іншої собаки у просторі: «В Інтернеті ніхто не знає, що ти собака».

Крім того, в режимі он-лайн існують великі можливості для створення гендерних ймовірностей, наприклад, у фантазійно-ігрових сайтах, відомих як MUDs (Multi-User Dungeons – «Мульти-користувач Підземелля», що заснований на раніших версіях «Підземелля та ігор Драконів») і MOOs (Мульти-користувачів, об'єктно-орієнтованих сайтів). Ці форуми надають анонімні простори для чату, де гравці можуть вибирати з безлічі поданих "гендерів", щоб представити себе за допомогою символів, які вони проєктують (наприклад, жінка (фімейл), чоловік (мейл), середній (н'ютрал), або співак, сплат, плюрал, егоїст, королівський, інший, людина і т.д.), або створювати свої власні гендерні системи. Гендерні заміни є яскравим прикладом фундаментального факту, що мережа змінюється не тільки тоді, коли ми працюємо, але коли думаємо про себе і, нарешті, самоідентифікуємо (Бракман).

Тим не менш, гравці в MOOs й MUDs, які хочуть представити себе як жінки, часто або піддаються сексуальним домаганням (так само, як «в реальному житті»), або їм пропонують небажану «допомогу»; часто, як зазначає Бракман [8], спостерігаються гендерно-стереотипні очікування того, що жінки не можуть постояти за себе, або що така «допомога» буде оплачена пізніше сексуальними послугами. Проблема ускладнюється тим, що деякі чоловіки, які хочуть представити себе в якості жінок роблять це дуже кокетливо, отримують задоволення від того, що вводять інших в оману. Це переважно юнаки, які уявляють собі те, як вони хочуть, щоб жінки говорили з ними. Їхня мова більше схиляється до бурлеску зі стереотипами щодо жінок. Це щось схоже на гендерні стереотипні перебільшення, побудовані на основі розмови по телефону працівників секс-бізнесу. Зрозуміло, що в таких традиційних дихотомічних умовах, коли учасники перенастроюють свою стать (гендер), обіцянки нейтрально-гендерного відношення стосовно рівних можливостей у сфері нових кордонів кіберпростору може бути важко досяжною.

Таким чином, тоді як Інтернет, здається, пропонує певні інтригуючі нові можливості, щоб грати з гендером, велика частина цієї гри закріплюється і керується чоловіками у системі користувачів. Як відзначає Камерон [9, 32], критикуючи роботу Джудіт Батлер про перформативність (гра за сценарієм), ця гра з кодами мало спрацьовує сама по собі, щоб зруйнувати владу, з якої вона виникає: «Гра з кодами тільки зберігає коди в грі. Цілком можливо, що так звана постмодерністська «плинність» гендерних кордонів може функціонувати на тому рівні, який Сюзан Гал називає ідейно-символічним, щоб зміцнити і залишити незмінними культурні особливості конструкції гендеру ще більш твердо».

Насправді, потенціал для реконструкції гендеру через Інтернет не може довго існувати поза межами цих фантазійно-ігрових сайтів: велика кількість людей, що спілкуються через Інтернет сьогодні, зазначають не тільки власні імена (часто гендерні) на своїх повідомленнях, а й дають іншу ідентифікуючу інформацію через «підпис» у просторі: електронну пошту або через фотографії та інші особисті дані на веб-сторінках. Це відповідь, зокрема, на необхідність створення «характеру» для своїх претензій, особливо в Інтернеті, де пошуковик на веб-сторінці може відшукати навіть класну роботу із приватними роздумами підлітка так само, як і рецензовані, ретельно документовані аргументи шановного дослідника.

Важливих питань для цієї галузі більш ніж достатньо. Чому гендерна діяльність, як і раніше, прагне до ритуальної, дихотомічної, часто із бурлескним зображенням «жінки» і «чоловіка»? Якщо учасники MOOs і MUDs набудуть нових персон з іншими іменами, як це вплине на їхній спосіб вираження всередині і за її межами цих нових доменів? Чи проявляться під впливом гендеру якісь відмінності в "анонімному" чаті он-лайн, який реалізується як гендерні особи «в реальному житті», і чи відбудуться стилістичні зміни, які зберігаються, незважаючи на поверхневі маскування нашого фізичного тіла за допомогою нових займенників? Чи жінки, як це традиційно прийнято у суспільстві, і надалі виконуватимуть роль посередників, й працюватимуть, щоб заспокоїти, спитати, підбурити, з'єднати, або ж навпаки залякатимуть до розробки широкіх ідей он-лайн?

Звичайно, уся галузь кібердосліджень вимагає більше уваги, оскільки ми намагаємося відсіяти різноманітні способи, які можна було б уявити собі як гендерно свідомі чи не-свідомі через загальні текстові розмови в світі, укладення договорів, технології, що їх нам пропонує Всесвітня павутина WEB.



Як уже зазначалося, у гендерно-конструктивних проблемах кіберпростору постає важливе питання: чому громадська артикуляція і розуміння гендеру виглядає так, наче схиляється більше до полярності, ніж до андрогенності, до різкої опозиції, ніж до загальних точок дотику. Певним чином відповідь можна знайти у великій кількості певних кліше: «Продажний секс», «Хай живе відмінність» і «Протилежності притягуються». Все скидається на те, що «різноманітність є родзинкою нашого життя» доти, поки ця «різноманітність» і «відмінність» залежать від одного великого поняття «різниця», поки подвійна (двостороння) версія гендеру повертається до простої та спрощеної дихотомії «жінка» і «чоловік».

Схоже, що багато людей розуміють той факт, що гендер виявляється ТІЛЬКИ через опозицію: те, що називається гендером найкраще вирізнити через різке порівняння, на контрастному тлі, як чорна тінь кинута на тло білої стіни. Ми визнаємо, що гендерні зміни існують в світі, але це питання дискусійне, наближене до рівня гіпотези, тому ми даємо назви (жінка, чоловік, дівчина, хлопець, жіночий, чоловічий) лише для того, щоб все спростити та не допустити плутанини.

Своїм дослідженням ми б хотіли забезпечити гендерну рівність (хоча, принаймні сьогодні, це не є можливим), щоб у майбутньому не було необхідності вивчення впливу гендерних аспектів на доступ до дискурсу й свободи вираження змін. Проте громадськість уперто і наполегливо розуміє гендер тільки у дихотомічних умовах, а це передбачає постійний аналіз того, чому це так, і що впливає на нього.

## ВИСНОВКИ

Описані у статті три основні проблеми зливаються й утворюють одну. Оскільки ми працюємо в напрямку більш глибокого розуміння гендеру у мові, то це стимулює дослідників проблеми мови і гендеру до вивчення багатьох питань: глибше зрозуміти біологічні та культурні межі перетину гендерних змін, критикувати й оскаржувати регресивність соціобіологічної інтерпретації гендеру; вивчати рефлексії і переміщення гендеру у широкому спектрі людських суспільств, заохочувати вивчення нового суспільства і нової галузі тими, хто походить із цього суспільства – і сприяти цій роботі, підтримуючи і читаючи результати такого дослідження; дослідити нові прогресуючі можливості гендеру у сфері кіберпростору та комп'ютерно-опосередкованого зв'язку; і прагнути зрозуміти, чому триває дуалізм, чому існують стереотипи стосовно того, що «жінка» і «чоловік» роблять або говорять. Існує, безумовно, ще більше ідей, що актуальні в новому тисячолітті та можуть стати базою для цілого ряду дослідницьких програм. Це сприятливий час для них.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гендер і мова / За ред. А. В. Кириліної. – М., 2005.
2. Горошко Е. Гендерная проблематика в языкознании. Введение в гендерные исследования : [Учебное пособие] / Е. Горошко. – Харьков : ХЦТИ, Санкт-Петербург : Изд.-во «Алтея», 2001. – Ч. 1. – 509 с.
3. Горошко Е. І. Мовне свідомість: гендерна парадигма / Е. Горошко. – М., 2003.
4. Сидоренко Н.М., Остапенко Н.Ф. Українські аспекти гендерної рівності / Н. Сидоренко, Н. Остапенко // Вісн. Київ.нац.ун-ту. Сер. : Журналістика. – 2003. – Вип. 12. – С. 26-28.
5. Уэст К., Зиммерман Д. Создание гендера (doing gender) / К. Уэст, Д. Зиммерман // Гендерные тетради. – Вып.1. – Спб, 1997. – С. 94-124.
6. Хамитов Н.В. Философия и психология пола / Н. Хамитов. – Киев-Москва, 2001.
7. Bergvall V. L., Janet M. B., Alice F. F. (eds.). Rethinking language and gender research: Theory and practice. – New York, 1996.
8. Cameron D. Theoretical debates in feminist linguistics: Questions of sex and gender // Ruth Wodak (ed.). Discourse and Gender. – Thousand Oaks, 1997. – P. 21-36
9. Gray J. Men are from Mars, women are from Venus: A practical guide for improving communication and getting what you want in your relationships. – New York, 1992.

10. Language and Masculinity / Edited by Johnson S. and Meinhof U.H. – Blackwell Publishers, 1997.
11. Tannen D. You just don't understand: Women and men in conversation. – New York, 1990.
12. Ставицька Л. Мова і стать [Електронний ресурс] – Режим доступу : [http://krytyka.kiev.ua/articles/s9\\_6\\_2003.html](http://krytyka.kiev.ua/articles/s9_6_2003.html).
13. Bruckman A. S. Gender swapping on the Internet. Presented at the Internet Society. – San Francisco, 1993. – [Електронний ресурс] – Режим доступу : (<ftp://ftp.cc.gatech.edu/pub/people/asb/papers/gender-swapping.txt> ).

## ПОГЛЯД У ГЛИБИНИ ТЕКСТУ

Оксана Когут

**[Бондарук Л. В. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк : монографія / Людмила Василівна Бондарук. – Луцьк : ПВД «Теердиня», 2015. – 316 с.]**

Книга присвячена актуальній теоретичній проблемі. Дослідниця пропонує цікавий підхід, намагаючись відстежити трансформації символів у складному плетиві внутрішньо-текстових та інтертекстуальних зв'язків, показати їхню парадигматичну роль на всіх рівнях тексту.

Важливо, що для глибинного аналізу символістської поетики Л. Бондарук обрала прозові і драматичний твори, які досліджуються в аспекті символізму частіше на ідейно-змістовому рівні (відповідно поезія – на формальному). Такий підхід до вирішення дослідницької мети дозволив репрезентувати роль символу на стилістичному, мотивному, міфічному й архетипному рівнях твору. Знаково, що авторці вдалося простежити розбудовування мовного образу, який проростає з імені предмета і може спочатку виглядати як багатозначна деталь, латентний натяк, а згодом представити численні теми, які доволі поліаспектні, проте гармонійні.

Монологічний, на перший погляд, гіпер-роман Марселя Пруста «У пошуках утраченого часу» (проаналізовано два романи цієї епопеї суб'єктивності – «Імена країв: ім'я» та «Комбре») виявляє свою поліфонічну природу. Романи Пруста, за твердженням Д. С. Наливайка, «належать до великих творів світової літератури, яким притаманний оригінальний та індивідуально-неповторний стиль» [2, с. 331].

Прочитання тексту підпорядковане меті сформулювати теорію символу як доміанти, яка керує/мотивує всіма процесами творення імпліцитних сфер тексту, демонструючи новий погляд на знані твори. Л. Бондарук вдалося актуалізувати чимало глибоких і прихованих сенсів, вміло показати, який складний і багатоаспектний символістський текст, прояснити його внутрішні механізми, надихнути читача на пошук і співтворчість заразом. Нам імпонують міркування авторки, що «стати читачем – це, насамперед, стати шукачем смислу і фахівцем декодування, тобто вміння розрізняти смисл тексту і зміст тексту» [1, с. 8].

У монографії багато перекладознавчого матеріалу (драма М. Метерлінка „Неминуча” представлена трьома мовами: французькою, українською і російською). Дослідниця демонструє вільне володіння лексико-семантичним багатством цих мов, що дає їй можливість осягнути глибокі смисли франкомовного тексту.

Драма М. Метерлінка „Неминуча” репродукує власні неокоди, перепрочитуючи і ревізуючи усталений сакральний зміст, увиразнюючи процес «перетікання» архетипів, символів, образів, асоціацій. Архетипні конструкти (образи, сюжети, мотиви, символи) відображені в колективних психічних константах (міфології, фольклорі, релігії, філософії) культури в цілому, реалізуючись через індивідуальне несвідоме письменників становлять кодову систему, що за умови актуалізації в конкретному рецептивному полі виконує функцію дешифратора багатовікового досвіду людства.

Монографія стала цінним надбанням для перекладачів французької літератури, адже допомагає осягти не лише тонкощі мови оригіналу, але й зрозуміти природу художнього твору. В роботі над перекладом найскладніше відтворити латентні сенси, символи, інтертекстуальні зв'язки та асоціації. Це стосується не лише текстів французьких символістів, очевидно, це стосується кожного високохудожнього твору, бо жоден з них неможливо перекласти на іншу мову без втрат. Але ми все одно перекладаємо (кожен із різним успіхом), намагаємось осягнути вершини мистецтва слова. Зрештою, кожне заглиблення у текст, таке сміливе і водночас професійне, як здійснила Людмила Бондарук, – це розширення горизонтів, збагачення і поступ. Хай книга знайде якомога більше читачів!

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бондарук Л. В. Символ у багаторівневій структурі тексту: Марсель Пруст, Моріс Метерлінк : монографія / Людмила Василівна Бондарук. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2015. – 316 с.
2. Наливайко Д. С. «Суб'єктивна епопея» Марселя Пруста / Д. С. Наливайко // Пруст М. У пошуках утраченого часу. – Т. 7. – Віднайдений час. – К.: Юніверс, 2002. – С. 331–351.

## ЛІТЕРАТУРА ЯК ТЕРАПІЯ ПАМ'ЯТІ: ФОРМУЛА «ДРОГОБИЦЬКОГО ТЕКСТУ» ВІД ДРОГОБИЧЧАНКИ ВІКТОРІЇ ДУРКАЛЕВИЧ

Мар'яна Барабаш

*[Дуркалевич В. У пошуках наративної ідентичності: індивідуальний міф у творах Івана Франка, Анджея Хцюка і Бруно Шульца / Вікторія Дуркалевич. – Дрогобич: Коло, 2015. – 366 с.]*

Зосереджуючись на питаннях творення автобіографічного наративу, авторка монографії, яка сама родом з Дрогобича, шукає розуміння свого «дрогобичького світу» у прозових творах трьох письменників зі спільним простором дитинства – в Івана Франка, Анджея Хцюка і Бруно Шульца. Світ, який втрачає свою рівновагу та існує лише в спогадах, «дозріває» до боротьби за власне «я» у тих літературних текстах, що, на думку дослідниці, дають відповіді на одвічні запитання: «Хто я?» і «Хто є важливим для мене?». В аспекті семіотики пам'яті, такими є Франкові автобіографії малого Мирона, «Цинамонові крамниці» Б. Шульца та діалогія А. Хцюка «Атлантида» – «Місяцева земля».

Передусім Вікторію Дуркалевич цікавлять видозміни понять «життєва історія» та «індивідуальний міф» у контексті творення багатоочікуваної у франкознавстві символічної автобіографії письменника як Каменяра і не-Каменяра (за Т. Гундоровою), але без крайнощів «двійництва», «аскетизму» чи «маскараду». Безперечно, ця важлива й актуальна тема франкознавчого дискурсу підштовхує молоду дослідницю до пошуків зразкового читача у малій прозі, яка актуалізує ресурси пам'яті оповідача шкільних історій і знаходить його у принципі читання навспак збірки «В поті чола» (1890), що була певним видавничим компромісом у стосунках Франка з Михайлом Драгомановим – автором переднього слова, яке кореспондує з «Відривком листа до М. Драгоманова» пера Франка. На цій підставі вважає помилковою спробу буквального прочитання письменницької *curriculum vitae* (як це зробили С. Єфремов та О. Огоновський), сприймаючи її за «безпосередній дозвіл на зміну функціонального статусу художніх творів і використання останніх у якості матеріалу до написання Франкової біографії» (с. 42). Вихід із цього лабіринту неправильних інтерпретацій В. Дуркалевич вбачає у оптимальній переорієнтації з «планіметричної» на «стереометричну» стратегію читання (с. 40), про яку сам письменник веде мову у своєму оповіданні «Борис Граб». Власне, в центрі цієї стереометричної спіралі, що розгортає символічну автобіографію Франкового Мирона, авторка монографічного дослідження слушно розглядає емоційний простір пам'яті батька, який виявляє свою сутність у різних формах посвят й ідентифікується через модель стосунків «батько – син» (на прикладі поем «Історія товпки солі» та «Святий Валентій»).

Авторка поступово, підрозділ за підрозділом, знімає різні археологічні шари простору дитинства («свого» світу), щоб зрозуміти проблематику вкоріненості авторського «я»: для цього відштовхується від світу хати, найближчого оточення з переходом у «семіосферу батькової кузні», яка дає змогу виявити низку субпозицій (жіноче/чоловіче, темне/світле, рутинне/творче, ірраціональне/раціональне, с. 83). Через упорядкування понять «свого/чужого» дослідниця робить вагомі висновки про роль кузні як оберегу, що захищає героїв від анти-світу Борислава, тому що простір кузні разом із топосами «обійстя» й «присілка» творить універсальний *sacrum*, який виробляє імунітет проти «світу, що втрачає рівновагу». Цей «розхитаний» світ зокрема присутній у просторі страшних історій «Микитичевого дуба», в інтеграції тіні власного «я» («Оловець», «Мій злочин»), яка в міському (чужому) просторі засновує новий світ «на бориславському тракті» (такий собі світ «станції») – світ, який ділиться «зовсім іншими межами» й «по зовсім іншій шкалі».

Монографія В. Дуркалевич на основі Франкових сюжетів творить власну «романну історію», інтригуючи пошуками причетного «іншого» – «жертви, котра пам'ятає усе» – у світі, в якому неминучі наслідки втрат і травм призводять до актуалізації кривди. Власне, фокус цієї книжки в тому, що проблематика дослідження розгортається за принципом детективного сюжету, в якому травмоване «я»-Мирона шукає «винуватця злочину», щоб йо-

го деміфологізувати. У цих пошуках йому сприяють герої з «вищих гімназійних класів» (з оповідань «Борис Граб», «Гірчичне зерно»), котрі допомагають читачеві реконструювати просторову і «духову» топографію міста зі знаком «мінус» («міста-болота», «міста-смерті», «міста-гробу», с. 160), повертаючи йому первинні риси альтернативного світу як тексту культури, а мандрівку літературного героя перетворюючи «у символічний шлях homo transcendens» (с. 167). І ось ця символічна спіраль, врешті-решт, повертається у своє висхідне положення – у «свій» світ, який реконструюється крізь призму читацького досвіду в «спогадах і мріях суб'єкта, котрий опинився у цілком нових “тут” і “тепер”». Це ті «тут» і «тепер», у яких малий Мирон по-справжньому перебуває у своєму «дивно-щасливому» світі «під оборогом» і які перетворюють спіраль вічного блукання у «коло вічного повернення».

Однак спогад не матиме своєї темпоральної самодостатності для наратора, якщо втратить свою універсальну «мнемохемічну формулу», яку В. Дуркалевич й робить спробу розшифрувати у другому розділі своєї монографії на основі діалогії А. Хцюка «Атлантида» – «Місяцева Земля». З цією метою дослідниця намагається для початку вписати індивідуальну історію «я» в акт відповідальності за «свій» світ – «Тамту Землю», або «мій Дрогобич», метафорично названу «Великим Князівством Балаку»: «само до цього образу-архетипу щоразу підштовхує наратора незбагнений механізм пам'яті» (с. 191). Цікавою у цьому тексті є дослідницька логіка виведення «мнемохемічної формули» з метафоричних складників «спогаду-горішка», «спогаду-зернятка», «спогаду-пуповини», «спогаду-гостії», які творять новий сакральний простір «світу, якого немає». Мікрокосм такого світу символічно топографує «ландшафт душі, котра пам'ятає» (с. 202) і свідчить про «вдячного спадкоємця», роль якого, як і у випадку з Франком, відіграє фігура батька (с. 203). Показуючи, як в очах дитини поступово деміфологізується образ батька у діалогії Хцюка, В. Дуркалевич натрапляє на сліди спільного для обох письменників джерела втрати зв'язку зі світом-травми. Тому спогад як «спроба ослувити те, що багато років існує у формі табу, стає надзвичайно дієвим терапевтичним механізмом, котрий допомагає нейтралізувати джерело дитячого травматичного досвіду» (с. 205). З іншого боку, «чоловічому» світу батька як взірцевого для наслідування протистоїть «багатоголосий макрокосм» образу матері, що становить осердя світу-дому; матері, котра, відчуючи відповідальність за добробут сім'ї, веде майже ритуальну боротьбу за відновлення рівноваги світу, яку Хцюк утаємничує в діалозі сина з матір'ю, актуалізованого через образи книги, лектури, писання (власне, тому «Атлантида» ідентифікується як «Книжечка про місто моєї мами», що перетворює «маленьке містечко» з дитячих спогадів у «величезний космос»). Все це підштовхує авторку монографії до висновку, який переконує, що реконструювати індивідуальну історію пам'яті про «Тамту Землю» А. Хцюка не можливо без усвідомлення досвіду багатоголосі спільноти, без пригадування героєм «усіх дрогобичан», тому що «пам'ятати про» завжди означає «пам'ятати для інших».

Нарешті, деконструкція індивідуального міфу спонукує уважну дослідницю шукати причин катастрофи у боротьбі за власний світ на прикладі прози Бруно Шульца. Для цього авторка опиняється у грі за чужими правилами «між рутинною і творчістю» і з безкомпромісною безпристрасністю відправляється на «пошуки міфічного родоvodu» в «Цинамонових крамницях». Тут виринає на поверхню також історія батька, яка у Шульца асоціюється з історією трагічної і неминучої поразки «інакшого» світу самотнього Деміурга-Майстра-Єресіарха-Творця-Атланта-Пророка. На основі певної історії «фіктивної родини» вибудовується «міфологічна генерація предків», яка дає змогу донести до читача містичний сенс цього світу (або, за словами Шульца, створити «легенду про геніальну епоху»). Саме деміфологізація дійсності й вирішує долю власної біографії Бруно Шульца з його комплексом «утраченого життя» («Тепер дійсність здолала мене й увірвалася всередину»). Тому в більшості своїх оповідань Шульц маргіналізує персонажа, що є «наслідком його неунікненої інакшості», яка йому «не дозволяє бути “як усі”» (с. 277).

Монографія Вікторії Дуркалевич є оригінальним самостійним дослідженням, яке ставить перед собою завдання ліквідувати зайві «міфи» і «комплекси», які нажила історія літератури в процесі помилкового ототожнення доль літературних героїв із біографічними фактами їхніх творців. На прикладі трьох письменників спільного (дрогобицького) похо-

дження як представників української (І. Франко) та польської літератури (Б. Шульц, А. Хцюк) молода дослідниця успішно реалізовує бажання багатьох літературознавців розгадати найзагадковішу наратологічну таємницю – співіснування літературного та біографічного «я» письменника в процесі народження художнього твору. На монографічному матеріалі з розлогими, але присутніми і корисними примітками (хоча бракує книжці також предметного покажчика та покажчика творів), В. Дуркалевич створює захопливу «розповідь про життя», яку не можна адекватно зрозуміти без проникнення в сутність епіграфів до цієї книжки. Бо ця розповідь «неначе сон» триває на «місяцевій землі», на якій кожна деталь, навіть «цинамонові крамниці», не втрачає свого сенсу доти, доки «життя як розповідь» зосереджене на власному духовному міфі, а автор вміє ловити «тіні» свого часу і простору «сіттю слова».

**STUDIA  
METHODOLOGICA  
No 40**

Підписано до друку 03.05.2015 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>