

Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)  
Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)  
Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

ISSN 2307-1222

# STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 46, осінь 2018 року  
*Заснований 1993 року*

Issue 46, Autumn 2018  
*Founded in 1993*

Тернопіль-Кельце / Ternopil-Kielce  
2018

# STUDIA METHODOLOGICA

ISSN 2307-1222

---

## EDITORS-IN-CHIEF

**Prof. Dr hab. OKSANA LABASHCHUK** Department of Theory and Methods of the Ukrainian and World literature, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

**Prof. dr hab. OLEG LESZCZAK** Institute of Foreign Philology Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

## EXECUTIVE EDITOR

**Dr. YURY ZAVADSKY** Krok Publishers, Ternopil (UKRAINE)

## EDITORIAL BOARD:

**Prof. dr hab. LYUBOV STRUHANETS** Head of the Department of the Ukrainian Language and Methods of Teaching, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

**Prof. dr hab. NATALIYA POPLAVSKA** Head of the Department of Journalism, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

**Prof. dr hab. OLHA KUTSA** Department of Theory and Methods of the Ukrainian and World literature, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

**Prof. dr hab. MYKOLA TKACHUK** Head of Department of Theory and Methods of the Ukrainian and World literature, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

**Prof. dr hab. JANUSZ DETKA** Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

**Prof. dr hab. MAREK RUSZKOWSKI** Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

**Prof. dr hab. ELEONORA LASSAN** Vilnius University (LITHUANIA)

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

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

**Prof. dr hab. MILOSAV CHARKICH** Serbian Academy of Sciences and Arts (SERBIA)

**Prof. dr hab. RYSZARD STEFAŃSKI** Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

## REVIEWERS:

**Prof. dr hab. MARTYNA KRÓL-KUMOR** (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska)

**Prof. dr OLEKSANDR VOLKOVINSKIY** (Ivan Ohienko Kamianets-Podilsky National University, Ukraine)

**Prof. dr hab IRENA ROLAK** (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach, Polska)

**Prof. dr hab. FELIKS SZTEJNBUK** (National Linguistic University in Kyiv, Ukraine)

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.

Адреса редакції / Editorial address:

*Prof. Dr. Oksana Labashchuk*, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Krywonosa street, 2, Ternopil, 46027, Ukraine

Phone: +38 097 498 76 67

*Prof. Dr. Oleg Leszczak*, Jan Kochanowski University in Kielce, Świętokrzyska street, 21D, Kielce, 25-406, Poland

Phone: +48 41 349 71 31

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

SM, No. 46, 2018  
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), UJK (Poland)

---

#### ГОЛОВНІ РЕДАКТОРИ

**Проф., д. філол. н. ОКСАНА ЛАБАЩУК**

кафедра теорії та методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

**Проф., д. філол. н. ОЛЕГ ЛЕЩАК**

Інститут іноземної філології Університету Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

#### ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР

**К. філол. н. ЮРІЙ ЗАВАДСЬКИЙ** Видавництво Крок, Тернопіль (Україна)

#### РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

**Проф., д. філол. н. ЛЮБОВ СТРУГАНЕЦЬ** завідувач кафедри української мови та методики її викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

**Проф., д. філол. н. НАТАЛІЯ ПОПЛАВСЬКА** завідувач кафедри журналістики Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

**Проф., д. філол. н. ОЛЬГА КУЦА** кафедра теорії та методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

**Проф., д. філол. н. МИКОЛА ТКАЧУК** завідувач кафедри теорії та методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

**Проф., д. філол. н. ЯНУШ ДЕТКА** Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

**Проф., д. філол. н. МАРЕК РУШКОВСЬКИЙ** Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

**Проф., д. філол. н. ЕЛЕОНОРА ЛАСАН** Вільнюський Університет (Литва)

**Проф., д. філол. н. ВОЛОДИМИР ЗАЙКА** кафедра російської мови Новгородського державного університету імені Ярослава Мудрого (Росія)

**Проф., д. філол. н. ОЛЕКСАНДР ГЛОТОВ** кафедра літературної та мовної теорії Національного університету Острозька академія (Україна)

**Проф., д. філол. н. МИРОСЛАВ ЧАРКІЧ** Сербська академія наук і мистецтв (СЕРБІЯ)

**Проф., д. політ. н. РИШАРД СТЕФАНСЬКИЙ** Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

#### РЕЦЕНЗЕНТИ

**Проф., д. філол. н. МАРТИНА КРУЛЬ-КУМОР** (Університет Яна Кохановського в Кельцах, Польща)

**Проф. д. філол. н. ОЛЕКСАНДР ВОЛКОВИНСЬКИЙ** (Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка, Україна)

**Проф., д. філол. н. ІРИНА РОЛЯК** (Університет Яна Кохановського в Кельцах, Польща)

**Проф., д. філол. н. ФЕЛІКС ШТЕЙНБУК** (Київський національний лінгвістичний університет, Україна)

Збірник *Studia methodologica* внесено до Переліку фахових видань ВАК України за спеціальністю «філологія» згідно з постановою від 01.07.2010 р. № 1-05/5. Друкується за рішенням ученої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та входить до наукометричної бази Index Copernicus.

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

## **ЗМІСТ | CONTENTS**

*STUDIA METHODOLOGICA, NO 46*

---

### **МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ**

Олег ЛЕЩАК. Методологические основания и истоки российской онома-  
сиологии: проблема соотношения номинации и предикации.....7

Piotr CZAJKOWSKI. Akty emotywne w procesach komunikacyjnych w ujęciu  
interdyscyplinarnym.....22

### **ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ**

Тетяна ДОНІЙ. Топос міста в постмодерній поезії України та США.....28

Оксана ПАНЬКО. «Народження» тексту для дітей (на матеріалі повісті  
Роальда Дала «Відьми»).....43

Вікторія АТАМАНЧУК. Символи у драмах Єлисея Карпенка «Святого ве-  
чера» та «Едельвайс».....52

Юрій МИНЕНКО. Епіграми ігумена Віталія — зразок барокової іден-  
тичності.....60

Ольга БОГДАНОВА. Самый любимый рассказ А. П. Чехова  
(«Студент»).....71

Тарас ШМІГЕР. Давня українська література з погляду перекладознав-  
ства.....85

Олександр ГЛОТОВ. Українські корені російського поета.....93

---

## РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

Луиза ОЛЯНДЕР. Горький, каким мы его не знали.....	101
Христина ДРОГОМИРЕЦЬКА. Фрагменти реальності «Таксиста» Юрія Завадського.....	105
Олег ЛЕЩАК. Новий погляд на стару концепцію чи нове життя Фердинанда де Соссюра?	109
Сергій ВОЛКОВИНСЬКИЙ. Як зробити студентські конференції захо- плюючими? Історія проекту «Школа Відкритого Розуму».....	112



## МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

### МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ И ИСТОКИ РОССИЙСКОЙ ОНОМАСИОЛОГИИ: ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ НОМИНАЦИИ И ПРЕДИКАЦИИ

Олег Лещак  
проф., д. філол. н.,  
Університет Яна Кохановського в Кельцах, Польща

#### ABSTRACT

The paper is devoted to a methodological analysis of one of the key principles of the onomasiological conception: the problem of correlation between nomination and predication from the viewpoint of leading Russian onomasiologists A. Ufimtseva, E. Kubryakova, V. Teliia, V. Gak, G. Kolshansky etc. The author points out to the internal methodological and conceptual contradictions in the conception proposed by this school and determines the confusion about the semantic problem of nominativity and predicativity of signs and the semiotic problem of their language or speech status as one of the main reasons for such contradictions.

**Keywords:** *onomasiology, nomination, predication, Moscow school, methodology.*

Стаття присвячена методологічному аналізу одного з ключових положень ономасіологічної концепції — проблемі співвідношення номінації і предикації в розумінні провідних російських ономасіологів О. Уфимцевої, О. Кубрякової, В. Телії, В. Гака, Г. Колшанського і ін. Автор вказує на внутрішні методологічні і концептуальні протиріччя концепції даної школи, визначаючи в якості однієї з основних причин змішування семантичної проблеми номінативності і предикативності знаків з семіотичною проблемою їх мовного чи мовленнєвого статусу.

**Ключові слова:** *ономасіологія, номінація, предикація, московська школа, методологія.*

Artykuł poświęcony jest analizie metodologicznej jednej z kluczowych kwestii koncepcji onomazjologicznej: problemowi korelacji między nominacją a predykacją z punktu widzenia wiodących rosyjskich onomazjologów A. Ufimcewej, J. Kubriakowej, W. Teli, W. Gaka, G. Kołszanskiego i innych. Autor wskazuje na wewnętrzne sprzeczności metodologiczne w koncepcji

zaproponowanej przez szkołę moskiewską spowodowane przez pomylenie semantycznego problemu nominatywnego / предикативного характера знаков oraz semiotycznego problemu ich statusu językowego / mownego.

**Słowa kluczowe:** *onomazjologia, nominacja, predykcja, szkoła moskiewska, metodologia.*

Одной из наиболее перспективных дисциплин в языкознании является ономазиология, которую называют нередко также теорией номинации. Ее истоки непосредственно уходят в пражский функционализм, в частности, к научным взглядам Вилема Матезиуса и Милоша Докулила. В СССР пионерами этой дисциплины были две школы — курско-орловско-воронежская школа И. С. Торопцева (т.н. теория словопроизводства) и московская школа (А.А.Уфимцева, Е.С. Кубрякова, В. Н. Телия, В. Г. Гак и др.), во главе с Б. А. Серебренниковым. Эта вторая группа в силу своей столичной локализации фактически вытеснила провинциальных конкурентов и, начиная с 1977 года после выхода двухтомной коллективной монографии «Языковая номинация», ставшей знаковым событием в советском языкознании, на долгие годы стала фактическим монополистом в российской ономазиологии. Взгляды Торопцева были гораздо более близкими к Пражской школе, чем взгляды московской группы, которая пыталась трансформировать антропоцентрическую и функциональную по своему замыслу теорию номинации в раздел лексической семантики.

Данная работа посвящена методологическому анализу только одного из ряда ключевых положений концепции российских ономазиологов — проблеме соотношения номинации и предикации — с целью установления причин, почему этот проект не стал в России достойной альтернативой ни для традиционной семасиологии, ни для логической семантики, ни для когнитивизма. Ситуация, сложившаяся вокруг ономазиологии в России и на Украине, весьма странная. С одной стороны, можно встретить множество работ, использующих терминологическую номенклатуру ономазиологии (вроде *номинация, номинат, ономазиологическая категория, ономазиологический тип, мотивация, формант, ономазиологическая основа*), с другой, практически никто (за редкими исключениями) не только не пытается продолжить концепцию пражцев, но и не развивает те теоретические основания, которые создали авторы «Языковой номинации». Более того, роль Пражской школы всячески умаляется, вплоть до представления создателей ономазиологии чуть ли не продолжателями дела В.В.Виноградова: «В соответствии с традицией, намеченной В. В. Виноградовым, чешские ученые (Й. Вахек, Б. Гавранек, Й. М. Коржинек, В. Матезиус, В. Скаличка, Б. Трнка и др.), **внесшие заметный вклад в развитие ономазиологических концепций**, справедливо указали на тот факт, что в качестве единиц номинации следует рассматривать не только слова, но и некоторые типы сло-



восочетаний» (Столярова 2003). Напомню, что Матезиус умер в 1945, а все остальные названные Столяровой ученые были активными членами Пражского кружка уже в 20-30-е годы XX века, когда еще не существовало никакой «традиции, намеченной В. В. Виноградовым». К тому же стоило в ряд создателей ономазиологии поместить Милоша Докупила, ведь именно ему принадлежит ключевая роль в систематизации этой дисциплины.

Обратимся к истокам российской ономазиологии в ее московском варианте. Роли И. С. Торопцева в становлении ономазиологии я посвятил несколько статей (Лещак 1998а; Лещак 1998б).

В статье, открывающей двухтомник «Языковая номинация», авторы (Уфимцева и др. 1977) определяют ономазиологию как дисциплину, которая занимается номинативной функцией языка, и интерпретируют эту последнюю как функцию репрезентации, т.е. представления, при этом почти во всех статьях двухтомника активно используется традиционная для советского языкознания формулировка, что происходит она путем «отражения действительности» (там же: 13). Зададимся вопросом, что именно «репрезентирует» язык? Саму действительность или ее опытное понимание, т.е. картину мира как осознаваемое и неосознаваемое знание о действительности? При этом не менее существенным оказывается и то, какова темпоральная характеристика «репрезентируемого» объекта — статичная (панхроническая) или динамичная (диахроническая). Авторы проекта «Языковая номинация» в своем большинстве проводят четкое различие между языком и речью именно по принципу системной статики и волитивной динамики. Поэтому, говоря, что язык выполняет репрезентативную функцию через механизмы номинации, они, по идее, должны были отдавать себе отчет в том, что и действительность как динамическая форма бытия, и мышление как динамичная процедура порождения актуальной информации по определению семиотически может и должно представляться, вербализоваться не в языке, а в речи. При случае, конечно, можно задать вопрос: всякая ли репрезентативная функция автоматически является номинативной, или же есть и другие репрезентативные функции, например, предикативная. Разве предикативная, создавая предикативные единицы (высказывания), мы не «репрезентируем» свои мысли, интенции? Но, с другой стороны, разве в языке, в его системе знаков нет единиц, которые выражают мысли? А пословицы, поговорки, сентенции, прецедентные тексты? Все эти единицы никак нельзя вынести за пределы языка как лингвосомиотического кода. Они не создаются в речи по языковым моделям (как свободные словосочетания, предложения и тексты), а воспроизводятся в том или ином виде.

Рассмотрим подробнее эту проблему.

В вышеупомянутой статье находим следующую дистрибуцию номинативности и предикативности: «языковые номинативные знаки — слова и словосочетания и речевые (предикативные) знаки — фразы и

предложения — противостоят, дополняя друг друга, как две стороны диалектического целого — языка, соотносясь как виртуальное и актуализированное, как кодифицированное, наиндивидуальное и некодифицированное, индивидуальное, как воспроизводимое и создаваемое» (Уфимцева и др. 1977: 36).

Проанализируем данное положение. Итак, номинативные знаки — это слова и словосочетания, а речевые знаки (фразы и предложения) — это знаки предикативные. Логика подсказывает, что слово «номинативные» здесь употреблено как синоним слова «языковые», поскольку оно явно противопоставлено слову «речевые». Если «номинативное» — не речевое, оно автоматически должно считаться языковым. Можно вполне согласиться, что слова и словосочетания — не предикативны и, возможно, поэтому их можно предварительно определить как единицы, выполняющие номинативную функцию. Другой вопрос — языковые ли это знаки. Слова — несомненно языковые единицы, ведь в речи слова представлены отдельными словоформами. Сложнее со словосочетаниями. Если речь идет о воспроизводимых словосочетаниях — фразеологизмах и языковых клише (фраземах), — то они, без сомнения, являются языковыми знаками и одновременно их можно признать номинативными единицами: они называют понятия точно так же, как слова, и могут вместе со словами входить во всевозможные классы и системные синтагматические отношения, например, могут быть антонимами или синонимами слов. А это значит, что с точки зрения выполнения семиотической функции аналитические номинаты принципиально от слов не отличаются. Если же речь идет о т. н. свободных словосочетаниях, то это единицы производимые по языковым синтагматическим моделям, а не воспроизводимые, поэтому вряд ли они входят в систему языковых номинативных знаков. Однако не все так просто и с номинативным статусом свободных словосочетаний. Все зависит от их функции в речи. Если они входят в состав предложения, а не являются сами номинативными предложениями (т.е. не содержат в себе предикативность), то их роль может быть определена как номинативная. Но при сопоставлении с клише степень их номинативности существенно слабее, ср.: *письменный стол* (номинация разновидности стола) и *огромный дубовый стол* (номинация конкретного стола, сопряженная с его описанием: 'который сделан из дубовой древесины и, по мнению говорящего, намного больше по размеру по сравнению с обычным столом').

Напрашивается вопрос: если слова и фразеологизмы являются номинативными (= языковыми) знаками и при этом они являются «отражением действительности», то какую действительность отражают слова *ничто*, *чудо*, *желанный*, *приятно* или фразеологизмы *бить баклуши*, *белая ворона* или *сгущать краски*. Наверное не окружающую нас энергоматериальную действительность, а действительность нашей картины мира, т.е. психоинформационное состояние человека.

Намного труднее оценить вторую часть приведенной цитаты, ка-

сающуюся речевых, т.е. предикативных знаков. Не ясно, что имеется в виду под «фразой», которая при этом не является ни предложением, ни словосочетанием. Может быть, речь идет о высказываниях, не обладающих формальными показателями предикативности (вроде нечленяемых или эллиптических высказываний), как этот термин понимается в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» (Светозарова 1990: 558-559), но тогда почему они названы предикативными единицами? Допускаю, что сам термин *предикативность* требует корректировки, например, распространения его на все самостоятельные в прагмасмысловом и формальном плане высказывания (в т.ч. и на нечленяемые или эллиптические). При таком подходе предикативность становится только одной из характеристик речевых или языковых единиц: не все речевые единицы предикативные (напр., словоформы и словосочетания в структуре предложения), не все предикативные единицы речевые. Таков статус пословиц, поговорок, сентенций, воспроизводимых высказываний (вроде *Как дела?* или *Который час?*) и прочих прецедентных высказываний, вроде цитат (*Таможня дає добро* или *Голова — предмет темний и исслелованю не подлежит*), а также прецедентных текстов (молитв, гимнов, анекдотов и под.). Все они носят явно предикативный характер, но при этом представляют собой единицы лексикона большинства носителей современного русского языка, а значит — это языковые, а не собственно речевые единицы. При этом ни одна из предикативных единиц не «отражает» самой действительности. Всегда это только выражение чьей-то мысли (суждения или связной последовательности суждений).

Проблема номинативности — предикативности носит ярко выраженный семиотико-семантический характер, поскольку непосредственно касается формы означаемого — внеязыкового смысла. И ее нельзя смешивать с самим сущностным статусом семиотической функции, т.е. языковым (инвариантно-кодовым) или речевым (актуально-перформативным).

Может показаться, что рассматриваемая здесь проблема уже не актуальна, т.к. касается текста сорокалетней давности. Вот несколько более новых высказываний, касающихся номинативности — предикативности и семиотического характера языковой деятельности:

«С когнитивной функцией соотносится репрезентативная, или номинативная, референтная функция (способ обозначения предметов и явлений внешнего мира и сознания)» (Иванова 2006: 209), «На первом этапе описательного анализа из текста выделяются слова и предложения, т.е. номинативные и коммуникативные единицы языка. Выделение их не представляет в современном тексте трудностей, т.к. они выделяются графически» (там же, 238) — как видим, номинативность трактуется либо как функция языкового представления неких объектов (в т.ч. «предметов и явлений внешнего мира»), либо как речевая функция, выполняемая исключительно словами. Номинативность при этом противопоставлена не предикативности, а коммуникативности практически на том же

основании, что и в выше проанализированном тексте: номинативность свойство языка, коммуникативность — речи. Предикативность в работе Ивановой связывается с двумя явлениями — сказуемым и предложением в целом. Вопрос номинативного или коммуникативного статуса словосочетаний при этом не поднимается. Лишь в одном месте текста можно найти интересное замечание: «Свободное словосочетание тяготеет в аспекте знаковости к предложению, а устойчивое — к слову» (там же, 183). При этом нет никакого разъяснения сущности этого «тяготения».

У С.А. Заскоки (2009) ономазиология как «наука, занимающаяся теорией номинации» также однозначно привязывается непосредственно к действительности: «исследующая процесс называния, присвоения имен предметам и явлениям внешнего мира» (Заскока 2009: 102). По мысли Заскоки, понятие и мысль — это одно и то же (понятие определяется через мысль) и не имеет никакой корреляции с языковыми и речевыми единицами, поэтому «может быть выражено словом или его основой, словосочетанием и предложением» (там же, 105). А значит, с когнитивной, смысловой точки зрения вообще не может быть разницы между основами слов, словами, словосочетаниями и предложениями (если взять во внимание, что тексты представляют собой совокупность предложений, то в этот ряд можно включить и тексты). Не удивительно, что номинативность в данной работе противопоставляется не предикативности (т.е. трактуется не как когнитивно-семиотическая процедура), а коммуникативности (так, слова и словосочетания определяются как номинативные единицы, а предложение — как коммуникативная) (см. там же, 149-150). Возникает вопрос: имеет ли слово или словосочетание кроме собственно номинативного потенциала также потенциал коммуникативный. Если нет, то откуда берутся различные (особенно стилистически и дискурсивно ориентированные) наименования одних и тех же понятий? Все ли равно, назвать чье-то поведение *непродуманным*, *глупым*, *дурацким* или *идиотским*? И не зависит ли употребление этих номинатов от коммуникативной установки и дискурсивной ситуации?

Сходной логикой пользуется и В. Н. Немченко в работе 2008 года, где разделяет коммуникативные и номинативные единицы языка (судя по всему, понимая под термином «язык» всю языковую деятельность, без разделения на язык и речь): «Коммуникативные единицы языка способны самостоятельно передавать ту или иную информацию. Основной коммуникативной единицей языка считается предложение. Номинативные единицы языка обозначают отдельные предметы, понятия, представления, отношения и т. п. Такими единицами являются слова и словосочетания» (Немченко 2008: 64). Не сложно заметить, что проблема семиотического выражения (вербализации) некоторого участка картины мира или же некоторой мысли (т.е. проблема семиотизации некоторого когнитивного пространства) в обеих работах заменена проблемой разделения когнитивности и коммуникативности. Согласно такой логике, слова и словосочетания — это единицы языка, выполняющие

когнитивную функцию (т.е. функцию интрасубъектную, познавательную-выразительную), а предложения — функцию коммуникативную — интерсубъектную. Коммуникативность при этом понимается как способность языка реализоваться в речи. Алогизм такого понимания очевиден. Коммуникативность и когнитивность (а фактически — выразительность) языка могут и должны отделяться друг от друга, но не могут противопоставляться и, тем более, дистрибуироваться по различным единицам. Невозможно приписать когнитивность одним единицам, а коммуникативность — другим. Предложение или текст выполняют не только коммуникативную, но и когнитивную функции. При этом когнитивность предложения не может быть сведена к когнитивности используемых в нем слов и словосочетаний. Предложение выполняет обе функции — выразительную и коммуникативную одновременно и они не являются побочным эффектом использования слов (в виде словоформ) и словосочетаний. Содержание и смысл предложений *Вечер* или *Теплый вечер* не сводятся к значению словоформы *вечер* или значению словосочетания *теплый вечер*. Но важно даже не это. А то, что проблема содержания и смысла предложения (его локуции и иллокуции) не тождественна проблеме его коммуникативности (перлокуции). Можно сказать, что в определенном смысле лингвисты XXI века в вопросах установления сущности номинативности не только не пошли далее постулатов, заявленных в сборнике «Языковая номинация», но и существенно отошли от них в теоретическом аспекте (все рассмотренные работы носят академический характер и отражают т.н. «стандарт» лингвистической мысли).

Иногда современные авторы академических учебников привычно противопоставляют номинативность слов, словосочетаний и фразеологизмов коммуникативности предложений, но при этом коммуникативность понимают как «свойство предложения отражать некоторую конкретную ситуацию» (Гируцкий 2003: 139), т.е. фактически как предикацию, не видя явного логического противоречия в своих словах. Это свидетельствует о принципиальной непонимании отличия сущности семиотических функций (язык как потенция — речь как акт) и их семантической каузации (номинация как выражение знания — предикация как выражение актуального мышления).

Может появиться другое возражение: возможно, представленный здесь способ мышления характерен лишь для семасиологически ориентированных ученых, а современные ономастиологи мыслят вполне антропоцентрически и различают когнитивные установки (номинацию — предикацию) и семиотические функции (язык — речь). Обратимся к работам современных декларированных ономастиологов.

У Г. Н. Ягафаровой находим определение ономастиологии, идентичное с приведенным выше определением Заскоки: «наука ономастиология занимается теорией номинации, исследующей процесс называния, присвоения имен предметам и явлениям внешнего мира» (Ягафарова 2010: 174), более того, автор с полной уверенностью утверждает, что «Самой обоб-

щенной и корректной представляется отражательная теория значения, полностью построенная на ономаσιологическом подходе» (там же, 179), из чего логически следует, что языковые единицы просто отражают сущность и свойства самих номинируемых объектов («предметов и явлений внешнего мира») и работа человеческого ума может быть оставлена без внимания. Показательно, что в списке литературы статьи, посвященной основным понятиям ономаσιологии, лишь 2 позиции из 24 — это работы 2000 и 2008 года (одна из них не имеет непосредственного отношения к ономаσιологии). Все остальные — работы 60-80 гг. XX века, что может свидетельствовать о состоянии ономаσιологии в России XXI века.

Аналогичное, реалистское (хотя и несколько смягченное антропными факторами) понимание сущности актов номинации и предикации находим и в работе И. Столяровой: «В акте предикации фиксируются соответственно прагматической или познавательной установке говорящего предметы и процессы **в их реальных связях и отношениях**, причем величины, между которыми подобная связь устанавливается, разведены и обычно дифференцируются» (Столярова 2003).

Е. И. Косых, пытаясь решить проблему авторов «Языковой номинации», вообще не разделяет собственно номинативные и предикативные единицы, объединяя все виды вербализации внеязыковой мыслительной информации под понятием номинации (Косых 2016). Единственным качественно новым шагом, который она предпринимает, является ее последовательный антропоцентризм, хотя и ей случается использовать формулировку вроде «для вторичной номинации характерно два принципиально различных способа отображения действительности и отнесения смыслового содержания наименований к обозначаемым объектам» (там же). Это происходит обычно при реферировании работ «классиков», т.е. авторов все той же «Языковой номинации», которые она не решается подвергнуть критическому анализу.

Даже те ономаσιологи, которые основывают теорию номинации на противопоставлении ее предикации, понимая под номинацией «создание не любых единиц языка, а только единиц, не обладающих предикативностью», и пытающиеся вывести «ономаσιологию из плена коммуникативной парадигмы языкознания» (Горяев 2004: 49), продолжают противопоставлять номинативность коммуникативности, хотя это совершенно разноплановые семиотические функции: первая касается семантики, а вторая — прагматики.

Вернемся к истокам российской ономаσιологии, т.е. к анализу текста двухтомника 1977 года. Обратимся к тем диадам, которыми авторы характеризуют отношение номинативных и предикативных единиц. Они отмечают, что эти единицы соотносятся как «виртуальное и актуализированное», «кодифицированное, наиндивидуальное и некодифицированное, индивидуальное» и как «воспроизводимое и создаваемое». Первая и последняя оппозиции вполне верны, если их применять к понятиям языковых и речевых единиц. Языковые единицы, действительно, должны

по определению быть виртуальными и потенциальными (т.к. они существуют в идиосинхронической по своей темпоральной сущности системе единиц), речевые же — всегда существуют в актуальном и конкретном потоке времени, в реальном речевом акте, создаваемом по моделям языка с использованием языковых знаков. Но столь ли применимы они к паре номинативные — предикативные единицы? Фразеологизм *бить баклуши* или языковое клише *имя существительное* — это устойчивые словосочетания, являющиеся языковыми знаками и выполняющие номинативную функцию. Но аналогичную функцию могут выполнять словосочетания *постоянно бездельничать* или *слово для называния предметов и явлений*, хотя эти последние явно созданы по определенным моделям грамматической и лексико-семантической сочетаемости как речевые знаки. Если же сравним два высказывания: *Угол, под которым некий предмет ударяет в некоторую поверхность, равен тому углу, под которым он отбивается от этой поверхности* и *Угол падения равен углу отражения*, окажется, что оба они носят ярко выраженный предикативный характер — это высказывания как знаки некоторых суждений, однако первое из них — создано по модели сложного предложения и является собственно речевым знаком, второе же воспроизведено из языковой памяти и носит все признаки языкового знака — прецедентного высказывания. А значит, оно столь же потенциально и виртуально, как и использованные в первом предложении слова или приведенные ранее фразеологизм или клише.

В том же двухтомнике В. Гак относит к номинативным средствам не только собственно лексические единицы, но и единицы синтаксические («если они выступают в своей значимой функции» (Гак 1977: 236)), различая два вида номинации — языковую и речевую (там же: 239). Выступить «в значимой функции», по Гаку, — это обозначать некоторые участки миропонимания. Эта процедура сопричастна процедуре выражения мысли. Это весьма важное положение, поскольку оно позволяет принципиально различить номинативные и предикативные процессы именно с прагматической точки зрения. Одно — вербализовать свою картину мира, другое — выражать свои интенции и/или коммуникативно воздействовать на сознание собеседника (адресата). Обе процедуры осуществляются в речи совместно, но это различные процедуры. При этом совершенно не важно, вербализуем ли мы картину мира при помощи уже наличных у нас в языке знаковых средств, или же делаем это впервые, образуя новую номинативную единицу. В обоих случаях процесс по сути тождествен. Качественно отличным от номинации является процесс выражения мысли в речевых формах, т.е. вербализации актуального интенционального состояния, которое можно условно определить термином *предикация*. Идея отнесения предложений к номинативным средствам требует более тщательного анализа. Можно однозначно согласиться с такой мыслью в двух ситуациях: когда предложение используется как оним (*Камо грядеши, Принесите мне голову*

*Альфредо Гарсия; Иван Грозный убивает своего сына*) или же когда оно используется в метаязыковой функции — как объект лингвистического анализа (напр., *Предложение «Я иду» — простое и нераспространенное*). Более сложны случаи полного (т.е. неусеченного) использования прецедентных высказываний. Здесь можно предположить несколько фаз номинативизации предикативной единицы. Полная номинативизация наступает в случае, когда прецедент откровенно цитируется: *Как гласит русская пословица: «Без труда не вытащишь рыбку из пруда»*. Этот способ употребления языковой и предикативной по сути единицы фактически сближается с метаязыковым. Более «мягкая» форма — это включение целостного прецедента в собственную речь, без маркирования цитирования: *Сам знаешь, что без труда не вытащишь рыбки из пруда*. В случае же «растворения» прецедента в собственной речи, сопряженного с его структурной или семантической деформацией, говорить о номинативности можно лишь условно: *Без упорного труда еще никому не удалось вытащить ни одной рыбки из пруда* или *Без пруда не вытащить и рыбки из него*. Понимаемая таким образом номинативность фактически отождествляется с понятием использования в речи языковых единиц — знакоупотреблением.

Рассмотрим оппозицию: «кодифицированное, надиндивидуальное — неcodифицированное, индивидуальное». Здесь сведены фактически две различные оппозиции: кодифицированность номинативных знаков и неcodифицированность речевых (предикативных, используя терминологию Уфимцевой и ее соавторов), а также надиндивидуальность первых и индивидуальность вторых. Термин «кодификация» здесь использован не совсем точно. Кодифицированной является языковая норма, языковой же узус — неcodифицирован, что не делает узуальные номинативные знаки (*спинжак, колбасить*) кодифицированными. В то же время высказывание *Не желаете ли выпить кофе?* вполне соответствует литературной кодификации, хотя и не является номинативной единицей. Не исключено, что термин *кодифицированный* авторы использовали в прямом смысле, вытекающим из его внутренней формы, в смысле 'перенесен в код', но в этом смысле все пословицы, поговорки и подобные предикативные воспроизводимые единицы, хотя и не номинативны, тем не менее, представляют собой часть языкового кода.

Проблематично также различение номинативных и предикативных единиц по принципу индивидуальности — социализации. Во-первых, если кто-то использует какую-то единицу многократно в качестве названия какого-то объекта и при этом никто, кроме этого человека, такую единицу не использует, ее можно назвать индивидуальной, идиолектной или идиостилевой, но эта индивидуальность не лишает данную единицу номинативного характера. Во-вторых, если мы понимаем какое-то впервые услышанное нами высказывание, то разве оно не надиндивидуально, хоть и предикативно? Приписывание языку (и его единицам) социальности в противовес индивидуальности речи — это не что иное,



как плохо понятая мысль Соссюра о социальном предназначении и происхождении языка и индивидуальном порождении и функционировании речи. Язык и речь представляют собой функционально и прагматически неразделимое единство языковой деятельности (*langage*). По онтологической сущности и язык, и речь, и языковая деятельность в целом всегда только индивидуальны, по происхождению же (по причинам) и функционированию (по цели) они социальные. Внимательное прочтение «Заметок» Соссюра и его монографии «О двойственной сущности языковой деятельности» это вполне подтверждает (см. Saussure 2002).

Говорить о номинативных или предикативных единицах следует не в связи с проблемой языка и речи, а в связи с проблемой собственно речевых, а точнее — речемыслительных процедур обозначения языковыми средствами различного рода информации. При этом внимание сосредоточить следует не на самих номинативных или предикативных единицах, а именно на осуществляемых в речи процессах номинации и предикации. Чем же принципиально они отличаются?

Будучи функциями лингвосемиотическими, они отличаются тем, что вербализуют, т.е. объектом семиотизации. Это могут быть или понятия (реже — обобщенные представления), или суждения. Понятия представляют собой относительно дискретные, иерархически структурированные фрагменты когнитивной картины мира, своеобразные статичные «кванты информации». Суждения же — это волитивно-когитативные акты использования-порождения информации, динамические мыслительные процедуры. Отсюда, казалось бы, простой вывод: вербализация таких актов должна заканчиваться порождением или использованием единиц предикативных и называться предикацией, а вербализация статичных фрагментов картины мира — порождением или использованием номинативных знаков и называться номинацией.

Однако не все так однозначно. Иногда предикативная по объекту единица постепенно утрачивает свою внутреннюю смысловую актуальность и фиксируется в языке, отсылая к некоторой инвариантной максиме, становясь «полуноминативной» (например, поговорка, афоризм, сентенция), а иногда номинативная единица, актуализирующая в речи свою внутреннюю форму, фактически обретает живость семантической пропозиции, становясь «полупредикативной».

Нельзя исключить, конечно, и расширенное употребление самого термина «номинация», которое отодвигает рассматриваемую здесь проблему, но не снимает ее. Такую позицию отстаивал еще один автор программного даухтомника Г. В. Колшанский. В общей категории номинации он предлагал выделять три ее разновидности — лексическую (при помощи слов и словосочетаний), пропозитивную (при помощи предложений) и дискурсивную (при помощи текстов) (Колшанский 1977, с. 121). Точно так же В. Н. Телия в изданной тринадцать лет спустя академической энциклопедии по языкознанию подвела под понятие номинации все экспликативные акты, поскольку, как и Колшанский, выводила процесс

образования языковых единиц не из сферы человеческого опыта, а из самой «действительности». С точки зрения Телии, номинативная функция состоит в «назывании и вычленении фрагментов действительности» (именно в такой последовательности!) и в «формировании соответствующих понятий о них в форме слов, сочетаний слов, фразеологизмов и предложений» (Телия 1990: 336). Как можно и следует интерпретировать сказанное? Получается, что человек вычленяет фрагменты действительности не в процессе мыслительно-познавательной деятельности, а в ходе номинации, и делает это не в виде понятий, а в виде слов, словосочетаний или даже предложений, которые оказываются не знаками, а именно формой понятий. Откуда человек знает, что именно из пространственно-временного континуума своего опыта или из сплошной и целостной энергоматериальной действительности называть, а затем вычленять? Не совсем понятно, фрагменты действительности, которые он должен «вычленять», — это имманентные части самой действительности или же они являются уже результатами номинации? В первом случае все люди должны мыслить и номинировать действительность одинаково, во втором — они должны это делать в строгом соответствии с номинативными принципами своего языка и любой перевод или любая межъязыковая коммуникация должны быть изначально обречены на неудачу. Тем не менее, не оправдываются оба сценария. В каждой языковой культуре несколько иначе парцеллируется картина мира, что, однако, не мешает взаимопониманию между носителями различных языков и сравнительно успешной межкультурной коммуникации. Достаточно абстрагироваться от названий, от лингвальных форм (слов, словосочетаний и предложений) и сосредоточиться на самих понятиях и суждениях, иначе говоря, обсуждать не слова и способы высказываний, а понятия и проблемы.

В отнесении Телией и Колшанским к разряду номинативных единиц предложений в один ряд со словами, словосочетаниями и фразеологизмами есть еще один интересный момент, связанный с соотношением номинации и предикации (напомню, что в статье, открывающей двухтомник, предложения и фразы были исключены из этого разряда и были определены как предикативные единицы). В том же энциклопедическом словаре 1990 года еще один из авторов двухтомника 1977 года Ю. С. Степанов в статье «Предикация» отметил, что это «акт соединения независимых предметов мысли, выраженных самостоятельными словами (...) с целью отразить „положение дел“, событие, ситуацию действительности, акт создания пропозиции», принципиально отделенный как от номинации, так и от локации (Степанов 1990: 393). Предложение полностью отвечает всем требованиям к предикации. Отсюда вывод: либо, причисляя предложение к номинативным единицам и отождествляя языковое и номинативное, Телия и Колшанский предполагали возможность преобразования изначально предикативной речевой единицы в языковую, либо предикация в их трактовке — это частный случай

номинации. Второе явно противоречит рассуждениям Степанова, который, напомним, номинативные знаки («независимые предметы мысли, выраженные самостоятельными словами») рассматривал как составные предикативных пропозиций. Как бы то ни было, но самым простым объяснением неуспеха ономазиологии в российском языкознании может быть отсутствие у российских ономазиологов единой или хотя бы сколько нибудь согласованной концептуализации ключевых для нее понятий номинации и предикации.

Подводя итог этому довольно короткому и несколько поверхностному очерку истоков российской ономазиологии, следует с огорчением констатировать, что «первородный грех» этой дисциплины в российском языкознании заключался в том, что многие т.н. «ономазиологи» вместо последовательного различения когнитивных процедур концептуализации и мышления, а также семиотических процедур вербализации понятий (номинации) и суждений (предикации), пытались перенести проблему в область сущностного различия между знаками языка (кода) и речи (коммуникативно-экспрессивного акта).

В антропоцентрической перспективе ономазиология по широте охвата объекта может рассматриваться в трех ключах. Во-первых, ее можно рассматривать очень широко как теорию языковой экспрессии или репрезентации (т.е. как теорию вербализации информации). В этом случае ее никак нельзя отождествлять с теорией номинации. Не исключаю, что это слишком широкое использование данного термина, т.к. в этом смысле ономазиология — это просто порождающая лингвосемиотика (лингвистика активного субъекта). Так ее понимает, например, Косых (2016). Во-вторых, ее можно трактовать как теорию вербализации элементов картины мира и тогда она может определяться как теория производства языковых знаков, противопоставленная теории речепроизводства. Примерно так понимал ее Вилем Матезиус. Но можно эту дисциплину сузить еще более и свести лишь к теории номинации как процесса образования исключительно только номинативных единиц. В этом смысле ономазиология представляет собой объединение широко понимаемой лексикологии со словопроизводством и фразеопроизводством. Так ее трактовал один из пионеров данной дисциплины Милош Докулил, а также его российский последователь И.С. Торопцев.

Но как бы мы не понимали ономазиологию, исходными моментами ономазиологического анализа должны быть не «объективная действительность» и не сам знак как таковой, а когнитивная картина мира и мыслительная интенция человека. В ономазиологии мы никогда не задаем вопроса, что значит тот или иной знак. Если знак нам известен, то мы знаем, каково его значение, если же мы не знаем, что имел в виду наш собеседник, то не имеем права трактовать его сигналы как знаки, пока не поймем, о чем идет речь. Верными вопросами являются — как выразить то или иное понятие или ту или иную мысль (если мы отправители) или же зачем нашему адресанту нужна эта форма, что она должна

выразить (если мы получатели) (как вариант в последнем случае мог бы быть задан вопрос что я хотел бы сказать, если бы я создал такие сигналы в таких обстоятельствах). Только в таком случае ономазиология окажется однозначно отмежевана как от семасиологии, так и от когнитивной семантики.

#### ЛИТЕРАТУРА

Dokulil, M. Tvoření slov v češtině. Teorie odvozování slov. D. 1. Praha: Nakl. Československé akademie věd, 1962.

Saussure, F. de Ecrits de linguistique générale, Paris: Gallimard, 2002.

Гируцкий А.А. Введение в языкознание, Минск: ТетраСистемс, 2003.

Горяев, С. О. *Наречение и номинирование как проблема отношения ономастики и ономазиологии*, в: Ономастика и диалектная лексика. Сб. науч. тр., под ред. М. Э. Рут, Екатеринбург 2004, Вып. 5, с.49-55.

Заскока, С.А. Введение в языкознание, Москва: Приор-издат, 2009.

Иванова, Л. П. Курс лекций по общему языкознанию, Киев: Освита України, 2006.

Колшанский, Г. В. *Лингвогносеологические основы языковой номинации*, в: Б. А. Серебренников и А. А. Уфимцева (ред.), Языковая номинация. Общие вопросы, Москва: Наука, 1977, с.99-146.

Косых, Е. А. Русская ономазиология [Электронный ресурс]: учебное пособие. Барнаул: АлтГПУ, 2016, <http://www.library.altspu.ru/dc/pdf/kosih2.pdf> (10.01.2018).

Лещак, О. В. *Методологический гуманизм функциональной теории языка профессора И.С.Торопцева*, «Вестник Воронежского государственного университета». Серия 1. Гуманитарные науки, 1998, №1, с. 80-87.

Лещак, О. В. *Ономазиологічна теорія мови і мовлення професора І.С.Торопцева (спроба методологічного аналізу)*, в: Материалы по русско-славянскому языкознанию, Воронеж, 1998, Вып. 23, с. 53-76.

Немченко, В.П. Введение в языкознание, Москва: Дрофа 2008.

Светозарова, Н. Д. *Фраза*, в: В. Н. Ярцева (ред.), Лингвистический энциклопедический словарь, Москва: Советская энциклопедия, 1990, с. 558-559.

Степанов, Ю. С. *Предикация*, в: В. Н. Ярцева (ред.), Лингвистический энциклопедический словарь, Москва: Советская энциклопедия, 1990, с. 393-394.

Столярова, И. *Лингвокреативные механизмы словосложения (на материале номинативных комплексов в романе Джеймса Джойса „Улисс“)*: диссертация ... кандидата филологических наук, Самара 2003, в: Джеймс Джойс, <http://2.james-joyce.ru/articles/lingvokreativnie-mehanizmu->

slovoslozheniya.htm (15.06.2018).

Телия, В. Н. *Номинация*, в: В. Н. Ярцева (ред.), *Лингвистический энциклопедический словарь*, Москва: Советская энциклопедия, 1990, с. 336-337.

Торопцев, И. С. Очерк русской ономазиологии (возникновение знаменательных лексических единиц). Дисс. .. доктора филол. наук, Ленинград: ЛГУ, 1970.

Торопцев, И. С. Словопроизводственная модель, Воронеж: ВГУ, 1980.

Уфимцева, А. А., Азнаурова, Э. С., Кубрякова, Е. С., Телия, В. Н. *Лингвистическая сущность и аспекты номинации*, в: Б. А. Серебренников и А. А. Уфимцева (ред.), *Языковая номинация. Общие вопросы*, Москва: Наука, 1977, с.7- 98.

Ягафарова, Г. Н. Основные ономазиологические понятия, «Вестник Челябинского государственного университета», 2010, № 13 (194), Филология. Искусствоведение. Вып. 43. с. 172–177.

## AKTY EMOTYWNE W PROCESACH KOMUNIKACYJNYCH W UJĘCIU INTERDYSCYPLINARNYM

Piotr Czajkowski

doktorant Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach (Polska)

### Abstract

This article is a sort of attempt to define the function of emotive acts which are taking part in relations of participants in communication processes. Emotive utterances given by the speaker (sender) in a verbal and non-verbal way can be expressed in various forms. The author tries to define the role of emotive acts basing on research of scholar disciplines outside of the linguistics area, as well as to explain their complexity in the cultural and communication context.

**Key words:** *language message, cultural context, code, emotive act, addresser (sender), addressee (receiver).*

Стаття є спробою окреслення функцій емоційних дій, залучених у відносини між учасниками комунікативних процесів. Емоційне мовлення, що передається відправником як вербальним, так і невербальним шляхом може бути виражене за допомогою різних форм. Автор намагається визначити роль емоційних дій на основі дослідження наукових дисциплін поза межами лінгвістики, а також пояснити їхню складність у культурному та комунікативному контексті.

**Ключові слова:** *мовне повідомлення, культурний контекст, код, емоційний акт, адресат, адресат.*

Artykuł stanowi próbę określenia funkcji aktów emotywnych biorących udział w relacjach uczestników procesów komunikacyjnych. Wypowiedzi emotywnie przekazywane przez nadawcę w sposób werbalny jak i niewerbalny mogą być wyrażane w różnych formach. Autor stara się określić rolę aktów emotywnych w oparciu o badania dyscyplin naukowych spoza obszaru lingwistyki, a także wyjaśnić ich złożoność w kontekście kulturowym i komunikacyjnym.

**Słowa kluczowe:** *komunikat językowy, kontekst kulturowy, nadawca, odbiorca, kod, akt emotywny.*

### 1. Relacje uczestników procesu komunikacyjnego. Po co nadawca mówi?

Termin 'komunikacja' zaczerpnięty został z języka łacińskiego: *communico, communicare* — 'uczynić wspólnym, połączyć, udzielić

komuś wiadomości, naradzać się' (Doberek-Ostrowska 2004: s.13). Celem komunikacji jest dzielenie się przemyśleniami i doświadczeniami, uczuciami czy współczuciem. To chęć wzbudzania w kimś szacunku lub wdzięczności. To również pragnienie uzyskania aprobaty od bliskich i szanowanych ludzi. Może być w końcu wymianą myśli i jej przekazywaniem. Ale nie tylko myśli są obiektem semiotyzacji w aktach komunikacji. Komunikując o swojej wiedzy lub pobudzając kogoś do myślenia, jednocześnie komunikujemy o swoich stanach emocjonalnych i wolitywnych, jak również wprowadzamy odbiorcę do pewnych tego typu stanów. Wykonując jakiegokolwiek czynności, jesteśmy uczestnikami nieustannego procesu komunikacyjnego bez względu na to, czy jest to działanie planowane czy nie, świadome czy nieświadome.

Przez całe życie wchodzimy w różne relacje z otaczającymi nas ludźmi. Często mamy trudności z jasnym i klarownym wyrażaniem swojego punktu widzenia oraz ze zrozumieniem poglądów innych ludzi (Dolińska 2013: s. 102). Nowe znajomości, stosunki, związki, wszystkie te relacje wywołują u nas różnorodne stany. Reakcje emocjonalne działają jako czynnik motywujący i regulujący zachowanie.

Regulacyjną funkcją emocji jest koordynacja porządku wypowiedzi. Często w tym samym czasie dochodzi do koniugacyjnej manifestacji różnych funkcji emocji. Na przykład funkcja sygnalizowania emocji często łączy się z funkcją ochronną: groźne spojrzenie w chwili niebezpieczeństwa pomaga zastraszyć inną osobę lub zwierzę.

Poziom interakcyjny zawiera element określający stosunek nadawcy do otaczającego go świata, a przede wszystkim do osób uczestniczących w komunikacji. Z tego poziomu można postawić pytanie: po co i w jakim celu nadawca mówi? (Habrajska 2005: s. 96)/ Uczestnicząc w aktach komunikacji, staramy się, aby to, co przekazujemy, było ujęte w odpowiednią formę (komunikat) i niosło jakąś określoną treść (Śmigielska 2014: s.211). Ludzki świat jest światem pełnym afektów i symboli, znajdujących swoje odzwierciedlenie w komunikatach językowych. Komunikaty słowne wysyłane przez odbiorcę mają na celu zwrócenie na siebie uwagi i są poszerzone o funkcję fatyczną będącą narzędziem integrującym. Odczytując komunikat, uważamy, że to, co do nas mówi nadawca, ma jakiś cel i przyczyny. Może on być prawdziwy lub kłamliwy, zawierać przekaz jawny lub ukryty.

Akt wyrażania emocji wcale nie musi zgadzać się z rzeczywistym jej przeżywaniem. Tak więc komunikowanie możemy podzielić na jednokierunkowe, kiedy nadawca komunikatu nie oczekuje od odbiorcy informacji zwrotnej lub dwukierunkowe, kiedy odbiorca przekazu nadaje komunikat zwrotny i zachodzi między nimi interakcja. Zatem odczytując komunikat, bierzemy pod uwagę prawdziwość i intencjonalność wypowiedzi nadawcy.

Dzięki regulującym cechom aktów emotywnych można ich użyć wyłącznie w celach strategicznych bez odniesienia do rzeczywistych stanów wewnętrznych. Akty te implikują działania, które powodują powstanie zobowiązania wykonawczego między nadawcą i odbiorcą w stosunku do

realizacji określonej akcji, która jest korzystna dla nadawcy, odbiorcy lub wszystkich interlokutorów. Funkcje emotywno-oceniające mają za zadanie wyrażenie subiektywnego stosunku mówiącego do przedstawionego w warstwie ideacyjnej stanu rzeczy.

## **2. Rola aktów emotywnych w procesach komunikacyjnych**

Stosując akt emotywny, nadawca zabezpiecza przyjęcie przez odbiorcę oceny, towarzyszącej wyrażonej emocji. Funkcja emotywna języka (funkcja ekspresywna) skierowana jest na nadawcę. Akty ematywne polegają więc na wypowiedzeniu przez nadawcę konkretnego komunikatu skierowanego do odbiorcy. Odpowiadają intencjom nadawcy. Mogą wyrażać własne stany psychiczne nadawcy w stosunku do adresata. Akty ematywne będące podstawą czynności illokucyjnych mają charakter subiektywny i zależny. Nadawca, stosując je, wyraża swój jednostkowy subiektywny stosunek do rzeczywistości lub sytuacji kognitywno-dyskursywnej, co może dawać do zrozumienia odbiorcy, jaki cel realizuje działanie werbalne nadawcy.

Emotywność może nakładać się na inne funkcje interakcyjne. Bodźcem wyrażania emocji jest naruszenie psychicznego stanu spokoju, a celem wyrażenie ostensji emocjonalnej, zmuszenie odbiorcy do powrotu do sytuacji normatywnej i kompensacja. W przypadku połączenia stanów emocjonalnych z wolitywnymi (zwłaszcza z oczekiwaniami i życzeniami) mogą powstawać intencjonalne stany komunikatywne całkowicie innego typu, mianowicie sytuacje, kiedy nadawca nie tyle wyraża własne emocje, ile wywołuje takowe u odbiorcy. Przy tym często jego realny stan emocjonalny zostaje nie eksplikowany jawnie. W takich sytuacjach dochodzi do dwóch równoległych procesów — ukrycia właściwych emocji własnych oraz konatywnie wywoływanie emocji u rozmówcy. W tym przypadku emocje mogą stawać się podstawami czynności perlokucyjnych.

## **3. Akty ematywne jako przedmiot badań w różnych dyscyplinach naukowych**

W lingwistyce występują ekspresywizmy implicytne, które przedstawiają tylko stany emocjonalne, czyli wykrzyknienia, często przybierające także formę asercji. Jednym z pierwszych językoznawców, którzy używali pojęcia "aktu mowy" był Ferdinand de Saussure. Podkreślał on indywidualny i wolitywny charakter aktów mowy. Wśród nich wyróżnił znaki emocji, mające służyć wyrażeniu stanów emocjonalnych. Nazywanie stanów emocji wiąże się z poziomem ideacyjnym (przedstawieniowym) wypowiedzi, co z góry zakłada przekształcenie emocjonalnych stanów w akty emocjonalne. Na tym, nominatywnym, poziomie dla ich werbalizacji użyte mogą być leksemy lub frazemy. Natomiast nazywanie stanów emocjonalnych nie wolno mylić z wyrażeniem tychże stanów. To drugie realizowane jest albo za pomocą semiotycznych środków paralingwistycznych, albo za pomocą tzw. semileksatów, przede wszystkim wykrzyknień. Przy nagłym, niespodziewanym pojawieniu się silnej emocji interiekcja staje się samodzielną



jednostką syntaktyczną.

W ostatnich latach „nauki afektywne”, włączając w to psychologię i filozofię emocji, przewartościowały rolę ciała w stanach emocjonalnych. Kognitywne podejścia do emocji w filozofii i psychologii charakteryzowały ciało albo jako jedynie warunkowo towarzyszące stanom emocjonalnym, albo jako mające swój wkład jedynie w intensywność odczuwanych emocji.

Komunikacja niewerbalna jest głównym środkiem komunikowania emocji o charakterze spontanicznym, który często zachodzi bez udziału świadomości. Jest to proces ciągły, w skład którego wchodzi wszelkie zachowania o charakterze nielingwistycznym. Możliwość wyrażania za pomocą zachowania niewerbalnego intencji komunikacyjnych i jednocześnie oddziaływanie na otaczającą rzeczywistość, np. poprzez oddziaływanie na psychikę rozmówcy, czy wręcz stwarzanie stanów obowiązujących w rzeczywistości społecznej wskazuje na pewną analogię między słowem i zachowaniem niewerbalnym. Język ciała stanowi zewnętrzne odzwierciedlenie stanu emocjonalnego ludzi oraz ich cech osobowości. Każdy ruch i gest danej osoby jest ważny, aby móc określić emocje, jakie ona obecnie odczuwa. Badaniu języka ciała poświęcił swój dorobek naukowy amerykański antropolog Ray Birdwhistell. Wprowadził on termin *kinezyka*, w której zakres wchodzi gesty, mimika i ruchy ciała. Większość podstawowych sygnałów komunikacyjnych jest taka sama na całym świecie. Ogromną rolę jako emotywu semiotyczny odgrywa dotyk. Za jego pomocą nie tylko możemy wyrazić emocje, ale także regulujemy relacje w naszej grupie społecznej. Wszystkie sygnały niewerbalne powinno się rozpatrywać w kontekście, w którym się pojawiają. (A i B Pease 2007: s.45)

W pewnych kulturach obowiązują odgórnie ustalone symboliczne gesty, które zastępują słowa. Należy jednak pamiętać, że nie są one w pełni uniwersalne, np. poruszanie głową raz w jedną, a raz w drugą stronę może oznaczać przeczenie, w innych zaś kulturach semiotycznych tego rodzaju gest może oznaczać zgodę. Komunikowanie międzykulturowe pozwala na skuteczniejsze współdziałanie w kontaktach międzynarodowych, a także skłania ludzi do refleksji nad swoimi własnymi zachowaniami. Gest symboliczny jest częścią naszego kulturowego języka służącego do komunikacji z innymi. Analizując współwyrażanie celu komunikacyjnego za pośrednictwem równoległych względem siebie słów oraz gestów, zauważyć można różne rodzaje związków zachodzących między nimi. Komunikacja niewerbalna jest ze swojej istoty płynna, podczas gdy dźwięki można rozłożyć na dyskretne jednostki (Kozak 2005: s.56). Zachowanie niewerbalne stanowić może uzupełnienie, dopełnienie, wzmocnienie wypowiedzenia.

W wypowiedzeniach emotywnych istotną rolę odgrywają neutralne środki językowe, nazywane bądź opisujące sytuacje towarzyszące emocjom, będące markerami tych emocji. Lingwiści są zgodni, że za pomocą języka można zarówno mówić o uczuciach, jak również je uzewnętrzniać, czyli mówić z uczuciem o różnych sprawach (używa się synonimu ekspresja

uczuc). (Czapiga 2015 s.19) Obecnie większość badaczy zgadza się co do tego, że słowa służą przede wszystkim do przekazywania informacji, a mowa ciała do nawiązywania osobistych relacji, a w niektórych przypadkach stanowi substytut komunikatu werbalnego.

#### 4. Wnioski

Wiemy z doświadczenia, jak nieprzyjemne jest komunikowanie się z tymi, którzy „wpadli w straszny gniew” lub „oszaleli z radości”, i tymi, których „puste spojrzenie” wykazuje na całkowitą obojętność wobec otoczenia. Jak widać rola reakcji emocjonalnej w procesie komunikacji jest różna. W sytuacjach uczuciowego wzburzenia człowieka najczęściej powstają wypowiedzi ematywne często z pogranicza języka i innych kodów semiotycznych. Odgrywają one ważną rolę w procesie komunikacji interpersonalnej. Są przedmiotem zainteresowań badaczy różnych dyscyplin naukowych. W aktach ematywnych trudno jest oddzielić funkcję ekspresywną od ematywnej, niekiedy jest to wręcz niemożliwe. Pojawia się zatem problem, jak nazywać owe emocje, bowiem uczucie to jest coś, co się czuje — a nie coś, co się przeżywa w słowach. Należy również zwrócić uwagę na różnicę pomiędzy emocjami a uczuciami. To dwa przeciwległe ogniwa wplecione w to samo kontinuum, przebiegające od prostych i aktualnych stanów emocji, takich jak np. lęk, wstręt, do najbardziej indywidualnych i złożonych, a zatem inwariantnych i uzależnionych od kulturowo-cywilizacyjnych modeli ludzkich uczuć, takich jak np. szczęście czy miłość. Akty ematywne mogą być zrealizowane zarówno przy użyciu środków werbalnych, jak i niewerbalnych. Emocje to często te stany psychiczne, które wymykają się naszym kategoriom poznawczym, te które trudno do końca określić i zrozumieć w kategoriach pojęciowo-poznawczych. Dlatego symbole są predestynowane do ich wyrażania ponieważ są ze swej natury wieloznaczne i podatne na różne interpretacje.

Warto też pamiętać, że w różnego typu dyskursach, stylach i rodzajach mowy leksyka ematywnie zabarwiona wcale nie służy wyrażaniu stanów emocjonalnych, lecz służy stwarzaniu pozorów emocjonalności lub ma charakter perlokucji.

#### LITERATURA

Czapiga Z. *O ekspresywności wypowiedzi ematywnych (na materiale języka rosyjskiego i polskiego)*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Linguistica Rossica”, Łódź, 2015, nr 11, s.19-27

Doberek-Ostrowska, B. *Podstawy komunikowania społecznego*, Astrum, Wrocław 2004.

Dolińska, D. *Mowa ciała jako aspekt komunikacji międzyludzkiej*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej, Seria: Organizacja i zarządzanie”,

Katowice 2013, z. 65.

Habrajska, G. *Nakłanianie , perswazja, manipulacja językowa*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”, 2005, nr 7.

Historia idei komunikacji, pod red. Michała Wendlanda, UAM Seria Filozofia i Logika, Poznań 2015, nr 118.

Judycki, S. *Umysł i synteza. Argument przeciwko naturalistycznym teoriom umysłu*, RW KUL, Lublin 1995.

Kozak, E. *Komunikacja werbalna i niewerbalna w porozumiewaniu się międzykulturowym*, „Kultura i Edukacja”, 2005, nr 4, s. 52-58.

Laskowska, E.F. *Lingwista wobec języka uczuć*, „Półrocznik Językoznawczy Tertium”, 2016, nr 1, <https://journal.tertium.edu.pl/index.php/JaK/article/view/21>

Lipiński, K. *Vademecum tłumacza*, Wydawnictwo Idea, Kraków 2000

Pease, A. i B. *Mowa ciała*, Dom wydawniczy „Rebis”, Poznań 2007.

Śmigielska, B. *Tłumaczenie: asercja czy sugestia*, „Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu”, Toruń 2014, nr 9.

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

### ТОПОС МІСТА В ПОСТМОДЕРНІЙ ПОЕЗІЇ УКРАЇНИ ТА США

Тетяна Доній

аспірантка Київського національного університету  
імені Тараса Шевченка, Україна

#### Abstract

The article focuses on the concept of city topos in the postmodern poetry of Ukraine and the USA. Great attention is paid to the system of images which is used in poetic text to express the topos.

The article gives a detailed analysis of topos concept development in literature studies. The category of space and place is one of the basic categories of human idea about the structure of the world. In contemporary literary researches real place or space is not often the same as the poetic place and space. It's often imaginary world which can be rather close to the real one or reflects it. The author always gives his own idea of world's structure.

The article is of interest to the methods and trends of topos conception development process. But special interest is peculiarities of the system of poetic images used to express and define city topos. Numerous scientific researches and articles are dedicated to the problem for today, but it's still in a big interest of literature studies. The concept of topos has got it's widespread contemporary literature studies.

Today there are two definitions of topos which dominate in literature studies: a/ set of universal topics, state language clichés, which are typical for the national literatures; b/ meaningful place for the text ( historical period, national literature, literary trend) where some events take place. Toposes have rather stable meanings and universal constant structures. But preserving national cultural traditions toposes can change and get new topical meanings.

The aim of this study is to make comparative analysis of city topos functioning in postmodern poetry of Ukraine and the USA.

**Key words:** topos, Postmodern poetry, city, urbanistic poetry, city image, place, attributes of city life.

Стаття присвячена вивченню категорії простору художнього тексту.. На основі теоретичних досліджень Е. Курціуса, М. Гайдегера, І Вихора, В. Назарця, В. Топорова проводиться компаративний аналіз топосу мі-

ста, його функціонування та образної системи в творах українських та американських поетів-постмодерністів, В цьому дослідженні розглянуто постмодерну концепцію міста та проаналізовано причини актуалізації топосу міста та його особливості. Окрім того, зіставлено подібності і розбіжності проявлення цього топосу, в кожній з національних літератур. В статті надається умовна класифікація реалій, за допомогою яких топос міста відображається в постмодерних поетичних текстах.

**Ключові слова:** топос, постмодерна поезія, місто, урбаністична поезія, образ міста, місце, атрибути міського життя.

Artykuł koncentruje się na koncepcji toposu miasta w postmodernistycznej poezji Ukrainy i USA. Dużą uwagę nawiązuje do systemu obrazów, który jest używany w poetyckim tekście do wyrażania toposu. Artykuł zawiera szczegółową analizę rozwoju toposu w badaniach literaturoznawczych. Kategoria przestrzeni i miejsca jest jedną z podstawowych kategorii ludzkiej idei o strukturze świata.

**Słowa kluczowe:** topos, poezja postmodernistyczna, miasto, poezja urbanistyczna, wizerunek miasta, miejsce, atrybuty życia miejskiego.

**Вступ.** Сучасні етапи розвитку літературознавчої науки відзначаються застосуванням нових методів дослідження, що прийшли зі споріднених наук, та активним розвитком теоретичного апарату. Такий процес, безумовно, відбувається із залученням нових термінів у літературознавчих розвідках.

**Постановка проблеми.** Категорія простору є однією із основних складових уявлення людини про світобудову. Як будь-яка інша універсальна категорія людського мислення, простір може бути означений за допомогою мовних засобів. У сучасних дослідженнях простір художнього тексту не завжди відповідає реально існуючому, часто це вигаданий світ, певною мірою схожий на реальний. Автор завжди подає власну інтерпретацію світобудови, яка включає у себе комплекс уявлень. Проте простір художнього тексту може бути відображенням існуючого простору.

**Огляд літератури.** Зацікавленість просторовими категоріями та образами художнього тексту сприяла розвитку нових понять та визначень, що потребували певної категоризації, класифікації та термінології. Із філософії були запозичені терміни «топос» і «локус». Поняття «топос» почало функціонувати у літературознавстві порівняно нещодавно. Цей факт, можливо, зумовлює невизначеність та розмитість поняття «топосу» в літературознавчих науках. Відомо, що ще Аристотель використовував це поняття у фізиці, топіці, риториці, визначаючи його як «загальне місце для міркувань про справедливість, природу та інше» [1, с.47]. Незважаючи на таку довгу історію існування терміну, для теоретиків «топос» був і залишається «чимось невловимим і важко означуваним» [2, с. 412

З риторичної традиції починається дослідження топосів або «загальних місць» в літературі. У літературознавстві поняття «топосу» набирає популярності після виходу книги Е. Курціуса «Європейська література та середньовіччя» (1948). Досліджуючи поняття «топосу» в літературі, Е. Курціус визначає його як засіб оформлення цілих комплексів, пов'язаних з типовими ситуаціями та такими, що мають формальний характер і певний словесний образ. Курціус першим вказав на зв'язок архетипу і топосу, наголосивши, що топос є явищем колективної свідомості. Топосу притаманна часова і просторова присутність. [14]. Окрім зазначених вище робіт, вивченню просторових категорій художнього тексту присвячено безліч статей та досліджень. Цій проблематиці в своїх роботах приділяли велику увагу багато дослідників в різних країнах світу: В. Топоров, С. Гурін, В. Фоменко, Т. Суботина, В. Назарець, І. Вихор, К. Верслайс, Г. Бернс, М. Гайдегер.

**Метою** цього дослідження є прослідкувати образну систему проявів топосу міста в постмодерній поезії України та США, виявити подібності і розбіжності.

**Актуальність** теми зумовлена необхідністю ширшого висвітлення компаративного аспекту вивчення топосів в сучасному українському літературознавстві та залучення найновіших міждисциплінарних методологічних стратегій до інтерпретації цієї проблематики. Кожне нове вивчення тих або інших параметрів цього неоднозначного явища є значущим для цілісного осягнення.

**Результати дослідження.** На сьогодні в літературознавстві домінують два головних визначення поняття «топосу»: а/. як набір загальних сюжетів, сталих мовних формул, характерних для національних літератур; б/. значиме для художнього тексту (або напрямку, історичного періоду, національної літератури) місце, де розгортається зміст, що може корелювати з реально існуючим простором, частіше відкритим.

У першому випадку маємо ширше значення, яке охоплює загальні проблеми і характерні риси національних літератур. Топоси мають стійкі значення та універсальні статичні структури. Зберігаючи національні культурні традиції, топоси мають властивість змінюватись та набувати нових, актуальних змістів. Дослідники приділяють велику увагу розвитку та змінам топіки в рамках функціонування топосів, а особливо виникнення нових, суголосних сьогоденню змістів. А. М. Панченко називає топоси місцем зберігання культурних традицій, які в той же час уможливають новаторській підхід та вираження актуального змісту, наголошуючи, що варто говорити не лише про топіку, а і про національну аксіоматику, бо в цьому понятті поетичний та духовний аспекти нероздільно пов'язані [18, с.246].

М. Гейдегер в своїх роботах подає своє більш повне визначення топосу. Топос передається через ідею визначення первинної природи буття: «існувати означає існувати десь, в певному місці». Гейдегер стверджує, що будь-яке буття прив'язане до місця, де людина будує свій

«дім» (помешкання/житло). Для філософа буття людини — означає жити на землі і бути смертним [27]. У своїх пізніх есе М. Гайдегер називає поезію «ідеальною формою дому (помешкання/житла)». Дослідник вважає, що створення поезії дозволяє нам існувати і творити: «ми повинні думати про природу поезії як процесу, який дозволяє нам існувати і є, можливо, найважливішою формою створення. Якщо ми подивимось на природу поезії з цієї точки зору, тоді ми зрозуміємо природу існування (мешкання)» [28, с.167].

Таким чином, якщо пов'язати два визначення Гайдегера, то можна стверджувати, що поезія як певна форма існування та творення, прив'язана до конкретного місця. Найбільш явно зв'язок між поезією і «місцем» відображається у втіленні змісту цього «місця». В постмодерних поетичних текстах присутні найрізноманітніші змістовні втілення топосів як «місця, значимого для автора», Більше того, «місце» само по собі стає активним учасником поетичного процесу, воно існує і в творі, і поза ним. Незважаючи на розмір, від закуточка в кімнаті до планетарних масштабів, поняття «місце» є комплексним, таким, що містить в собі певні компоненти і формує унікальну комбінацію. Проте місце — це не лише комбінація певних речей, саме присутні в тому чи іншому місці люди надають йому визначеного характеру і сенсу. М. Йогансен в книзі «Як будується оповідання» жартома написав фразу, яка насправді є доволі серйозним посилом: «Щоб затримати читача коло якоїсь точки, потрібний якийсь матеріал». [11, с.581]. Таким чином, щоб твір став цікавим для читацької аудиторії, в певному місці має розгортатись якась дія або воно має наповнюватись змістом.

Поезія постмодернізму зовсім не належить до позапросторової категорії. В постмодерних поетичних творах просторові образи мають чіткі обриси і відіграють важливу роль. Визначаючи характерні риси постмодерної поезії, дослідники часто говорять про її урбаністичність. В творчості практично кожного постмодерного автора обох національних літератур присутні урбаністичні мотиви. Увійшовши в літературу на початку ХХ сторіччя, і до сьогодні вони є домінуючими в постмодерному напрямку. Вплив урбанізації на літературу можливо пояснити соціокультурними обставинами життя людини.

Топос міста — один з найбільш досліджених на сьогоднішній день в літературознавстві. І хоча місто за своїми просторовими характеристиками є закритим простором і більше підпадає під визначення «локусу», змістовне навантаження поняття «топосу» і як «місця, де розгортаються змісти», і як набору певних сюжетів переважає.

Місто, будучи головним місцем, яке задовольняє людські потреби як фізичні, так і метафізичні, стає ключовим топосом розгортання людського «змісту існування». Топос міста має унікальну здатність створити «цивілізаційно-буттєву даність» [5], поєднавши в собі всі елементи в один топологічний простір. Людина, в свою чергу, наповнюючи місто-«місце» характеристиками і сенсом, стає його невід'ємною частиною. «Місто —

це відгородженість і сховище, захищеність та безпека людини у ворожому світі. Місто потрібне людині, аби подолати жах перед пустелею, перед хаосом, перед порожнечею, небуттям, перед ніщо» [7]. Д. Боклах, у своїй статті, визначає місто таким, що пов'язане з просторовою експансією в системі «людина-місце-людна» і втіленим в певному топосі, який окреслює просторові координати [5].

Урбаністичний напрям постмодернізму стає ключовим не лише в літературному процесі, а і має величезний вплив на свідомість цілих поколінь, що ідентифікують себе у міському часопросторі. Поняття «топос» визначається як близьке до поняття «категорії культури» або «образ культури» в роботі Т. Суботіної [20]. Топос міста доволі часто не прописаний прямо, а відображається через світовідчуття героїв, їхні рефлексії відчуття, думки: «ти досі крокуєш до супермаркету своєю країною мрій// там, де асфальт вигинається, ніби віолончель/де сотні разів перебігав дорогу на червоне світло» [15,с.11]; «коли від'їжджаєш назавше/береш із собою найтісніші вулички міста/ в кому колись блукав» [13,с.13]; «літне кафе на розі у місті без назви/не годуй голубів, бо звикають, а будеш іншим.[13,с.41]; «наше з тобою дитинство старі гаражі» [13, с.20]; «той хто наді мною живе/стукає щодня молотком/будує нове життя цілком [22,с.11]; «посидіти біля театру/ у сквері де з цигарки ватру згорта двірник» [22,с.24]; «First down the sidewalk /where laborers feed their dirty/glistening torsos sandwiches/and Coca-Cola, with yellow helmets on (спочатку іду вздовж тротуару/де робочі в жовтих касках годують свої брудні/блискучі тіла сандвічами і Кока-Колою (тут і далі переклад Т.Д.)» [29, O'Hara F., с.109]; «a lady in foxes on such a day puts her poodle in a cab (Пані вся в лисах, в такий день саджає свого пуделя в таксі) [29, с.110]. Часто образ міста не має прямої номінації, проте він чітко вимальовується з другорядних ознак, присутніх у спогадах чи рефлексіях ліричного героя: «супермаркет, театр, сквер, світлофор, голуби на вулицях, жовті каски робочих, таксі». Ці менші образи передають індивідуальне авторське сприйняття значимого місця, відтворюють простір міста на асоціативному рівні.

Місто неможливо сприймати поза контекстом людини та її існування. В. Назарець зазначає, що топос міста як просторово-предметна реалія доволі близький з поняттям «дискурсу міста» і концентрує в собі семантично-ціннісні аспекти людського буття. [17,с.164]. Власне, саме місто, яке є творінням людини, стає невід'ємною частиною її існування, зрозуміти та сприйняти яку можливо крізь призму взаємовпливу людини і міста.

Тексти, в яких відображено топос міста в постмодерній поезії, можна умовно розділити на такі підтипи:

- тексти про реально існуюче місто (часто це тексти з прямою номінацією самого міста або визначних пам'яток, відомих місць чи кварталів);



– тексти-рефлексії, в яких присутній образ абстрактного міста або реально існуючого, що стає образом-символом;

– мотив міста присутній в поетичному тексті як тло для розгортання інших мотивів.

Місто, набувши певних антропологічних рис, саме здатне впливати на людину та його творчість. Перебуваючи в певному місці, людина свідомо чи несвідомо, всотує його ритм, уклад, характер і переносить їх в усі аспекти свого життя, в тому числі і у творчість. Певне місто має величезний вплив на поетичну свідомість автора, таким чином, стиль, настрої, змістове навантаження відображається крізь призму цього топосу. Окрім того, літературне життя завжди було зосереджено навколо літературних угруповань, салонів, а на сьогодні фестивалів, місцем дії яких є місто.

Літературні угруповання та школи в постмодерну добу стають характерною ознакою літпроцесу, такі об'єднання відбуваються переважно за локальним принципом. Френк О'Хара справедливо вважається один з найталановитіших представників Нью-йоркської школи. О'Хара був найвиразнішим і дуже характерним для Нью-йоркської школи. Його тексти були насичені духом Нью-Йорку, саме таким, яким це місто постає в уявленні тисяч людей у всьому світі: швидкі, проте такі, що зберігають джазову ритміку, приземлені, проте розумні і проникливі, відкриті і сповнені дії. Поезія Ф. О'Хари пульсує дією всіх видів і аспектів людського життя у місті — емоційних, психічних, фізичних, промислових, транспортних. Ці дії можуть виражатись за допомогою емоційно забарвленої лексики (барвисті іменники, яскраві дієслова, що виражають динамічний рух) charms (принади) luminous humidity ( блискуча волога) quickly threw (швидко закидаю), straitened my eyelids (зміцнюю повіки), синтаксису (паратакис, неправильна граматична структура речень), швидкої зміни предметів, місця, часу — від строфи до строфи, від речення до речення, від фрази або навіть слова — до іншого (and the street will be filled/and the photographs...will swell from the walls//and the feather cushion preens beneath (і вулиця наповниться/ і світлини набубнявляють на стінах// і подушка з пір'ям пришпилиться) [29,с.107]. Всі згадані дії відбуваються у величезному урбаністичному просторі мегаполісу. Нью-Йорк дуже часто має пряму номінацію в текстах Ф. О'Хари: «it's 12:20 in New York a Friday//I will get off the 4:19 in Easthampton//I just stroll into the PARK LANE Liquor store//then go back where I came from 6th Avenu ( Зараз 12:20 у Нью Йорку, п'ятниця/ Я звільнюсь о 4:19 в Істхемптоні// Просто завітаю до винної крамниці на Парк Лейн // а потім повернусь туди, де звернув з 6-ї Авеню) » [29,с.107]. Топос Нью-Йорку формується з елементів, що створюють текстові лексико-семантичні поля для сприйняття простору за принципом зменшення, наприклад: «місто-вулиця-крамниця/галерея». Доволі часто в таких випадках використовуються топоніми та власні назви: «New York, Golden Griffin (gallery), Ziegfeld Theatre. 6thAvenu, New York Post, carton of Galoises». А. Гінзберг в одному з інтерв'ю зазначав: «О'Хара змусив

мене побачити Нью Йорк наче вперше, створивши свій особливо особистий стильний коктейль з середовища в центрі міста» [26]. У тексті Ф. О'Хари «A step away from them» читач бачить Нью-Йорк очима містянина, що йде вулицями пішки у свою обідню перерву. Буденна оповідна манера викладу тексту створює у читача відчуття споглядання щоденної міської рутини: «down the sidewalk// then onto the 6th Avenue // on to the Times Square// I stop for a cheeseburger» [29, с.109]. Дорога до центру проходить повз будівництво на 6-й Авеню, через Таймз сквер, де він купує чізбургер і склянку соку, а потім вертається знов на роботу. В. Гуч, зазначав: «Ф. О'Хара намагається знайти «добре» в поганому, поетичне в рутинному, старовинне та божественне в сучасному Нью-Йорку. Як В. Вітмен, він міфологізує щоденне життя у місті» [26]. Автор відтворює топос міста, описуючи частину своєї щоденної рутини — вихід в місто на обідню перерву. Текст наповнений не лише яскраво зображеними візуальними образами: робочі в жовтих шоломах, що їдять сандвічі та п'ють кока-колу на бруківці (laborers are eating sandwiches and drinking Coca-Cola), пані у лисячому хутрі з пуделем, що сідає в таксі (a lady in foxes puts her poodle in cab), величезна реклама цигарок над Таймс Сквером (where the sign blows smoke over my head), а й звуковими, що створюють ілюзію присутності на гамірних вулицях: гул машин (car hum), тріпотіння жіночих спідниць (skirts are flipping), водоспад ллється на рекламі (waterfall pours lightly). Типові для Нью-Йорку невідповідності здаються на перший погляд абсурдними: дама в хутрі в спекотний день, неон, що світиться вдень (neon in daylight), проте вони вдало передають дух часу і атмосферу міста.

Топос Нью-Йорку має інше емоційне забарвлення в тексті А. Гінзберга «Thoughts on a breath» (Думки на видиху). Автор наче робить замальовки для читача, описуючи міські реалі Нью-Йорку та атрибути навколо себе: «car slide down asphalt lanes//tress brown bare in December's smog-mist roll up// to the city's squared towers beneath electric wires//branches and house roofs march to horizon (машини снують по асфальтних лініях//коричневі голі дерева просочуються крізь грудневий імлистий смог/ до квадратних міських веж під електричними дротами//гілля та будинки крокують до горизонту)»[25]. Описуючи рух транспорту, автор навіть зміг створити для читача ілюзію типових для міста звуків: «ear roar/growl motors rolling North Central freeway/snuffle (рев у вуха// гарчання моторів, що проносяться Північною центральною автострадою/ вихлопи). До певного моменту в тексті образи міста мають позитивні маркери: машини «slide down» (ковзають асфальтом), будинки «majestic» (величні) та «rise at the sky edge» (височіють до небокраю). Проте згодом авторське ставлення до міста стає кардинально протилежним, і маркери змінюються на негативні: «concrete energy hymning itself in emptiness» (енергія бетону прославляє себе в порожнечі), «massive metal bars» (масивні залізні ґрати), «monster machines eat us» (машини монстри з'їдають нас). Н. Фрай в Антології критицизму зазначав, що образи зброї, мертвих механізмів,

двигунів належать до категорії протилежної, ворожої гуманній людській природі.[24,с. 150]. А оскільки ці образи репрезентують реалії міста, то і сам топос міста стає ворожим і апокаліптичним для людини, в якому «машини» перемагають людей.

Незважаючи на доволі різні сприйняття топосу Нью-Йорка в текстах А. Гінзберга і Ф. О'Хари, «місто» для обох поетів є природнім середовищем. Не залежно від того чи відповідає «їхній» Нью-Йорк реальному місту 50-х, для обох поетів це, безумовно, місце можливостей, захоплення і емоційної наповненості.

В українській поезії подібний за структурою топос одного міста спостерігається в текстах С. Жадана. Будучи представником харківської поетичної школи та живучи у цьому місті з глибокою, часто трагічною літературною історією, поет не міг не потрапити під його вплив. Як В. Бенямін досліджуючи топос Берліна, писав, що це місто відкривалось для нього у спілкуванні з міськими вулицями, дворами, квартирами, билінками, залізницями [4]. Так і в поезіях С. Жадана Харків відображується через вулиці, вокзали, площі, міські дахи. Саме в таких міських фрагментах ландшафту та архітектури відбувається найвища концентрація змістів людського буття та історичної значимості. У багатьох його творах топос Харкова має подібні риси функціонування до топосу Нью-Йорка в творах Френка О'Хари. Він передається через пряму номінацію, топоніми та власні назви реально існуючих об'єктів створюють прямий асоціативний ряд з містом. «Танцює Харків — місто байстрюків!» [8,с.18]; «на розі Ганни гаснуть ліхтарі» [9, с.10]; «Тому і я краще здохну, чи просто так упаду/на площу його свободи-виснажену і руду [10,с.13]; «Володимир Сосюра-юний поет, закосивши на фронті з недбальства світил./заїздив у розбомблений харківський тил»[29]. В. Топоров такі елементи визначає як «малі» або «точкові» локуси, маючи на увазі окремі частини, що формують загальний образ міста [21]. Впізнаваний образ певного міста може реалізовуватись за допомогою тропів, що викликають асоціативні уявлення, коли реально існуючі речі набувають абстрактного змісту, наприклад: «площа його свободи» (головний майдан м. Харків — площа Свободи).

Якщо у попередніх прикладах автори ставили собі за мету створити образ конкретного міста, то тексти-рефлексії, що змальовують місто абстрактне, мають ширшу проблематику. Попри те, що образи, які формують топос міста, є особистісні і суб'єктивні, вони дають можливість скласти уявлення про бачення простору міста в постмодерній поезії. В контексті поезії ідеться про авторське сприйняття міста, як певного центру локалізації важливого для нього соціуму. Поетичні тексти цього виду сконцентровані навколо людини, її почуттів, відчуттів, життєвих орієнтирів, пошуків свого місця і власного «я». Місто, реальне чи абстрактне, стає не лише місцем де розгортається дія, а й поштовхом до виникнення подібних рефлексій і саморефлексій. В.Н. Топоров в своїх дослідженнях зазначає, що місто має свою «мову», воно говорить з нами своїми вули-

цями, площами, водами, садами, будівлями, пам'ятниками, історією та ідеями, що може бути сприйнято як гетерогенний текст, що має певний загальний зміст із системою знаків [21]. С. Гурін зазначав: «Реальність городянина — це символічна реальність». Мешканці міста здебільшого мають справу не з речами безпосередньо, а з їх значеннями, образами, символами, що мають коріння в архетипах. Діяльність людей у місті нерозривно пов'язана зі знаками і символами, проблематикою їхнього зберігання та можливістю передати нащадкам. На такого роду людську діяльність впливають міфологічні та релігійні уявлення, світоглядні та культурні орієнтири. Зважаючи на ці фактори, С. Гурін пише, що феномен історично значимого міста полягає в тому, що, з одного боку, місто стає універсальним символом, архетипом; а з іншого — саме місто є місцем створення значень й функціонування символів [7].

Кожне значиме місто з глибокою історією і традиціями має свої міфи. Якщо місто залишається культурно значимим для світу протягом всієї історії свого існування, його образ, традиції міфи, безумовно, можуть ставати мотивами у літературних текстах інших культур або бути причиною виникнення текстів-рефлексій з різноманітними асоціативними рядами. Прикладом такого міста-образа є Париж. Місто кохання, місто мистецтва, літератури і моди, революції і свобод стає символом і надихає письменників всіх напрямків і стилів. Характерна для постмодернізму інтертекстуальність проявляється у використанні ідей або цитат з творів написаних раніше. Зберігаючи загальний зміст попереднього тексту, в творах постмодерністів такі цитати набувають нових змістовних значень і асоціацій. Так, наприклад, для українських поетів 80-х, які жили в тоталітарному Радянському Союзі за «залізним занавесом», Париж стає символом недосяжної мрії. Відома цитата С. Вальєхо «я помру в Парижі» стає мотивом в текстах відразу кількох українських письменників. Мотив «смерті в Парижі» надихнув Ю. Андруховича на створення іронічно-бунтівного тексту «Пам'ятник». «Ми помрем не в Парижі/бо ми взагалі не помremo,/а якщо ми помрем, то в Парижі, так само, як і/в Голівуді, Гонконзі, Женеві, Яремчі, Сан-Ремо». Окрім символу-образу Парижа, в поезії присутній топос іншого міста — Львову. Львів подається як певна іронічна альтернатива Парижу, «місця, де варто померти». Топос відображено прямою номінацією топоніму: «Нас народ не забуде. Нам пам'ятник буде. У Львові// і навіки застигнемо ми в божевільному Львові», та за допомогою певних географічних маркерів Львову: «перед Оперним, в центрі». Окрім того міський простір також означається кількома елементами «пам'ятник, проспект, постамент» [1]. У цьому тексті авторська іронія нівелює велич Парижа як міста-мрії, в якому варто померти, натомість бажаючи отримати пам'ятник у центрі Львова, таким чином виводячи це місто на перший план поетичного тексту.

Зовсім інше змістовне навантаження та настрої спостерігається у віршах Г. Крук. Окрім цитати С. Вальєхо в текстах цієї письменниці проявляється ще один паризький локус «міст Мірабо», з відомого вірша Г.

Аполінера «Міст Мірабо». Мотив «смерті в Парижі» додає трагічного символізму нездійсненності мрії та недосяжності свободи в текст Г. Крук: «Коханий! Тебе не чекає в Парижі жагуча Жанетта//Ми варті, ми знаєм, що варті померти у тому Парижі// бо там, ніколи ми там не помremo...» [12,с.7]; «коли він помре під мостом Мірабо» [12,с.11]. Відчуття безнадії посилює інший просторовий топос — топос «дороги», що за допомогою лексико-семантичного поля створює відчуття фізичної і психологічної безвиході: «направо, наліво і прямо дороги нема/обох нас із поїзду скинули браво» [12,с.7], «та десь зостається незнайдена вулочка/де нас чекали кава і булочка» [12, с.11]. Наведені приклади доводять, що топос міста (в цьому випадку топос Парижа) може функціонувати як символ або мотив, хоча сам по собі існує поза контекстом цих творів.

Для письменників постмодерного напрямку місто — «невід'ємна частина, а радше сказати — органічна суть, ество сучасної цивілізації, а відтак і усіх її матеріальних та духовних проявів, у тому числі й мистецьких». [17]. За В. Назарецем, термін «топос» сприймається як просторово-предметна реалія, в якій містяться семантично-ціннісні аспекти людського буття і яка є семантично спорідненою поняттям «міський текст» і «дискурс міста». [17]. Постмодерна концепція міста має не досить широкий хронотоп: зазвичай це сучасне місто з усіма позитивно та негативно забарвленими реаліями, що може різнитись за розмірами. Топос міста, реального чи абстрактного, в постмодерній поезії України та Америки створюється за допомогою відображення реалій, характерних для міста:

— міські географічні об'єкти: проспекти, вулиці, багатоповерхові будинки, мости, провулки, двори, церкви і собори, театри, галереї паркінги: «стережися залюднених вулиць, бо світ тебе зловить» [12,с.8] «той, хто наді мною живе/стукає щодня молотком» [22,с.11] «змовницьки перекукувались сигналізація ми автомобілі на паркінгу» [16,с.14]. «museum to the Brooklyn Bridge// horrors of third Avenue iron dreams// (Музей біля Бруклінського мосту// жахи і залізні мрії третьої Авеню» [29 (Ginsberg A.), p 117], «I walked down the sidestreets// I went into the neon fruit supermarketЯ спустився провулками// я пішов до фруктового супермаркету, що сяяв неон» [29 (Corso G) p.121].

— атрибути міського життя: транспорт, крамниці, заводи і фабрики, залізниця, продукти, міські птахи тощо: «голуби над містом» [12,с.19]; «щоб не перекривати рух транспорту/ дорогу ремонтували вночі під моїм вікном» [16,с.21]; «among the hum-colored cabs//I stop for a chisburger» [29 (O'Hara F) c.109]; «Telephone snow ghost parking!» [29 (Corso G) c.189].

— характерні для міста професії і соціальні стани містян: дорожні робітники, офіціанти, продавці, письменники, художники, безпритульні, жебраки: «на розі жебрак тобі оповість/ що суть твоя починається там, де враз обривається міст» [12,с.16]; «але тепер тут все не так тепер/ не той алкан не той поет попер/тепер і ті що носять пиво вже не ті» [22,с.6]; «laborers//with yellow helmets on (працівники в жовтих касках»

[29, (O'Hara)c.109]; «angelheaded hipsters ангелоголові хіпстери» [29 (Ginsberg A) c.116].

Проте головним аспектом залишаються не самі об'єкти та атрибути, а емоції, настрої, асоціації, що визначають і відображують авторське бачення топосу міста та його «символіко-міфологічної інтерпретації» [6,с.20]. Німецький філософ і соціолог Г. Зіммель писав, що стосунки людини і міста ускладнює той факт, що в місті людина повинна «реагувати головою, а не серцем» [30,с.57]. Так званий «міський досвід» міститься у свідомості людини, а не проникає в саму людську суть, в несвідоме. Місто, на відміну від природи, навіть сьогодні сприймається більше як місце для існування прози, а не поезії. Проте професор Гарвардського університету К. Верслайс пропонує цікавий підхід до вирішення цієї проблеми: «хаос потрібно трансформувати в гармонію, мертве каміння треба наповнити життям, і найголовніше — поет повинен надати обличчя тому, що є безликим». Дослідник відмічає, що предмети і обставини, на які містяни реагують «холодним» розумом мають бути наповнені емоційним теплом. І відтворити топос міста можливо лише прийнявши те, що зазвичай «деперсоналізовано та механізовано» до найглибших шарів власної особистості»[31].

Загалом топос міста в постмодерній поезії має позитивне забарвлення, але існує й несприйняття негативних аспектів, що обов'язково є в будь-якому міському просторі. В постмодерних текстах часто присутній апокаліптичний мотив знищення нашого світу внаслідок цивілізаційних процесів. Н. Фрай писав про апокаліптичні уявлення: «в цьому світі є уявний лабіринт — образ втраченого орієнтиру, в самому серці якого сидить монстр, схожий на міфічного Мінотавра» [24]. Г. Бернс інтерпретував його думку, аналізуючи поетичний текст А. Гінзберга «Howl» («Крик»): «в цьому тексті уявний лабіринт Фрая всюди: у в'язницях, у плутанині вулиць, на яких живуть негри, монстр Молох в самому серці лабіринту і в подальших метафорах, ми розуміємо, що звивисті надра лабіринту і є тим зловісним монстром» [23,с. 198]. В іншому тексті А.Гінзберга «Мое сумне я» ліричний герой все своє життя провів у місті, яке, здається, стає частиною його Персони: «New Jersey where I was born & Paterson where I played with ants Нью Джерсі (де я народився і Петерсон, де я грався мурашками)», «my buildings, streets I've done feats in (будинки, вулиці, що бачили мої подвиги)», «my once fabulous amours in the Bronx» (мої раптові бурхливі романи у Бронксі). Використаний прийом анафори (при описі міста практично кожен рядок починається зі слова «my» (мое)) посилює враження відчуття міста частиною себе. А. Гінзберг називає Бруклін «machine» (машиною), а людей порівнює з роботами, що працюються на цю машину. Вони поспішають кудись і не помічають нічого навколо себе, ігноруючи його місто, а значить і його самого. Ліричний герой відчуває себе страшенно самотнім у своєму, колись рідному просторі: «I walk in the timeless sadness of existence» (і я поринаю у нескінченний смуток існування). Попри те, що герой тісно пов'язаний з містом і має безліч спо-

гадів і подій, він не може більше ні відчувати Нью-Йорк частиною себе, ні себе частиною цього міста. «I go up on top of the RCA Building/ and gaze at my world, // Confused by the spectacle around me/ Man struggling up the street // movements at the curb-And all these streets leading so crosswise, honking, lengthily, / by avenues stalked by high buildings ( я піднімаюсь на ЕрсіЕй Білдінг, вдивляюсь в свій світ //Збентежений картиною навколо мене, /Люди пробиваються вверх по вулиці //метушня на узбіччі — І всі ці вулиці біжать //Перехрещуючись, сигналячи, розтягуючись/Переслідунані високими будинками чи захарашченими нетрями)». Все, що залишилось, — це відчуття приреченості, фатальності і побажання смерті цьому місту, що перетворилось на місце смутку і похованих мрій. В уяві автора Нью-Йорк перетворюється на цвинтар, на місто, яке вбили зміни, що принесли наступні покоління, називаючи його цвинтарем («this graveyard this stillness»).

Образ «обрію», за яким має сісти сонце, дуже символічний у цьому тексті. Плин часу та соціальні зміни перетворюють Нью-Йорк на місто самотності і мрій, які ніколи не справдяться. «Sun go down over New Jersey where I was born // In one eyeblink to the horizon / in my last eternity» (і його захід над Нью-Джерсі, де я народився // куди сягає мій погляд, аж за обрій, / до останньої вічності). Чим ближче сонце до обрію, тим більше змін зазнає місто, тим гостріше ліричний герой відчуває свою самотність у ньому. Ліричний герой, усвідомлюючи, що прийшов час відпустити те, що любив так сильно, і повернення вже не буде. Той Нью-Йорк, який він знав, уже не існує: «never regained or desired / in the mind to come / where all Manhattan that I've seen must disappear [25] (.до яких не хочеться повертатись, / які не хочеться згадувати знову, / де весь Мангеттен, який я знаю, має зникнути.) [пер. VERВація]

Незважаючи на «апокаліптичний» настрій, цей текст так само яскраво демонструє приналежність постмодерних поетів до покоління з міською свідомістю. Вони можуть, як ліричний герой цього тексту, шалено любити місто і ненавидіти його водночас, саркастично ставитись до міських реалій, відчувати безнадію і страждати від самотності, але не уявляють себе в іншому топосі, окрім топосу міста.

**Висновки.** Для топосу великого значимого міста характерний широкий образний спектр від апокаліптичних «кам'яних джунглів», де людина почуває себе самотньою і блукає у пошуках «втраченого раю», до образу міста як символу найвищого і найгармонічнішого людського виствору, яке задовольняє практично всі її потреби від фізичних до естетичних. Окрім зазначених вище факторів, в літературному процесі важливу роль відіграють психологічні аспекти, потреба пошуку себе, свого місця в соціумі, прагнення самореалізації. Безумовно, міський простір робить функціонування цих чинників більш успішним і ефективним, таким чином перетворюючи мотив міста в постмодерній поезії на один з головних, на метамотив.

Як зазначав Я. Поліщук, у сучасній літературі місто стає не лише

мотивом чи культурним топосом, а закладає основи новітньої культури з характерними урбаністичними формами [19]. Сучасну культуру, зокрема і літературу, навряд чи можливо вже відділити від «міста», яке стало невід'ємною її частиною.

Простір міста в постмодерних творах перетворюється на «топос» з остаточним переміщенням мистецького, зокрема літературного, життя у місто. Образ міста не є більше тим абсолютно неприродним, неорганічним, апокаліптичним середовищем, що протиставляється природі та людській сутності. В переважній більшості текстів постмодерний ліричний герой почуває себе у міському просторі гармонійно, він є частиною цього простору, і місто стає невід'ємною частиною самого героя, де він народжується, розвивається, реалізується і створює власну реальність. Місто стає не просто локусом, місцем з обмеженим простором, в якому відбуваються певні події, а топосом — місцем, яке здатне впливати на людське життя, яке формує людську свідомість та самоідентифікацію в іншому від природнього просторі.

### Література

1. Андрухович Ю. Вибрані поезії / Юрій Андрухович. — Режим доступу ( Дата звернення 27.12.2017) <http://andruhovych.info/pamyatnik>
2. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. Спб.: «Азбука», 2000. — 347 с. с. 47
3. Аристотель. То́пика / Аристотель Сочинения: в 4 т.— М. : Мысль, 1978. — Т. 2. — С. 347–533. с. 4123
4. Беньямін В. Берлінська хроніка / Вальтер Беньямін. — Режим доступу ( Дата звернення 14.04.2018) <https://bibliofond.ru/view.aspx?id=78199>
5. Боклах Д. Генеза рецепції топосу міста у філософії та літературознавстві / Дмитро Боклах. — Режим доступу ( Дата звертання (5.04.2018) : [http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v18/part\\_1/4.pdf](http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v18/part_1/4.pdf)
6. Вихор І. В. Дискурс міста в українській поезії кінця ХІХ — першої половини ХХ століття : автореф. дис. На здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / Інна Вихор ; ТИПУ ім. В. Гнатюка. — Тернопіль, 2011. — 20 с
7. Гурин С. Образ города в культуре : метафизические и мистические аспекты / Станислав Гурин. — 2009. — Режим доступу ( дата звертання 15.04.2018) : <http://topos.ru/article>
8. Жадан С. Цитатник (вірші для коханок і коханців) : збірка поезій / Сергій Жадан — К.: Смолоскип, 1995. — 62с
9. Жадан С. Вірші /Сергій Жадан. — часопис Сучасність № 5, 1997. — с.10
10. Жадан С. Балади про війну і відбудову. Нова книга віршів/ Сергій Жадан. — Львів; Кальварія, 2001. -100с.
11. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозо-



вих зразків / Майк Йогансен //Вибрані твори; упоряд., передм., прим. Р. Мельниківа. — 2-ге вид., доп. — К.: Смолоскип, 2009. — С. 550–668 с. 581

12. Крук Г. Сліди на піску. Поезії/Галина Крук — Київ «Гранослов», 1997. — 47с.

13. Крук Г. Обличчя поза світлиною. Поезії./Галина Крук. —К:Факт,2005.- 136 с.

14. Курціус Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус: [пер. з нім. А.Онишка]. — К. : Літопис, 2007. — 752

15. Лазуткін Д. Червона книга. Книга віршів / Дмитро Лазуткін. — Чернівці: Meridian Chernowitz; Книги — XXI, 2015. — 84с.

16. Лазуткін Д. Набиті травою священні корови./Дмитро Лазуткін. —К: Смолоскип -2006.-86с.

17. Назарець В. М. Топос міста в поезії Бертольда Брехта/ Віталій Назарець.-Вісник ЖДУ імені І. Франка.- 2013. —Вип. 4 — с.164-167. С. 164

18. Панченко А.М. Тописка и культурная дистанция. Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения./Александр Панченко. — М.: Наука,1986. — 335 с. — С. 246

19. Поліщук Я. О. Із дискурсів і дискусій / Ярослав Поліщук. — Харків : Акта, 2008. — 288 с Випуск 21. 289

20. Субботина Т. Локус, топос, урбоним,микротопоним: к вопросу о соержжании пространственных понятий. /Татьяна Субботина . — Вестник ЧГУ, Серия « Филология. Искусствоведение». — 2011. — Вип. 57. — № 24. — 111-113.с.

21. Топоров В.Н. Пространство і текст /Владимир Топоров.- Режим доступу ( Дата звернення 7.04.2018) [http://ec-dejavu.ru/p/Publ\\_Torogov\\_Space.html](http://ec-dejavu.ru/p/Publ_Torogov_Space.html)

22. Федюк Т. Халва: книга нових віршів / Тарас Федюк — Київ: Гамазин, 2014.- 128 с.

23. Burns G. Great poets howl. A study of Allen Ginsberg's poetry.1943-1955./ Glen Burns. — Frankfurt am Main: Peter Lang, с. 198

24. Frye N. Anatomy of criticism: Four essays./ Northrop Frye. — New York: Atheneum, — 1967.- P. 383

25. Ginsberg22 A. Selected poems/ Alen Ginsberg. — Режим доступу ( Дата звернення 28.04.2018) <https://www.poetryfoundation.org/poets/allen-ginsberg>

26. Gooch B. City poet: The life and times of Frank O'Hara/ Brad Gooch. — New York: Knopf, 1993

27. Heidegger M. Poetry,Language,Thought, /Martin Heidegger. — NewYork,: Harper &Row,Malpas JE.-1999, P. 274

28. Heidegger M. Poetry, Language, Thought/ Martin Heidegger. — New York,: Harper& Row.-1971.- P.231

29. Hoover P. Postmodern American Poetry / Norton Anthology / P.

Hoover , New York : Norton, W.W. Norton, 1998. — 979c

30. Simmel G. The metropolis and mental life. Classic essays on the culture of cities. Ed. Sennet, Richard. /Georg Simmel. — New York: Appelon-Century-Crofts.- 1969. pp. 47-60.

31. Versluys K. The poet and the city. Chapters in the development of urban poetry in Europe and the United States (1800-1930)/Kris Verslus. — Tübingen:Günter Narr Verlag, 1987. — P 247.

## «НАРОДЖЕННЯ» ТЕКСТУ ДЛЯ ДІТЕЙ (НА МАТЕРІАЛІ ПОВІСТІ РОАЛЬДА ДАЛА «ВІДЬМИ»)

Оксана ПАНЬКО

старший викладач Ужгородського національного університету,  
Україна

### Abstract

The article deals with the peculiarities of the response creation by the child-reader based on the novel “The Witches” by R. Dahl. The aim of this study is projection of the author’s intention on the reader’s reception and analysis of the text signals effect on the child-reader.

It was proved that the perception of the child-reader and the adult reader is different from the point of view of the text effect. The article gives a detailed analysis of the specific features of fiction reading by a reader-child: the ability to identify himself with the main character and his empathy to heroes, the way of image interpretation in accordance with his own experience.

The way of the witches interpretation is taken into account with the view of their (witches) folk background and the author’s presentation. Therefore, the reason for the ambivalent perception of these characters is analyzed. The article also emphasizes on the child interpretation of the main character and explains the idea of post human being rendered through the image of the main character. The analysis of the fear in the text and its effect on the child-reader is given in the study.

The article is a great help to characterize the text with “non-child” topics. The book is a valuable material for the child-reader, who just not only feels the text, but also gets some valuable knowledge of reality, gets the experience and develops critical thinking and imagination.

**Key words:** Roald Dahl, a child-reader, fear, a reader’s response, post human being

У статті розглянуто особливості формування відгуку на текст читачем-дитиною на матеріалі повісті Р. Дала «Відьми». Мета роботи включала дослідження проекції авторського задуму на читацьку рецепцію та аналіз впливу текстових сигналів на читача-дитину.

Було доведено відмінність сприйняття читача-дитини та дорослого читача з огляду на вплив тексту. Зроблено акцент на специфічних рисах прочитання читачем-дитиною художнього твору: здатності ототожнювати себе з головним персонажем, співпереживати героям, трактувати образи, спираючись на власний досвід.

До уваги взято особливості інтерпретації образу відьом у творі з огляду на поєднання фольклорного підґрунтя та авторської інтерпрета-

ції. Відтак пояснено причину амбівалентного сприйняття цих персонажів. Доповнює аналіз читацького відгуку реципієнта-дитини порівняльна характеристика трактування читачем-дитиною образу головного героя повісті та втілення в ньому ідеї постлюдини. Окремо подано аналіз теми страху та його впливу на читача-дитину.

Значущість результатів дослідження полягає у представленні тексту з «недитячими» темами як цінного матеріалу для читача-дитини, який не тільки може відчувати текст, але і здобувати важливі знання про дійсність, що дозволяють йому формувати свій досвід, розвивати критичне мислення та уяву.

**Ключові слова:** Роальд Дал, читач-дитина, страх, читацький відгук, постлюдина

W tym artykule są rozpatrzone szczegóły kształtowania opinii o tekście przez czytelnika-dziecka na materiale powieści R. Dahl „Wiedźmy”(„Czarownice”). Cel pracy zawierała badanie projekcji zamysłu autora na percepcję czytelnika oraz analizę wpływu sygnałów tekstowych na czytelnika-dziecka.

Zostało udowodnione odróżnienie w odbiorze przez czytelnika-dziecka oraz czytelnika dorosłego ze względu na wpływ tekstu. Zrobiono akcent na cechach specyficznych przeczytania przez czytelnika-dziecka utworu literackiego: a właśnie, na zdolności utożsamiać siebie z postacią główną, współczuć bohaterom, traktować postacie w oparciu na doświadczenie własne. Pod uwagę wzięto osobliwości interpretacji postaci wiedźm (czarownic) w utworze ze względu na połączenie podłoża folklorystycznego oraz interpretacji autorskiej. Więc wytłumaczono przyczynę postrzegania ambiwalentnego tych postaci. Analiza opinii czytelnika — реципієнта-dziecka jest uzupełniona przez opinię porównawczą traktowania przez czytelnika-dziecka postaci bohatera głównego powieści oraz uosobienie w nim idei postczłowieka. Odrębnie przedstawiona analiza tematu strachu i jego wpływu na czytelnika-dziecka.

Doniosłość wyników takiego badania polega w przedstawieniu tekstu z tematami „nie dziecięcymi” jako materiału cennego dla czytelnika-dziecka, które nie tylko może odczuwać tekst, ale i zdobywać ważną wiedzę o rzeczywistości, co zezwala jemu formować swoje doświadczenie, rozwijać myślenie krytyczne oraz wyobraźnię.

**Słowa kluczowe:** Roald Dahl, czytelnik-dziecko, strach, opinia czytelnika, postczłowiek

Роальд Дал — один із найвідоміших та найбільш неординарних авторів, що писали для дітей. Появі кожного художнього тексту передувала певна історія з життя письменника, разом із чим відбувалося покрокове формування його як митця.

Цікаво, що Р. Дал дебютував як автор, що пише для дорослої ау-

диторії, але широке визнання і славу йому приніс текст саме для дітей — «Джеймс та гігантський персик» (1961). Відтоді письменник став апелювати здебільшого до молодшого реципієнта і став улюбленцем мільйонів читачів.

Однією з останніх повістей Р. Дала є «Відьми» (1983). Цей текст вражає оригінальністю ідей, зображенням світу, динамікою подій, непередбачуваними пригодами персонажів та особливою системою образів. Це підсилюється унікальним авторським стилем, якому було притаманне не лише тонке знання дитячої психології, вміння побачити світ очима дитини, а й використання критичних, навіть гостро сатиричних художніх засобів, що особливо яскраво виявляється у пізніших творах автора [2, с. 116].

Твір неодноразово входив до переліку найкращих книг року в Британії. Так, згідно з даними видання «School Library Journal», у 2012 році «Відьми» посіли 81-у сходинку в списку 100 книг, які читають найчастіше [11]. Така цікавість до цього твору спонукає науковців до його аналізу, встановлення тих чинників, які утримують увагу читачів вже не одне покоління.

Разом із тим, від часу появи «Відьом» (1983 р.) простежуємо неоднозначний відгук критиків на цей текст. Деякі з них взагалі не рекомендували повість для прочитання дітям, звинувачуючи автора у сексизмі. Вони вважали, що текст пройнятий ненавистю до жінок і відтак несе повідомлення хлопцям-читачам ненавидіти їх. Цьому питанню було присвячено декілька ґрунтовних розвідок [3], [5], [8], [12], серед яких варто виокремити статтю Енн-Марі Бірд «*Women Behaving Badly: Dahl's Witches Meet the Women of the Eightieth*» [3]. Авторка пояснює, що неоднозначна реакція на цей текст була викликана тогочасними настроями в суспільстві, зокрема позицією представників феміністичної течії щодо ролі жінки в соціумі.

Попри негативні відгуки деяких критиків, більшість дослідників вважають повість ідеальним текстом, де так вдало описано страхи дитини, зроблено акцент на емотивному впливі та філософському спрямуванні тексту. Це, зокрема, засвідчують дослідження О. Петренко [2] та Тен Дункан [7]. У своїй дисертаційній роботі «*Ономастика дитячих творів Роалда Дала*» [2] О. Петренко простежує динаміку текстів письменника загалом, акцентує на емотивному впливі антропонімів, окремо аналізує підтекст казки «Відьми». Тен Дункан у своїй праці «*Of Mice (Posthu)man. Roald Dahl's «The Witches» and Ethics beyond Humanism*» [7] розтлумачує теорію постлюдини, яку втілено в образі хлопчика. Спільна справа хлопчика-миші та його бабусі демонструє їх прагнення зробити світ кращим, бути корисним у своїй діяльності, а це, на думку науковця, є прикладом відображення поглядів представників філософської течії постгуманізму.

Наявні критичні та наукові праці, присвячені повісті Р. Дала «Відьми», засвідчують актуальність вивчення цього твору для сучасних дослідників. На наш погляд, глибшого вивчення потребують читацький

відгук на цей текст та вплив досвіду реципієнта-дитини на особливості сприйняття твору.

**Мета** нашої статті – дослідити особливості рецепції повісті Р. Дала «Відьми» читачем-дитиною. **Предметом** дослідження є текстові сигнали у творі, механізм їхнього впливу на читача, а також ідейно-художні особливості інтерпретації образу відьом. **Актуальність** статті зумовлена потребою дослідити цей амбівалентний текст в аспекті його сприйняття читачем-дитиною.

Відповідно до окресленої мети дослідження було виокремлено такі **завдання**:

проаналізувати відмінності в сприйнятті тексту дорослим читачем та читачем-дитиною;

дослідити синтез фольклорних мотивів та авторських прийомів у конструюванні образу відьом, визначити, як це впливає на інтерпретацію цього образу читачем-дитиною;

розглянути образ хлопчика-миші як втілення ідеї постлюдини, його тлумачення читачем-дитиною;

У повісті «Відьми» йдеться про пригоди маленького хлопчика та його бабусю. У світі, в якому вони жили, таємно існували відьми, котрі ненавиділи дітей та мріяли їх знищити. Повість насичена пригодами та випробуваннями, які випали на долю головного героя.

Окрім детального змалювання відьом текст містить багато інших елементів, які полонять увагу читачів та привертають увагу дослідників. Твір пройнятий тривогою та страхом (незвіданого, болю, смерті), у ньому порушено проблеми життя та смерті, а через метаморфозу хлопчика передано ініціацію, формування головного героя. Повість є глибоко філософською. З огляду на це текст помилково можна назвати «недитячим», однак, як і більшість творів Р. Дала, він має подвійну адресацію, завдяки чому можна порівняти сприйняття дорослого читача та читача-дитини. У «Відьмах» досвідчений читач бачить підтекст, трактує інтенцію образів, розвиває думку про цінність життя, заглиблюється у зміст твору, намагається зрозуміти авторську інтенцію. Це відрізняється від сприйняття читача-дитини, який, спираючись на свій досвід, здатен зануритися у текст, відчувати його вплив. Молодший читач поринає у читання, вживається у світ тексту. Деякі дослідники (Д. Епплярд, М. Вест, Н. Голланд, Л. Розенблатт та ін.) наголошують, що читач-дитина відчуває текст, що й становить/формує її відгук на прочитане [4].

Р. Дал спонукав дитину до емоційного співпереживання і відтак враховував здатність дитини інтерпретувати текст шляхом зіставлення прочитаного зі своїм світом та власним досвідом.

В аналізованому нами творі Р. Дал акцентує здебільшого на втіленні в образі відьом зла, яке потрібно знищити, тому для більшої виразності він зображує їх страшними потворами. Подібна експресія образу необхідна для кращого його усвідомлення дитячою читацькою аудиторією. Письменник творить своїх героїв з певними домінуючими рисами, які

контрастують з якостями інших персонажів. Таке гротескне змалювання суголосне з фольклорною традицією, що сприяє сприйняттю тексту та допомагає уявити образ, зрозуміти його призначення.

При змалювання відьом, автор зберіг фольклорний мотив (призначення цих персонажів — творити зло, чаклувати, варити зілля, знищувати об'єкти своєї ненависті; відьми — особи невизначеного віку), а також доповнив його своїм баченням, осучаснив цих героїв. В авторській казці Р.Дала відьми живуть серед людей, тому їх важко ідентифікувати. Однак письменник все ж пропонує певні ознаки, що дозволяють вирізнити цих істот у натовпі: замість нігтів Далові відьми мають кігті, через що завжди носять рукавички, щоб маскувати свої руки; вони лисі (*a real witch is always bald*, [6, с. 19]), у них більші, ніж у звичайних людей, ніздрі (щоб відчувати поряд себе дитину), відсутні пальці на ногах, а їхня слина має колір чорнила. Такий опис інтригує читача, якому хочеться більше дізнатися про цих «сучасних» відьом, які відрізняються від тих, що вже відомі з казок.

З огляду на це цілком вірогідно, що після прочитання повісті дитина почне вишукувати у натовпі відьом, керуючись наведеним вище описом. Ці змалювання і викликали тривогу дорослих критиків щодо неправильного трактування образу жінки й відповідного їй сприйняття в житті. Однак відомо, що дитина здатна розпізнавати і відповідно трактувати метафори тексту ще до того, як навчиться читати (М. Ніколаєва, [10]), розрізнити, де реальність, а де вигадка.

Автор аж ніяк не висміює представників жіночої статі, що підтверджено словами бабусі-героїні, яка пояснює внукові: «*You don't seem to understand that witches are not actually women at all. They look like women. They talk like women. And they are able to act like women. But in actual fact, they are totally different animals. They are demons in human shape.*» [6, с. 23-24]. Бабуся справді розуміється на відьмах: все своє життя вона, схоже, займалася їх пошуком та знищенням. Автор натякає про це читачеві однією деталлю — відсутністю в старій пальця на руці. Бабуся намагається навчити внука, як не сплутати справжніх жінок та відьом, які насправді є не жінками, а чимось, у що треба повірити. Якось у розмові героїня згадує: «*Nobody has ever seen the Devil,*» she said, «*but we know he exists*» [6, с. 35]. Перелік подібних деталей, фрагментарність тексту дозволяє читачеві сприйняти алегоричність та метафори розповіді.

Образ бабусі — ще один неординарний персонаж повісті. Вона не є типовою бабусяю, яка пече пиріжки, плете та пестить kota. Бабуся має виразні атрибути бунтарської поведінки: вона палить, розповідає страшилки, порушує закони у готелі, готова до переживання ризику та пригод разом зі своїм внуком. Введення гумористичних коментарів увиразнює змалювання образу, формує довіру до дій цього персонажа. Якось, слухаючи історію бабусі про відьом, хлопчик зауважив: «*She was dropping cigar ash all over her lap, and I hoped she wasn't going to catch on fire before she'd told me how to recognize a witch*» [6, с. 18]. Читач виокремлює та

запам'ятовує подібні деталі. Подібний опис не тільки розважає його, але і допомагає сформуванню уявлення про персонажа.

Попри те, що повість називається «Відьми» головним героєм твору є хлопчик, який обожнює свою бабусю. Він добрий, допитливий, мудрий та сміливий, а отже — здатен подолати свої страхи. Для автора перетворити його на мишу і залишити в такому образі було дуже ризиковано. Цей прийом, на наш погляд, потребує більш детального розгляду.

Уже на початку твору хлопчик залишається без батьків. Попри негативне соціальне підґрунтя, сирітство головного персонажа може виступати ознакою самостійності, що імпонує читачу-дитині, який сам прагне позбутися надмірної опіки дорослих та їх повчань [4, с. 76-77]. Цей герой — звичайний хлопчик, з яким читачі можуть себе ототожнювати. Адаже він теж ходить до школи, грає у схожі ігри й має подібні захоплення. Але з розвитком сюжету герой перетворюється на того, хто не тільки має піклуватися про бабусю, але і захистити всіх дітей. Тут простежуємо зміну ролей — дитина опікає дорослого. Така ситуація сприяє розумінню читачами відповідальності, формування свого погляду на світ, де існують не тільки радощі.

Символічним є образ мишей, улюбленців хлопчика — Мері та Вільяма. Саме на мишу згодом перетворюють і його самого, коли він випадково сховався у великій залі, де мало відбутися зібрання товариства *The Royal Society for the Prevention of Cruelty to Children* (Королівське товариство з питань запобігання жорсткості відносно дітей), членами якого насправді були відьми. О. Петренко слушно відзначає: «Назва є пародійною і за формою (реально існує таке королівське товариство, скероване проти жорстокого ставлення до тварин: у назві товариства відьом діти прирівняні до тварин), і за змістом, бо назва прямо протилежна сутності "товариства". [2, с. 112]. Справді, істинною метою цього товариства було не захищати, а знищити дітей. Першого на мишу перетворюють Бруно, а потім і хлопчика — головного героя.

Така метаморфоза дещо шокує читача, але згодом вражає несподіваним поворотом подій. Хлопчик у подобі миші зумів досягнути набагато більше, ніж у людському тілі. Такий висновок напрошується наприкінці твору. Хоча автор відходить від традиційного «happy end», але водночас підводить читача до аналізу, роздумів над призначенням героїв та користю їхніх дій.

На цьому етапі варто звернутися до філософського трактування поняття постлюдини, яке розглядає у своїх працях Тен Дункан. Дослідниця акцентує на втіленні в образі та діях хлопчика-миші ідей постгуманізму. Теоретично постгуманізм фокусується на волі (звільненні) та трансформації на майбутнє, але майбутнє, в якому людина не є головним рушієм. В основі теорії постгуманізму — нові необмежені стосунки: людина та техніка, людина та природа тощо. Саме наголос на незалежності та трансформації, що лежать в основі постгуманістичної теорії, виражено в сюжеті «Відьом» Р. Дала. Тен Дункан стверджує, що у людській подо-



бі хлопчик не зміг би вижити. Будучи мишею: «... *the boy imaginatively learns to renegotiate the world... he adapts to his bodily transformation into a mouse... and make the world a better place for others. This fluidity of becoming corresponds to the new ideal of posthuman being.*» [7, с. 65].

Зауваження Тен Дункан щодо теорії постлюдини є цікавим, якщо взяти до уваги кінцевий результат. Тільки в образі миші хлопчик зміг знищити відьом. Фінальний моральний урок щодо його постгуманного життя, на думку Тен Дункан, подано в цитаті хлопчика: «*It doesn't matter who you are or what you look like so long as somebody loves you*» [6, с. 190]. Однак амбівалентним, на нашу думку, залишається сприйняття читачем-дитиною того факту, що хлопчик не тільки залишиться в образі миші до кінця своїх днів, а і того, що кількість цих днів, як в інших мишей, буде невеликою.

Крізь призму сприйняття читачем-дитиною цього факту — долі хлопчика-миші — варто також розглянути в цьому тексті тему страху і проаналізувати його вплив. Види страху є різними: страх невідомого, страх тварин, поганих людей, страх зробити щось погане і бути покараним тощо. Насправді, не так просто розробляти такі теми у дитячих творах. Тому часто, якщо письменникам це вдається, вони стають успішними. Явище страху у тексті слугує свого роду катарсисом, допомагає подолати ті внутрішні тривоги та переживання, які з різною інтенсивністю здатна відчувати кожна дитина [12].

На нашу думку, у повісті «Відьми» читач-дитина у контексті проявів страху стикається з наступним: зустріч з невідомим, з незнайомцем, страх смерті та самотності. Сама історія не є страшною тільки від того, що в ній ідеться про відьом, які хочуть вбити всіх дітей, і цьому злу має протистояти семирічний хлопчик. Тривожним є те, як ведеться ця оповідь. Обравши головним героєм семирічного хлопчика, Р. Дал спонукає дітей емоційно пережити все те, що випало на його долю — від смерті батьків до зустрічі з відьмами та болючих перетворень на мишу.

Однак автор намагається не переходити межі і не злякати читача. Він вміло відвертає реципієнта від роздумів про подальшу долю героїв і фокусує увагу на вчинках та наслідках цих вчинків, а не на тому, що хлопчик вже постає в образі миші. У семирічному віці він типовий герой, який подолав зло і врятував слабких. Ми простежуємо ініціацію героя: з нещасного хлопчика, який втратив своїх батьків він перетворюється на малого дорослого, на чії плечі випала велика відповідальність — берегти бабусю і врятувати світ від відьом.

Риси, помітні у героя для читача, — допитливість та мужність, що допомогли подолати страх. Ентузіазм, з яким ведеться оповідь, захоплює читача, дозволяє йому зануритися в оповідь, емоційно пережити події тексту. Навіть страх смерті, те, що рано чи пізно бабуся і її онук-миша помруть, не засмучує читача, бо текст дозволяє читачеві відчути себе на місці хлопчика-миші, разом із ним пережити ті сильні емоції, який він відчув. Р. Дал зміг побудувати текст таким чином, щоб читач максимально

ототожнив себе з головним героєм / зі світом героїв та пройшов випробування разом з ними.

Саме завдяки відтвореним страхам текст «Відьом» залишається повчальним і містить попередження про те, що потрібно слухати своїх рідних і стерегтися чужинців. Водночас це історія про любов до близьких та інших людей, що послаблює тривожні моменти в тексті.

Особливістю цієї повісті, як і інших творів Роальда Дала, є врахування властивості читача-дитини ототожнювати себе з головним героєм, зосереджувати увагу на усвідомленні свого характеру, трактувати модель своєї поведінки, відчувати за допомогою літературного героя можливість діяти самостійно та приймати доленосні, хоча іноді й дуже ризиковані, рішення. Такий реципієнт вичитує важливі насамперед для нього істини, яких не дошукуються у творі дорослі критики. Він акцентує увагу на деталях, непомітних для дорослих, аналізує поведінку головних персонажів, мимоволі роблячи висновки щодо їхніх призначення та важливості. Хоч твір і сповнений трагізму, автор демонструє, що головний персонаж долає усі перешкоди та стає героєм. Таке змалювання імпонує читачу-дитині, оскільки вказує на самостійність у прийнятті рішень та вирішенні ситуації головним героєм. До того ж, у повісті багато містики, таємничості, у ній розкрито таємничий світ відьом, що лякає, але водночас інтригує адресата повісті.

Отже, повість Р. Дала «Відьми» — це твір, насичений одночасно радістю та жахом, страхом та задоволенням. На перший погляд може здатися, що текст не призначений для дітей, тому що містить «недитячі» теми, що стало предметом численних дискусій, але цей твір є цінним джерелом для читача-дитини — реципієнта, на якого і розраховував письменник у процесі творення. Саме тому авторська інтерпретація образу відьом, особливість викладу, спосіб потрактування теми страхів у тексті, а також ілюстрація теорії постлюдини, що представлено через метаморфозу головного персонажа, дають змогу читачеві не лише зануритися в казковий світ, а й здобути важливі знання реальної дійсності, розвинути власні мислення та уяву.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дал Роальд. Відьми /Роальд Дал ; [переклад з англ. Віктор Морозов]. –К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. — 256 с.
- 2.Петренко О. Ономастика дитячихтворівРоалда Дала: дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук :спец. 10.02.04. — германськімови/ ПетренкоОксанаДмитрівна. — Одеса, 2006. — 244 с.
3. Anne-MarieBird. Women Behaving Badly: Dahl's Witches Meet the Women of the Eighties. / Anne-MarieBird // — 1998. — № 3. — p. 119-129
4. Appleyard J.A. Becoming a reader. The experience of Fiction from Childhood to Adulthood / J.A.Appleyard. –Cambridge : Cambridge University Press, 2005. — 228p

5. Barstow, Llewellyn A. *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts*.—London: Harper-Collins, 1995. — 272 p.

6. Dahl R. *The Witches* / by Roald Dahl, ill. by Quentin Blake // — London: Puffin, 2010. — 218 p. — p. 219

7. Duncan Taine Of Mice (Posthu)man. Roald Dahl's «*The Witches*» and Ethics beyond Humanism/ Roald Dahl and philosophy: a little nonsense now and then edited by Jacob M. Held and Adam Barkman. — Maryland: Rowman & Littlefield, 2014. — p.59-72

8. Kaplan, E. A. *Women & Film: Both Sides of the Camera*. —London: Routledge(1983, 1988), 1990. — 260

9. Sturrock Donald *Storyteller. The life of Roald Dahl*. — London: Harper Press, 2010. — 655 p.

10. Николаєва М. Лекція проф. Марії Николаєвої (Кембриджський університет) в рамках Міжнародного семінару «Література для дітей та юнацтва в Україні: між західним та східним каноном» з нагоди відкриття курсу лекцій Центру Дослідження Літератури для Дітей та Юнацтва «Історія та теорія літератури для дітей та юнацтва» (Західний науковий центр НАНУ та МОНУ) [Електронний ресурс] / Марія Николаєва. — Режим доступу: <http://urccyl.com.ua/naukova-diialnist-literatura-dity-chas/lekciji/>. — Назва з екрану.

11. Bird, Elizabeth (7 July 2012). *Top 100 Chapter Book Poll Results*. A Fuse #8 Production. Blog. [Електронний ресурс] / Elizabeth Bird // *School Library Journal* — 7.07.2012. — Режим доступу:

<http://blogs.slj.com/afuse8production/2012/07/07/top-100-chapter-book-poll-results/>

12. Olaru Mihaela “Of Necessity, Children’s Books Must Be Simple, Limiting, Bland and Sentimental” — The Elements of Fear Presented in “The Witches” and “Little Mouse’s Big Book of Fears” [Електронний ресурс] / Mihaela Olaru // — 16.03.2015. — Режим доступу:

<http://mihaelacolaru.blogspot.com/2015/03/of-necessity-childrens-books-must-be.html>

## СИМВОЛИ У ДРАМАХ ЄЛИСЕЯ КАРПЕНКА «СВЯТОГО ВЕЧЕРА» ТА «ЕДЕЛЬВАЙС»

**Вікторія Атаманчук**  
докторантка Інституту філології Київського національного  
університету імені Тараса Шевченка, Україна

### ABSTRACT

The article deals with the aesthetical basis of the dramas of “The Saint Evening” and “Edelweiss” of Yelysei Karpenko. The article is devoted to the elucidation of genre parameters of the dramatist’s works. The article traces the interrelation of genre and meaningful measurements of literary works. Attention is paid to the definition of the dramatic conflict traits. Methods of artistic organization and conflict deployment are explored. The problems of Yelysei Karpenko’s dramas are identified in correlation with the genre representation of literary works. The peculiarities of artistic comprehension and expression of moral and ethical problems are determined. The images of the characters in literary works are studied with the help of system comparison of ideas, emotions, actions.

**Keywords:** drama, conflict, protagonist, action, Elysei Karpenko.

Artykuł poświęcony jest estetyczno-artystycznym podstawom dramatów “Świątobliwego wieczoru” i “Edelweiss” Jelyseja Karpenki. W pracy ustalane są parametry gatunkowe dzieł dramatopisarza. Autor śledzi powiązania wzajemne gatunków i sensowne pomiary dzieł literackich. Zwrócona została uwaga na definicję konfliktów dramatycznych. Analizowane są metody organizacji artystycznego szeregowania konfliktów. Problemy dramatu Jelyseja Karpenki są identyfikowane w korelacji z gatunkową reprezentacją dzieł. Określone są osobliwości artystycznego ujęcia i wyrażania problemów moralnych i etycznych. Postacie bohaterów badane są poprzez systemowe porównanie idei, emocji i działań.

**Słowa kluczowe:** dramat, konflikt, protagonista, akcja, Jelysej Karpenko.

У статті досліджується естетико-художня основа драм «Святого Вечера» та «Едельвайс» Єлисея Карпенка. Стаття присвячена з’ясуванню жанрових параметрів творів драматурга. У статті простежується взаємопов’язаність жанрових та змістових вимірів літературних творів. Увага приділяється визначенню характерних рис драматичного конфлікту. Досліджуються способи художньої організації та розгортання конфлікту.

Визначається проблематика драм Єлисея Карпенка у співвіднесенні із жанровою репрезентацією творів. Визначаються особливості художнього осмислення та вираження морально-етичних проблем. Досліджуються образи дійових осіб творів за допомогою системного порівняння й зіставлення ідей, емоцій, дій.

**Ключові слова:** драма, конфлікт, дійова особа, дія, Єлисей Карпенко.

Драматургію Єлисея Карпенка досліджували літературознавці Г. Семенюк [6; 7; 8], С. Хороб [10; 11], Л. Залеська Онишкевич [1; 2], Т. Свербілова [5], Л. Скорина [9] та ін.

Драма Єлисея Карпенка «Святого Вечера» (1920) розглядає морально-етичні проблеми, які торкаються різних особистісних взаємин. Драматург показує складність емоційного зв'язку між дійовими особами, розкриває причини особистісного характеру і водночас подає соціальне підґрунтя. Події відбуваються на Святий вечір. Очікування Святого вечора для дійових осіб асоціюється зі сподіваннями на радісні події, проте завершується цілковитим розчаруванням. Конфлікт у творі засновується на протиставленні прагнень дійових осіб і реальності. Прагнення Матері і Покритки сконцентровані на образі сина. Їхнє щастя цілковито залежить від його приїзду. Причиною такого фокусування стає нерівноцінний зв'язок: заради нього Мати і Покритка пожертвували всім. Натомість син скористувався по жертвами та залишив їх у дуже скрутному становищі.

Мати і Покритка знають про його непорядність, але не тільки не засуджують, а навпаки сподіваються на його поблажливість до них. Мати одразу подає його характеристику: «Обох він нас покинув... Та то мабуть так було треба. Бо він же — в люди все тягнеться» [4, с. 6].

Образ зниклого сина формується через сприйняття й оцінку дійових осіб твору. Мати і Покритка обговорюють нереалістичні фантазії, у яких він виступає ключовою фігурою. Для них це спосіб тимчасово замаскувати неприємні факти: син змарнував земельні наділи та хату, Мати залишилася майже безпритульною, він багато років до неї не навідувався; Покритку з дитиною він кинув напризволяще. Вони вибудовують ілюзорний образ сина, оскільки їм складно зізнатися, що людина, заради якої вони пожертвували власними інтересами, виявилася негідником. Їм доводиться виправдовувати його, вигадуючи благородні пояснення недостойних вчинків й розгортаючи проєкції щасливого майбутнього. Фантазії руйнуються під тиском реальних подій, посилюючи страждання дійових осіб.

Чим мальовничіші фантазії створили Мати і Покритка, тим складніше їм усвідомити істину. Матері, яка витратила останні кошти, щоби зустріти сина на свято, син передає «бублики, чай і сахарь» [4, с. 14]. Покритка, яка причепурилася до зустрічі і приміряла роль одруженої жінки, дізнається про свою абсолютну непотрібність.

Драматург досліджує проблему міжособистісних взаємин у різних аспектах. У взаємини вступають дійові особи з різними уявленнями про цінності й з різними мотивами, що призводить до несприятливих наслідків. Найповніше розгортається історія Покритки: для неї стосунки були надзвичайно важливими й ґрунтувалися на її самовіддачі й розчиненні у партнері; для її кавалера, незважаючи на народження дитини, вони виявилися неважливими. Тому самовідданість і саможертвність, яку демонструє Покритка, не вирішують її проблем; вибудовуючи завідомо нездійсненні сподівання, вона поглиблює власні муки.

Натомість кавалер Покритки вибудовує взаємини із міською панянкою, у яких він виконує пасивну роль. Прагнення наблизитися до панського життя перетворює його на маріонетку. Його егоїстична безликість підкреслюється відсутністю імені: дійові особи називають його «він» або «син». Драматург привертає увагу до прогресуючої моральної деградації, яка охоплює усі сфери його життя. Він зруйнував життя Матері і Покритки, прирік на жалюгідне існування власного сина; сам плазує перед панами. Драматург підкреслює деяку абсурдність перетворень з селянина на пана. Психологія рабської покори у нього трохи модифікується, набуває інших форм, й створює для самого героя видимість досягнення омріяного результату. Насправді ж його використовують так само, як він використав своїх близьких. Проте близькі продемонстрували безкорисливу самовідданість заради недостойної людини. Він же намагається перетворитися із селянина на пана, але різниця між дійсним і бажаним занадто велика, тому панам легко ним маніпулювати.

В історії Матері і Селянина вирішальну роль відіграла нерішучість і меркантильність закоханого. Через багато років Селянин, відчуваючи власну провину, зізнався: «З хлібом же я в тебе був... розраями, розлучили... А я так не хотів... Все то: моя мати з твоїми злиднями разом... Вони нас долею обікрали» [4, с. 12]. Та навіть зробив самостійні висновки про необхідність власних усвідомлених дій: «І вже не так, як тоді, за чужим, а за своїм тільки бажанням...» [4, с. 13].

Святий вечір, який символізує величну й радісну подію, стає своєрідною вузловою точкою для розгортання особистісних проєкцій дійових осіб твору та їх остаточного вирішення.

Драматург підкреслює непорушність соціальної ієрархії, але вказує на непрямі причини злиденного становища селян. Причини полягають в зумисно підтримуваних обмеженнях світоглядного характеру. На прохання Матері прорубати ще одне вікно, оскільки в хаті не вистачає сонця, Селянин відповідає: «Та це тому її так збудовано, що нас учать так і мислити» [4, с. 13]. Другий Селянин вказує на різницю у психології городянки і сільської дівчини: «І ніколи він од неї вже не вирветься... Бо то не наша селянська дурна дівчина...» [4, с. 15]. У творі увиразнюється поняття неморальності існуючого соціального укладу через прагнення zdegradovanого селянина будь-якими засобами перетворитися на пана.

Взаємини дійових осіб у драмі стають відображенням соціальних

суперечностей. Здеградований селянин демонструє споживацький підхід до близьких, з якими не підтримує стосунки, уявляючи себе паном. Натомість взаємини між селянами ґрунтуються на певних моральних цінностях: перший Селянин покаявся перед Матір'ю за свою малодушність у молодості, виявив бажання їй допомогти; другий Селянин намагався її розрадити.

Розвиток дії у драмі Єлисея Карпенка «Святого Вечера» зосереджений на розкритті сутнісних світоглядних цінностей дійових осіб. Драматичний конфлікт обумовлюється не лише зіставленням різних позицій дійових осіб. Важливою складовою драматичного конфлікту є протиставлення уявлюваного й реального, що призводить до істотних внутрішніх зрушень.

Драма Єлисея Карпенка «Едельвайс» (1921) представляє художню репрезентацію проблеми унікальності. Драматург відображає рідкісні вияви унікальності у людському житті, зумовлені здатністю до глибинних переживань й самопожертви, та у природі, проводячи цілком зримі паралелі. Автор зіставляє прояви унікальності й звичайності та художньо досліджує способи їхньої взаємодії. Атрибутом унікальності у творі виступає страждання, оскільки наявність виняткових характеристик особистості насамперед пов'язане із надзвичайною чутливістю. Головна героїня Марія якраз поєднує емоційну вразливість із внутрішньою силою. Драматург підкреслює її внутрішню силу через подвижницьке всепрощення егоїстичних дій її близьких; здатність у будь-яких почуттях, явищах спостерігати й зосереджувати увагу на позитивних аспектах.

Марія у творі показана як цілісна особистість, яка готова долати зовнішній тиск, захищаючи власні цінності. Вона постійно йде на жертви. Спочатку заради кохання до Романа вона долає непрості перешкоди. Потім, заради спокою Романа, відпускає його.

Образ Романа за внутрішніми параметрами не відповідає образу Марії. У нього немає визначеної позиції, й він піддається зовнішнім впливам. Для Романа це означає адаптацію до будь-яких умов, оскільки не відчуває потреби захищати ті цінності, які були би рівнозначними вираженню його власної сутності. Оскільки у Романа немає чітких особистісних пріоритетів, Клара спокушає його й повідомляє про майбутню дитину. Марія, розуміючи усі обставини, наполягає на утворенні нового союзу Романа з Кларою.

Драматург зіставляє образи Марії й Романа та Клари. Марія, хоча й сильна, талановита, з високими моральними принципами, залишається одна. А Роман і Клара — морально слабкі, тому схильні до нечесності, створюють союз. Драматург підкреслює передумови створення їхнього союзу: Клара спокушала його з подальшим розрахунком, Роман вступав у стосунки з нею без особливого бажання. Зв'язок свого чоловіка Романа і своєї подруги Клари, який мав достатньо тривіальні причини, Марія возвеличила, пожертвувавши своїми почуттями й акцентувавши увагу на народженні майбутньої дитини.

Якщо Марія жертвує своїм коханням заради Романа, виконуючи роль своєрідного донора, то Роман, у ролі інфантильного споживача, приймає її чергову жертву. Як сильна особистість, Марія бере на себе почуття провини, щоби її коханий у нових стосунках не страждав через докори сумління.

Драматург зображає непросту діалектику життя. Роман з усіма його недоліками й обмеженнями приносить радість хворій Марії. Проте захворіла вона через нього, так само, як і опинилася за межами суспільства через його небажання офіційно одружуватися. Але вона зовсім не зважає на фізичні й моральні страждання, призвідцем яких став Роман.

Незважаючи на її внутрішню витривалість, і незважаючи на кохання з Романом, їй бракує тих насичених емоцій, які вона відчуває у союзах Марти з шахтарем та Романа з Кларою. Марія їм говорить про це: «А з вами б і я... дивилась би на вас щасливих і мені... брала б од вас ті життєві цілющі краплі, яких я зараз так потребую» [3, с. 36], «Од вас так несе життям» [3, с. 42]. Проте драматург зосереджує увагу на духовних інтенціях Марії. Перипетії її життя сприяли розкриттю саме духовної та інтелектуальної сфери, відокремлюючи її у силу обставин від стихійних проявів людської природи.

Розвиток дії у драмі побудований на парадоксальних, несподіваних фактах, що вносять істотні зміни у життя дійових осіб. Роман з Кларою нібито зібралися в гори за цілющими краплями для Марії, але, повернувшись звідти, насправді відбирають у неї останні життєві сили. Марія сприяє налаштуванню особистого щастя близьких їй людей (Марти, Романа, Клари), але сама вона опиняється у стані ще більшої відірваності від життя.

Драматург поглиблює невідповідності в образах Марії та Романа через їхні дії. Висловлювання й дії Марії співпадають, що є свідченням її внутрішньої сили: її визначена моральними орієнтирами позиція та відповідна поведінка рятує двозначну ситуацію з Романом і Кларою. Натомість Роман опинився у безглуздому становищі, коли намагався обманути Марію, яка знала правду. Розбіжності у його словах і діях зумовлюються невмінням й небажанням приймати рішення та нести відповідальність за свої вчинки. У фінальному епізоді суперечності у поведінці Романа стали особливо виразними: спочатку він спакував валізку, потім прийшов сказати, що не залишить Марію, і, зрештою, залишив її.

Роман виявляє нечесність у моральних аспектах: демонструючи обурення вчинком Марти, яка поїхала з нареченим, сам Роман залишив Марію абсолютно самотньою. Проте Марта, залишаючи Марію, виявила турботу про неї; Роман, у якого рівень моральної відповідальності у статусі коханого чоловіка значно вищий, залишив її у стані глибокого страждання.

Автор вказує на визначення причин цілковитої саможертвості Марії заради не дуже достойного Романа. Причиною виявляється своєрідна проекція Марії, яка облагороджує образ її коханого, й сама Марія



це чітко усвідомлює. Марія зупиняє Романа, коли він починає їй брехати: «І не кажи... неправди... не вбивай у мені цим моєї віри в тебе, у ній моє дотліваюче життя... Вільним, дужим будь. Умри таким... Гордим краси волі свого духу. Не погоріти щоб нам обом від сорому за тебе» [3, с. 45]. Марія зміщує увагу з недоліків Романа на його талант, намагається дорівняти особистісні характеристики Романа рівневі його творчого самовираження.

Марія усвідомлює, але не засуджує несамотійність Романа: «Дуже необережний він і з волею своєю» [3, с. 50]. Хоча для самої Марії воля є найвищою цінністю. Вона облагороджує достатньо приземлені взаємини Романа й Клари: «І ви... самих себе пошануйте, свої бажання, волю, красу свого духа, кохання» [3, с. 47]. Драматург увиразнює шляхетність Марії, яка виявляється у безмежній толерантності до чужих недоліків. Вона вибудовує для себе зовнішні опори, але базуються вони на її внутрішній силі.

Екстраполяція високих моральних цінностей Марії на переживання Романа й Клари призводить до світоглядних змін дійових осіб. Спочатку Клара демонструвала достатньо агресивний підхід, який свідчить про домінування виключно поверхових, зосереджених на прагненні максимального споживання, прагнень: «Життя ж як не брати з м'ясом і не запивати його його ж кров'ю — нема його тоді, нема...» [3, с. 39]. Але під впливом самовідданих дій Марії вона робить спробу відпустити Романа, щоби він залишився з Марією: «Остається нехай, може, він з тобою...» [3, с. 51].

Роль Романа у драмі неоднозначна. Він виявляє щирі почуття до Марії, відчуває розпач від розлуки з нею, але водночас дає можливість усе вирішувати їй. Саме таким способом Роман здійснює свій остаточний вибір. Високий пафос почуттів Марії до Романа драматург трохи розбавляє її надмірним опікуванням про коханого, який залишає її заради сімейного життя з іншою жінкою. Марія посилає його за валізкою, перевіряє, що він у валізку поклав, розповідає Кларі, як доглядати Романа і що він любить. Мелодраматична тональність домінує у цьому епізоді.

Марія демонструє надмірне самозречення через сильні почуття до Романа, на які не вплинули прояви його не зовсім достойної поведінки. Інтереси Романа вона із самого початку ставила вище за свої, а від нього одержувала своєрідну емоційну компенсацію, за яку була вдячна. Обриваючи емоційний зв'язок із Романом, вона зазнає сильних страждань, але всю увагу зосереджує на майбутньому нової пари.

Конфлікт твору максимально ускладнюється, оскільки він засновується на переживаннях трьох дійових осіб, які торкаються важливих для них особистісних цінностей, що потребують обов'язкової взаємодії з іншими дійовими особами з відмінними моральними стандартами. Для того, щоби компенсувати різницю у світосприйнятті й підтримувати стосунки із Романом та Кларою на прийнятному для Марії рівні, Марія возвеличує їх та їхнє кохання, не акцентуючи увагу на факті зради чоловіка та її найближчої подруги. Для Марії ситуація стає точкою нового

відліку, оскільки вона переоцінює свою роль у житті інших дійових осіб. Усвідомлення реальних фактів змінює спосіб світосприйняття: «Я дуже рада, що нам саме життя допомогло глянути в очі його правді» [3, с. 45]. Ситуацію, по суті, повністю контролює саме Марія: вона не дозволяє їм всім загрузнути у принизливому обмані чи з'ясуванні стосунків, оперує тільки фактами й на основі фактів та їхнього можливого розгортання обирає найшляхетніший спосіб вирішення.

З іншого боку драматург підкреслює взаємообумовленість у діях трьох дійових осіб. Якщо Марія готова жертвувати собою заради зручностей та щастя інших, то Роман і Клара готові цими жертвами користуватися. Називаючи їх «Діти мої..» [3, с. 51], Марія з розумінням ставиться до їхньої незрілості.

У Марії є сформована система поглядів, яка свідчить про зрілість її особистості. Її головним пріоритетом є звільнення, яке вона розуміє як всеосяжний процес, що охоплює усі аспекти людського буття, від особистісних до соціальних. Марія наголошує на необхідності розширення меж творчої реалізації як способу духовного звільнення й оновлення: «Сонечко!.. Дивіться, як воно запалює своїм творчим огнем... свобідний день... серце... душу... віру в ній у наше Світле Завтра... Де більш не замикатимуть уже нас під три замки од наших чистих бажань...» [3, с. 47]. Для Марії атмосфера свободи є запорукою існування та розвитку: «У волі всі наші найвищі цінності, воля — душа і серце краси нашого духу. Де воля — там і життя, нема її — нема там і його» [3, с. 50]. Ідея свободи об'єднує усі сфери її життя, забезпечуючи цілісність образу Марії, й формуючи особливу площину існування героїні, що істотно вирізняє її з-поміж інших дійових осіб.

Авторська присвята «Альпійським, од людської руки вимираючим едельвайсам — присвячує Автор» [3, с. 34] проектується на винятковість особистості Марії, яка знемагає через недбайливе, обивательське ставлення. Едельвайсом її називає Роман, тим самим засвідчуючи власне розуміння її неповторності. Марія ж наголошує на понятті самотності, яке асоціюється із рідкісною квіткою. Високість духу Марії певною мірою відмежовує її від зовнішнього світу, який розвивається за природними законами, й етичні конструкції виявляються ефемерними супроти стихійних проявів існування. Проте духовна основа, виразником якої у драмі є Марія, структурує хаос людських емоцій. Страждання виступає своєрідним механізмом компенсації істотних розбіжностей між духовною природою та інстинктами.

У драмах Єлисей Карпенко розкриває глибинні суперечності особистісних та соціальних взаємин, які відображають невідповідності між уявленим та реальним. Конфлікт у творах драматурга характеризується складністю та багатовимірністю. Конфлікт базується на протистоянні, яке розгортається в особистісній, міжособистісній та об'єктивно реальній площинах, що формує значну кількість суперечливих взаємоперетинів та взаємодій.

### ЛІТЕРАТУРА

Залеська-Онишкевич Л. Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / Л. Залеська-Онишкевич. — Київ-Львів: Видавництво «Час», 1997. — 627 с.

Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Л. Залеська-Онишкевич. — Львів: Літопис, 2009. — 472 с.

Карпенко Є. Едельвайс // Залеська-Онишкевич Л. Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — Київ-Львів: Видавництво «Час», 1997. — С. 33-52.

Карпенко Є. Святого Вечера. Драма. — Київ-Відень: Видавництво Театр, 1920. — 17 с.

Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Т. Свербілова, Н. Малютіна, Л. Скорина. — Черкаси, 2009. — 598 с.

Семенюк Г.Ф. Біля джерел: Драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни. — К.: Т-во «Знання» УРСР.— 48 с.

Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. — К.: Либідь, 1992. — 184 с.

Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. Нове осмислення драматургічних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури: посіб. для вчителя. — К.: РВЦ: Проза, 1993.— 204 с.

Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій. — Черкаси: Брама-Україна, 2005. — 384 с.

Хороб С. Українська модерна драма кінця ХІХ — початку ХХ століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С. Хороб. — Івано-Франківськ: Плай, 2002. — 413 с.

Хороб С. Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі / С. Хороб. — Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2008. — 192 с.

## ЕПІГРАМИ ІГУМЕНА ВІТАЛІЯ — ЗРАЗОК БАРОКОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Юрій Миненко

к. філол. н., старший викладач Національного університету  
«Острозька академія»

**Анотація.** У статті проведено аналіз досліджень біографічних даних життя українського письменника початку XVII століття ігумена Віталія. Єдиний його твір — «Диоптра» — вийшов друком вперше не у місті Єв'є поблизу Вільно 1612 року, а 1604 –го у Дубно на Волині. Проаналізовано також тематику віршових епіграм автора, розміщених між прозовим текстом перекладу книги візантійського письменника Филипа Солітарія. Загалом вірші є аскетичними за змістом, хоч наявні і виразні риси барокової поетики (антитетичність, метафоричність, зображення апокаліптичних картин та ін.) У статті виділено риси, що пов'язують ці епіграми з творами інших представників Острозького літературного кола останньої чверті XVI — першої половини XVII століть («теорія добрих діл»).

**Ключові слова:** епіграма, ігумен Віталій монастир, середньовічний аскетизм

В статье проанализировано существование исследования биографических данных жизни украинского писателя начала XVII века игумена Виталия. Единственное его произведение — «Диоптра» — издан впервые не в Евае возле Вильно 1612 года, а 1604 –го в Дубно на Волине. Проанализировано также тематику стихотворных эпиграмм автора, размещенных между прозовым текстом перевода книги византийского писателя Филипа Солитария. Вообще стихотворения аскетические по содержанию, хотя имеются и выразительные черты барокковой поэтики (антитетичность, метафоричность, изображение апокалиптических картин и др.). В статье выделены черты, связующие эти эпиграммы с произведениями других представителей Острожского литературного круга последней четверти XVI — первой половины XVII веков («теория добрых дел»).

**Ключевые слова:** эпиграмма, игумен Виталий, монастир, бредневековый аскетизм.

The article deals with the analysis of biographic data off the abbot Vitalij, the Ukrainian writer of the early XVII xentury. His only work is «Dioptra». It was published at first in Dubno in 1604 but not in eEvie near Vilno in 1612. The author also analyzed the themes of the verse epigrams placed between the prose text of the translation of Byzantine writer Philip Solitarium. In general, poetry is ascetic in meaning, although there are expressive features of Baroque poetics (antithesises, metaphoric, images of

apocalyptic pictures, etc.). The article highlights the features which connect these epigrams with the works of other representatives of Ostroh literary center of the last quarter of the XVI century — the first half of the XVII century (“the theory of good deeds”).

**Keywords:** epigram, abbot Vitali, monastery, medieval asceticism-

Badacz robi analizę danych biograficznych o opacie Vitaliju, ukraińskim pisarzu z początku XVII wieku. Jego jedynym dziełem jest «Dioptra». Ogólnie rzecz biorąc, jego poezja ma znaczenie ascetyczne, choć istnieją ekspresyjne cechy poetyki barokowej. Artykuł podkreśla cechy łączące te fraszki z dziełami innych przedstawicieli ośrodka literackiego Ostrohu z ostatniej ćwierci XVI wieku — pierwszej połowy XVII wieku (“teoria dobrych uczynków”).

**Słowa kluczowe:** epigram, opat Vitalijski, klasztor, średniowieczna asceza.

Постать ігумена Віталія через брак історичних свідчень і документів залишається «темною плямою» у контексті творчості представників Острозького культурного осередку останньої чверті XVI — першої половини XVII століть. Саме з «острозькою» спадщиною пов’язують творчість Віталія сучасні літературознавці. «Вірші Віталія Дубенського, попри те, що їх автор мав цілком іншу візію дійсності, ніж Герасим Смотрицький чи Дем’ян Наливайко, також належить до текстів острозького кола ...» [9, 40]. Під іншим баченням дійсності, очевидно, слід розуміти більшу насиченість творів Віталія, порівняно з текстами згаданих авторів, ідеями релігійного аскетизму.

Дата народження ігумена Віталія невідома. Ймовірно, народився автор на Галичині, освіту здобув у школі Львівського ставропігійного братства. Саме він, можливо, згаданий у документі Святоуспенського монастиря біля Львова 12 червня 1601 року як «Виталий нотарий и анакгностер (церковний чтець — І. М.) монастиря Уневского» [13, 77]. У липні 1603 року Віталія призначено ігуменом Дубенського монастиря Святого Хреста. Віталій, мабуть, не мав великих особистих амбіцій, адже на ігуменство його призначили лише після відмови Олександра Путятицького. Поява Віталія на Волині була невинною, адже між Дубно і Львівським ставропігійним братством, його Святоонufrіївським монастирем та єпископським Святоуспенським унівським монастирем на Львівщині існували культурні зв’язки [13, 112]. Останній відомий документ про “Віталія, ігумена Чеснохрестського” походить із 25 вересня 1607, після чого він переїжджає до Вільно, що, можливо, було зумовлено смертю покровителя Василя Костянтина Острозького (†13.02.1608).

Віталія згадує у своєму «Посланні до Домнікії» (1605) й Іван Вишенський. «Не бо аз хулю граматичное учение и ключь к познанию складов и речей, яко же нѣцыи мнят и подобно глаголют: «Зане же сам не учился, того ради и нам завидит и возбраняет». Сей же глас, мню, в первых пан Виталий, казнодѣя волинский, отрыгал» [1, 4370] Останне

дієслово вжито у формі минулого часу, то, ймовірно, Віталій уже був покійником, хоч це не можна стверджувати як беззаперечний факт.

Віталій представляє ортодоксальну, «провишенську» світоглядну позицію, Хоча його творчість і за формою, і за змістовим наповнення є виразно бароковою, а цей стиль, як відомо, прийшов до нас з «латинського» Заходу. У цьому контексті Віталій, як й Іван Вишенський, у творах якого, за визначенням Д. Чижевського [17, 272], вперше в українській літературі знаходимо елементи барокової поетики, став своєю «жертвою» історичного розвитку, погляди і творчість якої були прямо протилежними.

Водночас І. Мицько наводить свідчення, що Віталій «при обранню стану живота свого, все што мѣл, тоєсть маєтність дочасную, тѣло тлѣнное и свѣт маръный запродавши, клейноть вѣры а перло наук б[о]годухновенныхъ в куплю житія свого набывши проповѣди слова Б[о]жого обрал собѣ катедру» [11, 86]. Ще вище оцінив талант і здібності Віталія Захарія Копистенський у своїй «Палінодії» (1621-1622), згадавши поряд з іменами Стефана Зизанія і Леонтія Карповича серед освічених дидакалів «котрих благодать Божія даровала і житієм і наукою церков Христову прославляючих і книгами наповняючих» [6, 98]. Віталій згаданий як «архіандрит віленський, муж богодухновенний, в язика гречеськом і латинськом знамените біглий, оборонця благочестія; пречестной Віталій» [6, 99]. Тож Віталій знав досконало грецьку і латинську мови й посідав у Вільно посаду архіандрита.

Усі дидакалі, згадані Копистенським як померлі після слів «било теж». Дата смерті Стефана Зизанія на сьогодні достеменно невідома, проте Леонтій Карпович помер 1620-го року, тож можна припустити, що й Віталій помер незадовго і пам'ять про нього ще була живою. І. Франко ж зазначав, що 1612 року Віталій був уже покійником і помер ігуменом Дубенського монастиря [16], хоч так незрозуміло, чому твір був виданий у Литві. Це суперечить також твердженням І. Мицька про видання єдиної книги автора «Діоптри» 1612 року як посмертне. Сама ж «Діоптра» була перекладена у Дубно 1604 року хворим Вітаклієм [11, 86]. Згодом, щоправда, дослідник змінив свою думку і вказав дату смерті «до 1621» [13, 77], а сама «Діоптра» була завершена на початку 1605-го року, «бо в заголовку другого, передостаннього розділу, відзначено, що написаний він 25.12. 1604 року.» [13, 81],

Загалом «Діоптра» ігумена Віталія витримали багато перевидань, що свідчить про її популярність: 1642 року у Єв'є та Вільно, 1654 в Кутейні, 1698 року в Могилеві, 1786 в Клинцях (Дубенський район).. На думку В. Перетца, «істотних відмінностей у текстах віршів цих видань не виявлено» [2] порівняно з дубенською «Діоптрою» 1604 р.

Дослідження І. Франка і М. Возняка, присвячені «Діоптрі» Віталія, не містять даних біографії автора. Натомість обмежуються загальними оцінками. Так, І. Франко красномовно називає свою розвідку «Забутий український віршопиєць XVII віку» Михайло Возняк розглядає «Діоптру»

Віталія у розділі «Від давніх до нових течій в письменстві» поряд з іменами Герасима Смотрицького й Івана Вишенського, тобто маючи на увазі барокові стильові тенденції. І. Франко визначає джерело, яке перекладав Вітадій. Це «Діоптра» візантійського письменника XI — XII століть Філіпа Солітарія (помер близько 1118) [16].

Сучасний дослідник української літератури пізнього середньовіччя Ю. Пелешенко згадує цей твір як одну з пам'яток візантійського письменства, що з'явилися в Україні у XIV столітті у контексті другого південнослов'янського впливу. «Діоптра» була перекладена в середині XIV ст. болгарськими ченцями-ісихастами. Найраніші українські списки твору датуються другою половиною XIV ст.» [14, 66].

І. Франко також засвідчив наявність перекладу «Діоптра» Солітарія церковнослов'янською мовою ще до Віталія [16, 157], тож Віталію, очевидно, нічого іншого не залишалось, окрім як творчо підійти до перекладу твору Солітарія. Дослідник визначає і відмінні риси обох творів. По-перше, книга Солітарія є діалогом, а Віталій подає все у формі «поучений». По-друге, «Філіпова «Діоптра», здається призначена виключно для монахів, отже, має й зміст тісніший, виключно аскетичний; натомість Віталієва «Діоптра» ... обіймає ширший обсяг людського життя, обертається не тільки до монахів, а й до світських людей» [16, 158]. По-третє, «Діоптра» Солітарія була написана віршами, Віталієва ж написана прозою і має лише віршовані вставки, що й становлять літературну цінність.

Повна назва книги «Діоптра мірозрітелнаа а[льбо] Зерцало извѣстно оуказоующее соетоу мира настоашаго и шпасно в нем жити ч[олові]кА наставляющее многими с[вят]ыми догматы ѿческими оудобренное. И словеньски многогрѣшнымъ Виталиемъ игоуменом Ч[е]стного Кр[е]ста в Дубнѣ. Въ наставленіе и оутѣшеніе православнымъ християномъ чорниломъ ново изображено лѣта ѿ ѿкоупленіа мира ꙗхѣд». У заголовку немає згадки про Філіпа Солітарія, що засвідчує: твір Віталія — не переклад, а вільна авторська компіляція з писань святих отців і власних міркувань.

Дослідниця історії української мови Г. Нога проаналізувала на прикладі «Діоптри Віталія «вплив формальних ознак наукового стилю на ораторсько-проповідницький» [12]. У своїй розвідці вона зазначає: «Традиції метафоричності «Діоптри», актуалізація концептів самопізнання, внутрішньої людини, активне засвоєння грецької та латинської мов із їх передтерміно-логічним потенціалом істотно доповнюють історію наукової мови середньоукраїнського періоду» [12].

Версію про посмертне видання «Діоптри» у Дубно 1604 року знаходимо і в дослідженнях В. Перетца. У бібліотеці Волинської духовної семінарії в Житомирі він бачив рукопис «Діоптри», датований 1604 роком (див.: Перетц, К., 1911, с. 23, 24 — 27), подальша доля якого невідома «Рукопис у 4-ку, написаний гарним західноруським півуставом к[інця] XVI — п[очатку] XVII ст., на III + 350 нумерованих сторінках; без початку — втрачено заголовний аркуш, а також частину передмови, яка в цьому рукописі починається зі слів: «...ное яко странъникъ нѣколико

пребыти, и помалѣзатворяється обїтель, тѣло въ прахъ возвращается, и душа разумная обращается въ отчество отнюды ж (sic) прїйде...» [2].

На стор. 8 заголовков відрізняється від відповідного йому в друкованому виданні книги 1604 р.: «Діоптра мірозрїтелная І, или Зерцало извѣстно указующее суету мира настоящего и опасно въ нем жити человека наставляющее, многими святыми догматы отческими удобренное и словенски многогрѣшнымъ Виталиемъ, игуменом честного креста в Дубнѣ, въ наставленіе и утѣшеніе православнымъ христїаномъ черъниломъ ново изображенно. Лѣта от откупленія мира 1604» [2],

Порівнюючи цю рукописну «Діоптру» з друкованою 1604 року, В. Перетц відзначає, що друк має відмінний заголовок, а саме: «Діоптра, сирѣчь Зерцало, албо изображеніе извѣстное Живота человеческого въ мїрѣ от многих святыхъ божественныхъ писаній отческихъ догматъ съставленная. На словенскій языкъ вѣчное памети, годнымъ отцемъ Виталіемъ, игуменомъ въ Дубнѣ преложена и написана». З цього заголовка видно, що на час видання книжки Віталій вже помер («вѣчное памети»). «Далі, — продовжує В. Перетц, — і в друкованій, і в рукописній «Діоптрі» — тожне продовження, різниться тільки орфографія... В порівнянні з цим рукописним текстом Діоптри, в друкованому екземплярі Волинської семінарії бракує двох розділів повністю і більшої частини третього, на якому уривається друкований текст № 193-го...» [2],

Тож за твердженнями В. Перпетца, вже видання «Діоптри» 1604 року у Дубно було посмертним, а смерть Віталія відповідно слід датувати кінцем 1604 року. Назва твору належала не автору, який на той час уже помер («вічної пам'яті»), тому й зазнала змін у друкованому виданні. Прийняти 1604 рік як дату смерті Віталія складно через знадку про «Віталія, ігумена Чеснохрестського» у Дубні із 25 вересня 1607 року» [13]. Вважаємо, що це свідчення потребує глибшого аналізу. Можливо, Віталія, як і в тексті І. Вишенського, згадано як беззаперечний авторитет українського православ'я, а не нині суцього.

На думку І. Франка, поетичного таланту у Віталія немає, а у самих віршах «знайдемо відгомони нашої народної мудрості» [16, 159], яку часто використовували письменники того часу. Жанрово дослідник пов'язує прпроду віршів з польськими фразками, популярними у творчості Рея і Кохановського.

Професор Львівського університету М. Возняк також відводить Віталієві скромне місце в історії української літератури того часу. Він звертає увагу на ці вірші, як і І. Франко, як на одну з перших проб українського віршування. Сучасний дослідник В. Шевчук візначив подібність окремих епіграм Віталія, зокрема розділу «Про марноту добропорядності прабатьківської, тобто шляхетства», до віршів Дем'на Наливайка [19, 221].

Відомий дослідник української поезії початку XVI — XVII століття В. Крекотень слідом за українськими бароковими поетиками (Київська поетика, «Сад поетичний» Митрована Довгалевського) поділяє епіграми



на складні і прості (від 1 до 3 рядків). Він виділяє жанр епіграм-роздумів, в яких що-небудь радиться або від чогось застерігається. «У кращих своїх зразках вона (епіграма — Ю.М.) досягла високого рівня мистецької якості ... До вершинних її проявів належать поетичні вкраплення Віталія Дубенського у його книжці «Діоптра» (1604) ...» [8, 15]. Цінним є також зауваження медієвіста щодо образності поезії того часу: «Образність віршів кінця 16 — початку 17 століть розвивається від рівня, характерного для візантійсько-слов'янського Середньовіччя до рівня, притаманного зрілому бароко» [8, 40]. Він поділяє розвиток поезії цього часу на два періоди залежно від панівної у текстах образності. Якщо до першого періоду належить творчість Герасима Смотрицького й Острозька Біблія 15881 року, то другий період є виразно бароковим, куди, очевидно, за логікою дослідника, слід віднести і «Діоптру», яку він згадує поряд з поезією Івана Величковського, Данила Братковського і Климентія Звновіїва. Тож саме жанрове визначення «епіграми» усталилося на означення чотири- і восьмирядкових віршів барокової літератури.

На особливостях епіграм ігумена Віталія наголошував і Д. Чижевський. На його думку, вони «в певному відношенні репрезентують барокову простоту» [17, 423]. Хоч і змістом ці твори є досить аскетичними, проте через грайливу форму епіграми, увагу до внутрішніх пошуків людини у світі, створеному Богом є цілком бароковими.

Епіграми Віталія мають загальнолюдський характер, а не вузько аскетичний. Це відповідає настановам бароко на повчальність. Мистецтво ж бароко проголошувало своїми головними функціями «docere, delectare, movere [«навчати, приносити втіху, зворушувати»]» [20, 457]. Згадаємо також, що повчаннями називав епіграми Віталія й І. Франко.

На думку Б. Криси, «епіграми Віталія, як і «Зерцало богословія» Кирила Транквіліона-Ставровецького, повертає нас до традицій неоплатонізму та до його християнських конотацій, представляючи метафізичний вимір людської екзистенції» [9, 40]. Світ для Віталія — відбиток Божого провидіння, що виявляється у різних сферах духовного буття людини «Якщо людина визнає духовну ієрархію, то шукає відображення вічних істин і вибудовує за ними своє життя, якщо ні — віддзеркалює в собі марнотність світу» [9, 40].

Під час аналізу виокремимо найголовніші мотиви збірки Вже у перших поезіях автор висловлює зневагу до світу, що відповідає бароковій ідеї марності всього сущого, що отримала назву *vanitas*:

Коль праведно нарицається сей мир  
Въ божественъном писаніи лицемЪр,  
Іже вѣнѣюду красоту нам являєт,  
Внутрьюду же суєту съкрываєт.

Начала мирьска тѣщеты покрывають,  
Яже кончины по сем отверзають [2].

Віталій, подібно до настанов І. Вишенського, автор закликає тікати від цього світу, ймовірно, у монастир. Земний світ є облудним, лицемірним; справжній же порятунок людини можливий тільки у Христі, шлях до якого лежить через зневагу до сапмого себе і всього мирського:

Ниже кто Христу любезный бывает,  
Развѣ сей іже мир презирает.  
Никто же может бога любити,  
Аще себе, мир не хоцет презрѣти [2].

Зневага до земного світу виступає неодмінною передумовою спасіння людини. Така тенденція доходить до ідеї самоприниження, у чому виявляється вплив візантійського аскетизму, виразним представником якого був вище згаданий Іван Вишенський. У цьому зв'язку закономірним є заклик Віталія тікати від зваб земного світу заради спасіння:

Хоцещи ли, о брате, спасенія,  
Бѣжи мира и люби гоненія [2].

У цілком середньовічній традиції він закликає любити гоніння і не уникати страждань, аби уподібнитися Ісусу Христу. Такий погляд усталився і у львівській братській традиції. «Авторове «біжи» — це не спосіб пришвидшити те, що й само минає, а знайти можливість праці для Христа, для пізнання Божої Премудрості та для самопізнання» [9, 43].

Дослідник В. Шевчук наголошує на великому масиві творів на теми Святого Письма в українському бароко, особливо в ранньому періоді його розвитку — до 30-х років XVII століття. Так будь-який твір, наслідуючи Біблію, перетворювався у своєрідне повчання, а сама по собі форма епіграми виконувала ще й маркувальну функцію, лаконічно висловлюючи афористичну думку.

Цілком відповідає середньовічній традиції і поєднання прозового тиексту з віршованим, що маємо і в «Діоптрі» Віталія. Поява в епіграмах автора згадок про Сіон, біблійного Лота і порівняння сучасного світу з вавилонським стовпотворінням є цілком закономірними:

Не пришел еси Вавилон сей населяти,  
О изъгнанъниче, но съ слезами поминати  
Небеснаго Сіона, идеже обитаєт  
Отець наш и въ свой покой призывает [2].

Як відомо, саме антитетичність, поєднання протилежностей (у цьому випадку земного життя людини і небесного спасіння) була однією з визначальних ознак українського бароко. На думку архієпископа Ігоря Ісціченка, бароко «відзначається антиномістичністю сприйняття й відображення світу, чуттєвою й інтелектуальною напруженістю. Митці охоче послуговуються мовою парадоксів. Для поезики стають властивими вишукані антитези» [4, 28]. Саме тому у Віталія премудрий цього світу «безумен», а земна краса оголошується «неліпотою:

Небесных ради благ красоты  
Хранися мирьской слѣпоты [2].

Ще однією ознакою бароко був динамізм. «Відчуття ладу й ста-

більності у світі підпадає під сумнів. Слідом за релігією й філософією література змушена давати відповідь на фундаментальні питання, що стосуються існування людини» [4, 28]. Тож Віталій сміливо повчає читача, подаючи власну версію людської екзистенції:

Велія бо тъщета жизнь погубляти  
И человек смерътным угаждати.  
Тъмъ поминай святых званія,  
А остав вся здешняя желанія,  
Любов миръскую нивочто жъ въмѣни  
И жизнь сію на лучшую изъмѣни [2].

Навіть таку світську тему, як дружба, до якої несподівано вдається автор, він поєднує з символом небес:

Друг человеком злым никогда же бывай,  
Но съ други божими пребывай,  
Въ них же пользу велию приймеш  
И въ небесныя двѣры вьнйдеши [2].

Цікаві твори ігумена Віталія і використанням досить непопулярних в українському бароко зображень апоаліптичних картин. Д. Чижевський, аналізуючи поетику барокових творів у розвідці «Поза межами краси», звертає увагу на цю особливість: «Зовсім далеко від якої-будь краси заводять нас закохання бароко в зображення страхіть, жорстокості, трупів, смерті тощо. Сам час сприяв цьому напрямку виходу поза межі краси в мистецтві. Сам час підготував наочний матеріал для таких зображень, бо саме сімнадцятий вік належав до епох, що вкрили Європу руїнами та трупом. І Україна належала до тих країн, що в них спустошення були найбільші» [17, 379]. В українській літературі ця тенденція не набула поширення, панівним залишалося релігійне спрямування творів. Віталій проводить в одній з епіграм асоціативний ланцюжок плоть-світ-диявол, які ведуть людину до пекла, порятунком від якого є Христос:

Не слухай плоти, мира и діявола, зовущих  
И въ бездну адову мучити тя вѣдущих,  
Но Христа слухай, господа и спаса твоего,  
И любезно прийми его до дому своего [2].

В іншій епіграмі автор згадує смерть і пекло, про які людина має постійно пам'ятати:

Аще кто хощет вѣвѣки не съгрѣшати,  
Дѣлѣн ест смерть, суд, ад, небо поминати.  
Трѣх перъвых да убойтѣся  
И послѣдняго да держитѣся [2].

Попри таку подекуди похмуру тональність, автор виступає апологетом теорії добрих діл, що сформувалася в Острозькому культурному осередку останньої чверті XVI — першої половини XVII століть. Поява цієї ідеології, ймовірно, пов'язана з впливом протестантизму з його постулатом діяльної участі особистості у житті суспільства. На початку автор нагадує читачеві, що мирські «честі і лесті» не приносять користі,

коли приходить смерть:

Єгда же смерть приходить,  
И отъ мира изъводить,  
Зри, яко суть всѣ чести,  
Увы, мировы лести,  
Яже zde исчезаютъ,  
Пользы не оставляютъ  
И пакость налагаютъ [2].

Наприкінці ж Віталій прямо закликає творити добрі діла, що різко контрастує з ідеями зневаги до світу і закликами тікати від нього. Так зазнають перетворення світоглядні настанови раннього українського бароко:

Лихоймъца ніщїи проклинаятъ,  
И ближніи єго смерти желаятъ.  
Аще въпадетъ въ коє прегрѣшенїе,  
И всѣхъ, злославлен, прїемлетъ хулєніє.  
Щєдраго же всѣ купно отрицаютъ  
И отъ клеветущихъ золъ защищаютъ.  
Многая прїемлетъ благодѣянія,  
Научивыйся благодаянія.  
Сєгò лѣтъ єстъ на земли ублажати,  
же любитьъ убогихъ ущедряти [2].

Звісно, «теорія добрих діл» звучить в автора не так сильно, як, приміром, у того ж Дем'яна Наливайка, де праця наповнює смислом людське життя, проте сама згадка про благодіяння у текстах ігумена монастиря засвідчує зміну світоглядної парадигми середньовічної схоластики.

Тож епіграми ігумена Віталія, що містяться у «Діоптрі» — вільному перекладі книги Филипа Солітарія, належать за визначенням В. Крекотня до жанру епіграм-роздумів. Попри наявність аскетичних ідей, твори Віталія є зразком ранньобарокової поетики. Ідея ж добрих діл» пов'язує епіграми «Діоптрі» з творами інших представників Острозького літературного кола останньої чверті XVI — першої половини XVII століть.

## ЛІТЕРАТУРА

Вишенський І. Послання до Домнікії / Іван Вишенський // Українська література XIV — XVI ст.: Апокрифи. Агіографія. Паломн. твори. Історіограф. твори. Полем. твори. Переклад. повісті. Поет. твори / Авт. вступ. ст. і ред. тому В.Л. Микитась; Упоряд. і приміт. В.П. Колосової та ін. — К.: Наукова думка, 1988. — С. 368-375.

Віталій [Електронний ресурс] — Режим доступу: <http://litopys.org.ua>.

Возняк М.С. Історія української літератури. У 2 книгах: Навч. вид. — Кн. 1 / Михайло Возняк. — Львів: Світ, 1992. — 696 с.

Ісіченко Ігор, Архієпископ Історія української літератури: епоха Бароко (XVII — XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вищих

навчальних закладів / Архиепископ Ігор Ісіченко.— Львів: Святогорець, 2011. — 568 с.

Колосова В. Європейська епіграма (розвиток жанру європейської епіграми в українській літературі XVI-XVII ст.) / Вікторія Колосова // Слово і час — №9 — 2010. — С. 73-78.

Копистенський З. Палінодія / Захарія Копистенський // Українська література XVII ст.: Синкрет. писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. — К.: Наукова думка, 1987, -- 93-107с.

Крालюк П.М. ДІОПТРА, або Дзеркало, в якому бачимо не лише себе, а й інших, подорожуючи в часі та просторі: Історико-інтелектуальний детектив. — Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. — 116 с.

Крекотень В.І. Становлення поетичних форм в українській літературі XVII ст.. Автореферат праці, представленої на здобуття ученого ступеня доктора філологічних наук (у формі наукової доповіді). — К.: Наукова думка, 1992. — 67 с.

Криса Б. Епіграми Віталія Дубенського, або метафізика світла / Богдана Криса // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»: збірник наукових праць / За ред. І.Д. Пасічника. — Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2017 — Вип 65. — с. 40-46.

Мицько І. Іван Федоров: життя в еміграції / Ігор Мицько. — Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2008 — 132 с.

Мицько І. Острозька слов'яно-греко-латинська академія (1576-1636) / Ігор Мицько. — К.: Наукова думка, 1990 — 192 с.

Наєнко Г. Староукраїнська філософська традиція та аспекти наукового текстотворення [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [http://philology.knu.ua/php/4/7/Studia\\_Linguistica\\_5\\_2/444\\_450.pdf](http://philology.knu.ua/php/4/7/Studia_Linguistica_5_2/444_450.pdf)

Острозька академія XVI — XVII ст. Енциклопедія / За ред.. І.Д.. Пасічника. — Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2011. — 512 с.

Пелешенко Ю.В. Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII — XV ст.): Джерела. Стистема жанрів. Духовні інтенції. Постаті / Юрій Пелешенко. — К: ВД «Стилос», 2012.

Стратій Я. Значення Острозького культурно-освітнього осередку для розвитку української духовної культури і філософської думки на зламі XVI — XVII ст. / Ярослав Стратій// Острозька давнина / Відповідал. редактор І. Мицько. — Львів, 1995. — Т. 1. — с. 90-96.

Франко І. Забутий український віршопиєць XVII віку // Франко І. Зібрання творів у 50-ти т. — Т. 31. Літературно-критичні праці (1897-1899) / Іван Франко. — К.: Наукова думка, 1981. — С. 156-172.

Чижевський Д. Українське літературне бароко / Видання підготував О. Мишанич / Дмитро Чижевський. — К.: Обереги, 2003. — 576 с.

Чижевський Д. Український літературний барок. Нариси / Дмитро Чижевський. — Харків: Акта, 2003. -408 с.

Шевчук В.О. Муза Роксоланська: Українська література XVI — XVIII століть: У 2 кн. — Книга перша: Ренесанс. Раннє бароко / Валерій Шевчук. — К: Либідь, 2004. — 400 с.

Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. Четверте видання. / Наталія Яковенко. — К.: Критика, 2009. — 584 с.

## САМЫЙ ЛЮБИМЫЙ РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА («СТУДЕНТ»)

Ольга Богданова

проф., д. филол. н., ведущий научный сотрудник Института  
филологических исследований Санкт-Петербургского  
государственного университета, Россия

### Abstract

The article proposes a new approach to understanding the famous story of A. Chekhov "Student". Previously, the critic interpreted the story as the beginning of a new stage in Chekhov's work, as the process of rebirth Chekhov's hero, his "ascent" to a new knowledge of life. In this article it is proved that the visible "originality" of the story is simulative, imitative, convergent. Chekhov creates the short story "Student" "to taste" of L. Tolstoy, embodying and imitating the main features of Tolstoy manners. Work discovered that Chekhov does not inherit to Tolstoy, but arguing with him. Chekhov ironically embodies the image of the hero, and those ideological maxims which the student pathetically exposes in his "sermon". The article proves that Chekhov's story "Student" is absolutely organic and traditional for the author and does not violate the single Chekhov's metatext.

**Key words:** history of Russian literature of XX century, prose, A. Chekhov, story "Student", imitation tactics, L. Tolstoy

В статье предложен новый подход к осмыслению хрестоматийно известного рассказа А. П. Чехова «Студент». Если прежде критика интерпретировала рассказ как начало нового этапа в творчестве Чехова, как процесс перерождения чеховского героя, его «восхождение» к новому знанию о жизни, то в данной работе доказано, что видимая «новизна» рассказа симулятивна, имитационна, конвергентна. Чехов создает рассказ «Студент» «по вкусу» Л. Толстого, воплощая и имитируя толстовские черты художественного письма, толстовской манеры. В работе обнаружено, что Чехов не наследует Толстому, а спорит с ним, иронически воплощая как образ героя, так и те идейные сентенции, которые персонаж-студент патетически излагает в своей «проповеди» перед героинями-вдовицами и в финальном внутреннем монологе. В статье доказано, что на уровне чеховского подтекста рассказ «Студент» абсолютно органичен и традиционен для творчества писателя и не нарушает единого чеховского метатекста.

**Ключевые слова:** история русской литературы XX в., проза, А.П. Чехов, рассказ «Студент», имитационная тактика, Л.Н. Толстой

Artykuł oferuje nowe podejście do zrozumienia znanego opowiadania

A. P. Czechowa „Student”. Jeśli wcześniej krytycy interpretowali opowiadanie jako początek nowego etapu w twórczości Czechowa, jako proces transformacji bohatera Czechowa, jego „wstąpienia” do nowej wiedzy o życiu, w tym artykule udowodniamy, że pozorna „nowość” opowiadania jest symulowana, imitowana, kowergentna. Czechow tworzy opowiadanie „Uczeń” „wg gustu” L. Tołstoja, ucieleśniają i naśladują artystyczne cechy, sposób pisania Tołstoja. W artykule stwierdzono, że Czechow nie naśladuje Tołstoja, lecz kłóci się z nim, ironicznie kreując zarówno wizerunek bohatera, jak i ideologiczne maksymy, które bohater-student patetycznie wygłasza w swoim „kazaniu” do wdów w końcowym monologu wewnętrznym. W artykule zostało udowodnione, że na poziomie podtekstu opowiadanie Czechowa „Student” całkowicie organiczny i tradycyjny dla twórczości pisarza i nie łamie jedności metatekstu Czechowa.

**Słowa kluczowe:** *historia literatury rosyjskiej XX wieku, proza, A. P. Czechow, opowiadanie „Student”, taktyka naśladownictwa, L. N. Tołstoj*

У статті запропоновано новий підхід до осмислення хрестоматійно-відомого оповідання А. П. Чехова «Студент». Якщо раніше критика інтерпретувала оповідання як початок нового етапу у творчості Чехова, як процес переродження чеховського героя, його «сходження» до нового знання про життя, то в даній роботі доведено, що видима «новизна» оповідання симулятивна, імітаційна, конвергентна. Чехов створює оповідання «Студент» «за смаком» Л. Толстого, втілюючи та імітуючи толстовські риси художнього письма, толстовської манери. У роботі виявлено, що Чехов не наслідує Толстого, а сперечається з ним, іронічно втілюючи як образ героя, так і ті ідейні сентенції, які персонаж-студент патетично викладає у своїй «проповіді» перед героїнями-вдовицями і у фінальному внутрішньому монологі. У статті доведено, що нарівні чеховського підтексту оповідання «Студент» абсолютно органічний та традиційний для творчості письменника і не порушує єдиного чеховського метатексту.

**Ключові слова:** історія російської літератури ХХ ст., проза, А. П. Чехов, оповідання «Студент», імітаційна тактика, Л. М. Толстой

**Актуальность исследования.** Сложилась устойчивая традиция рассматривать рассказ А.П. Чехова «Студент» (1894) как текст, решительно отличающийся от всего созданного прозаиком ранее и знаменующий собой начало новых тенденций в творчестве писателя. Исследователи [1, 2, 3, 4, 5 и др.] настойчиво повторяют мысль об образе «полной высокого смысла жизни», воплощаемой Чеховым в рассказе, утверждая, что «студент Великопольский <...>высказыва<e>т мысли самого Чехова»[6, с. 70] и — в этом не может быть сомнения. Однако сомнения все-таки возникают.

**Постановка проблемы.** Перед современным литературоведением возникает вопрос: действительно ли Чехов так радикально изме-



нил собственное представление о мире и жизни и (если так) почему произошёл столь кардинальный мировоззренческий переворот, чем, какими обстоятельствами он мог быть вызван?

**Методология.** В основе анализа лежит синтез основополагающих методов и принципов научного исследования, среди которых прежде всего сравнительно-сопоставительный, интертекстуальный, биографический и поэтологический — в их взаимосвязи и дополнительности.

**Аналитическая часть.** Известно, что рассказ «Студент» Чехов называл любимым рассказом. В доказательство, как правило, приводится воспоминание И.А. Бунина:

«— Читали, Антон Павлович? — скажешь ему, увидев где-нибудь статью о нем.

А он только покосится поверх пенсне и, вытянув лицо, ответит своим грудным басом:

— Покорно вас благодарю! Напишут о ком-нибудь тысячу строк, а внизу прибавят: "...а то вот еще есть писатель Чехов: нытик..." А какой я нытик? Какой я "хмурый человек", какая я "холодная кровь", как называют меня критики? Какой я "пессимист"? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ "Студент"... И слово-то противное: "пессимист"» [7, с. 186].

Складывается впечатление, что именно «оптимизм», продемонстрированный в рассказе героем (и автором), и составляет предмет писательской любви в «Студенте».

Между тем о высокой оценке Чеховым рассказа «Студент» вспоминает и его брат Иван, однако он актуализирует иной ракурс. В анкете на вопрос «Какую свою вещь Чехов ценил больше других?» И.П. Чехов ответил: «"Студент". Считал наиболее отделанной» [8, с. 564]. Младший брат Чехова не уточняет, что вкладывал прозаик в понятие «*отделанная*<вещь>», но, на наш взгляд, именно в этом неслучайном эпитете и заключена та наиважнейшая интенция, которая дает ключ к новой интерпретации текста и объясняет его непохожесть на другие чеховские рассказы.

В современном литературоведении никто из исследователей не попытался соотнести рассказ Чехова с творчеством Л.Н. Толстого, с его идеей духовного воскресения и перерождения. Однако, на наш взгляд, именно этим и объясняется неожиданная и столь не свойственная Чехову идейно-нарративная модальность повествования.

Незамеченная сегодня, между тем критиками-современниками Чехова близость рассказа духовным установкам Л.Н. Толстого была отмечена. Так, критик С.А. Андреевский в рецензии на сборник «Повести и рассказы» (М., 1894), писал, что студент Чехова — «вдохновенный, поэтический образ юноши в *толстовском* вкусе, с живою и радостною верою в силу евангельской проповеди» [9, с. 3] (выд. мною. — О. Б.). Современник Чехова и Толстого не углублялся в механизм столь очевидного «интертекстуального» сходства, но подмечал «зависимость»

чеховского рассказа от идей и художественной морали Толстого.

В момент работы над рассказом «Студент» актуальность для Чехова размышлений по поводу творчества Л.Н. Толстого демонстрирует переписка писателя. Как показывают чеховские письма, долгое время находившийся под обаянием философии Толстого, теперь, в марте 1894 года, он решительно отказывался от толстовского влияния и в письме к А.С. Суворину признался:

«<...>толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это конечно несправедливо. Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями. <...>Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папильотках. Но толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6–7, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне *что-то протестует*; расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой и проч. и проч. Но дело не в этом, не в “за и против”, а в том, что так или иначе, а *для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и онвышел из меня*» [10] (выд. мною. — О. Б.).

В приводимом письме Чехов обнаруживает точное знание толстовских текстов и одновременно демонстрирует несогласие с ними. Осмыслить «недружелюбие» Чехова к Толстому позволяет другая цитата (более поздняя), но, как ни странно, связанная с тем же «пасхальным» мотивом, что звучит и в «Студенте». В письме к критику М.О. Меньшикову от 28 января 1900 года Чехов высказывает суждение по поводу романа Л.Н. Толстого «Воскресение»: «Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить всё на текст из Евангелия, — это уж очень по-богословски» [10, с. 29–30]. Как видно, прием Толстого «решать все <библейскими, религиозными> текстами» Чехов не приемлет. Но примечательно, что именно таким образом — посредством спонтанной «проповеди» и обильных цитат из Евангелических текстов — и происходит разрешение конфликта в рассказе «Студент». И тогда — в контексте приводимых рассуждений — ранее акцентированное определение «*отделанная<вещь>*» провоцирует мысль о действительной «сделанности» рассказа и о конфронтации Чехова с Толстым (эпизодической, случайной или принципиальной), рождает представление об искусной искусственности текста, мастерски выдержанной и осуществленной по «чужому» образцу. Как становится понятно, по образцу Л.Н. Толстого.

Примет толстовского письма (а еще точнее — примет спора с

Толстым) в «Студенте» Чехова множество. Среди них, в первую очередь, внимания заслуживают название рассказа и те изменения, которые предпринял Чехов при републикации.

При первой публикации — московская газета «Русские ведомости», 1894, № 104, 15 апреля — рассказ Чехова имел заглавие «Вечером». «Нейтральное» название текста коррелировало с картиной русского пейзажа, открывавшего повествование, с событиями, происходившими *вечером*: «Погода вначале была хорошая, тихая. Кричали дрозды, и по соседству в болотах что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку...» [11, с. 306]. Однако в том же году при включении рассказа в сборник «Повести и рассказы» Чехов изменил название «Вечером» на «Студент». Замена переключала реципиента-читателя с череды *вечерних* событий, происходящих в пространстве рассказа, на образ героя-студента, фокусировала непосредственное и пристальное внимание на его ощущениях, поведении, мыслях.

Центральный герой повествования — Иван Великопольский — «студент духовной академии», «сын дьячка» [11, с. 306]. «Говорящая» фамилия, созданная на основе чеховского концепта «*великое поле*», служит указанием на то, что центральный персонаж рассказа пребывает в духовном поиске, ибо Чехов считал: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский [же] человек знает какую-либо одну из этих двух крайностей, середина же между ними не интересует его; и потому обыкновенно он не знает ничего или очень мало» [12, с. 224]. Приведенная цитата и концепт «*великое/громадное поле*» проецируют некую исходную характеристику героя-студента Ивана Великопольского и затекстово расставляют аксиологические акценты, необходимые для восприятия его образа.

Вынесение в заголовок маркера социального статуса героя — студент — было принципиальным для Чехова, ибо вносило в текст, с одной стороны, двусмысленность (если не двусмысленность) интерпретационного дискурса, с другой — вырисовывало «толстовский» тип героя, не свойственный (и даже чуждый) Чехову. Здесь уместно вспомнить авторскую иронию в отношении к образу «вечного студента» Пети Трофимова из «Вишневого сада», героя разночинца и демократа, который уверяет окружающих в намерении найти и указать путь человечеству к лучшему и светлому будущему, но который в то же самое время не может найти собственных калош. Т. е. статус «студента» маркирован в сознании Чехова и окрашен (как свидетельствует и его проза, и драматургия) преимущественно иронично. Но что еще более важно — концепт «студент» столь же отчетливо маркирован и в творчестве Толстого, но в совершенно иной аксиологии. У Толстого студент — это образ героя «впередсмотрящего», умеющего зорко разглядеть прогресс (в т. ч. в вегетарианстве или в женской эмансипации), способного оценить масштабность и значимость передовых идей современности. Т. о. (пере)называние рассказа

«Вечером» на «Студент» концептуализировало заглавие, акцентировало не только молодость героя, но и множественность открывающихся перед ним возможностей. В традиции времени студент духовной академии мог выбрать не только путь священнослужителя, но и стязу учителя-наставника, педагога-просветителя, особенно по-толстовски — в народной гимназии или крестьянской школе. Из сынов дьячков и священнослужителей в то время нередко выходили революционеры-пропагандисты, демократы-разночинцы. И название «Студент» подсказывало эти и толстовские, но и чеховские — неоднозначные — интенции.

События рассказа «Студент» разворачиваются в Страстную Пятницу («по случаю Страстной Пятницы...» [11, с. 306]), потому вначале кажется, что мрачный природный пейзаж, который окружает героя-студента в тот холодный весенний вечер и который провоцирует религиозно настроенного сына дьячка к выстраиванию параллели к библейским эпизодам многовековой давности, вполне логичен и своевременен. Герою «казалось, что этот внезапно наступивший холод нарушил во всем порядок и согласие, что самой природе жутко, и оттого вечерние потемки сгустились быстрее, чем надо. Кругом было пустынно и как-то особенно мрачно» [11, с. 306]. За приведенной пейзажной зарисовкой невольно вырастает образ библейской Страстной Пятницы, когда Сын Божий был распят: «Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого. И померкло солнце, и завеса в храме разодралась по середине» (Лк. 23: 44–46).

Воспроизводимый Чеховым звук и строй речи (синтаксический параллелизм фраз, краткость синтагматического членения, инверсивные конструкции, эпитет «пустынно», пробуждающий в воображении образ древних пустынных земель) со всей изысканностью поддерживают намеченную автором (и его героем) высокую и по-своему торжественную параллель. Тьма (из Писания) действительно спустилась на землю и евангелически беспредельно разрушила «во всем порядок и согласие» — «самой природе жутко». Кажется, Чехов серьезен и патетичен. Однако в силу вступает определение «отделанная вещь». Писатель действительно филигранно отделяет и шлифует текст, но не творит его, а имитирует. И сигналом к имитации становится несоответствие между тем, *что* и *как* изображает писатель, и тем, каковая сущность стоит за «символическим» повествованием.

Мистический флер выразительной пейзажной картины словно бы отвлекает от сути происходящего: главный герой — студент духовной академии и сын дьячка — в Страстную Пятницу отправляется на охоту (!).

Как известно, Святая Пятница — один из самых «строгих» дней пасхальной Седмицы. Именно в этот день верующим полагается всецело посвятить себя благоговейному воспоминанию о спасительных страданиях Христа, отказаться от любых развлечений и печалиться о его крестной смерти. Между тем воцерковленный герой Чехова не только

не проводит этот день в церкви (или дома), но отправляется с ружьем в лес и стреляет по птицам, «божьим творениям». Причем, как комментирует Чехов, «выстрел <по вальдшнепу> прозвучал в весеннем воздухе раскатисто и весело» [11, с. 306]. Чуткий к слову Чехов не мог случайно пропустить это выразительное определение.

В качестве «оправдания» (мотивации поведения) чеховского героя можно было бы представить, что его вынудили отправиться на охоту «лютая бедность» и страшный голод («мучительно хотелось есть» [11, с. 306]). Но и тогда мысль о таинстве Страстной Пятницы, память о крестных муках Спасителя должны были удержать религиозного героя от неразумного поступка, по сути своей (особенно в такой день) богохульственного. Однако студент духовной академии не видит в «страстной» охоте и в дальней прогулке в лес («версты за четыре...» [11, с. 306]) нарушения христианского канона. Но позиция автора иная — писатель в мельчайших деталях, отдельными штрихами эксплицирует (для вдумчивого читателя) несоответствие между обыденным и мистическим, реально происходящим и порожденным религиозно настроенным воображением.

Как известно, в Страстную Пятницу соблюдается самый строгий пост — в память о муках Христа верующим запрещается есть до того момента, когда поздно вечером во время богослужения в церкви вынесут Плащаницу (допускается только хлеб и вода). Герой Чехова как будто бы погружен в атмосферу дня — в ходе повествования писатель очень просто (неакцентированно) сообщает, что «по случаю Страстной Пятницы дома ничего не варили» и герою «мучительно хотелось есть» [11, с. 306]. Голод усиливается ощущением холода. Кажется, картинареалистична и не может вызвать сомнения в послушании героя. Однако Чехов незаметно — на уровне неприметного эпитета — психологически нюансированно «выдает» потаенные ощущения героя. Чехов пишет, что персонаж «мучительно» (не благодатно) переживает голод, тем самым обнажая неготовность юного студента к великому послушанию, в чем-то лишая его образ благочинности и уже на предварительном уровне колебля последующее читательское доверие к нему (и его суждениям). Одновременно (в том же предложении) сообщенные подробности о семье героя, семья дьячка, только усиливают впечатление «недоверия» — как к студенту, так и к его отцу. «Студент вспомнил, что, когда он уходил из дому, его мать, сидя в сенях на полу, босая, чистила самовар, а отец лежал на печи и кашлял...» [11, с. 306]. Как сын в Страстную Пятницу совершает странный для верующего поступок — отправляется на охоту, так и поведение отца-дьячка вряд ли благопристойно — «лежал на печи...» Легкая ирония автора ощутима и несомненна (глагол-уточнение «кашлял» не снимает легковесности и комичной тональности микросценки). Потому последующие мысли главного героя, патетичные по своей сути, уже не вызывают того высокого воспарения духа, на которое они должны (могли) быть нацелены, скорее эксплицируют черты малообразованности и

поверхностности студента.

Герой «думал о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, — все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» [11, с. 306]. Нынешнее состояние голода и холода побуждают героя к широким философским умозаключениям, когда в одном ряду оказываются и «соломенные крыши», и тоска, и голод, и (почему-то) невежество. Прямого объяснения столь пылкой и масштабной по своим выводам («жизнь не станет лучше») монологической речи персонажа Чехов не дает. Однако склонность юного героя-студента к умозрительным сентенциям становится очевидной.

Блистательно и иронично завершение страстной (и страстной) тирады героя-студента: «И ему не хотелось домой» [11, с. 306]. Вселенский хронотоп масштабных обобщений героя (от Рюрика и до «пройдет еще тысяча лет») самым неожиданным образом — вдруг — сменяется на мелкий локальный топос дома, поражая «детским» алогизмом и выдавая авторскую иронию в отношении к глобальным умозаключениям персонажа.

Алогичной выглядит и сама историческая параллель, которую выстраивает герой: «такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре...» Кажется, что упоминание «тьмы великой» и Страстной Пятницы должны были естественным образом привести героя, сына дьячка и студента духовной академии, к библейской параллели девятнадцативековой давности. Однако духовно-мистический образный ряд подменяется в сознании героя образами российской истории, обнажая непоследовательность и хаотичность мыслей персонажа. Сознание героя занято не евангельскими свидетельствами (что было бы художественно объяснимо), но образами и параллелями совершенно иного тематического плана. Хотя последующая — кульминационная — «проповедь» персонажа обозначит именно это «ожидаемое» (или близкое к нему) направление мыслей героя.

Отделанность текста Чехова заставляет обратить внимание на вычленение тех исторических эпох русской истории, которые отобраны героем. Особенно примечательна последняя эпоха — «и при Петре...» Исследователи, следуя знанию российской истории говорят об эпохе Петра Первого. И, кажется, это верно. Однако возникает вопрос: что помешало Чехову, назвав Иоанна Грозным, точно так же не уточнить имя Петра «титлом» Первый или Великий? Вероятно, то, что уже в следующем эпизоде речь пойдет снова о Петре, но не о Петре-императоре, а о Петре-апостоле. Чехов оставляет за собой (и за героем) возможность вновь неожиданного и алогичного перехода от одного к другому: от Петра, всероссийского императора, к Петру, первому сподвижнику Христа. Писатель обыгрывает «омонимию» имен, переходя (вслед за

героем) от истории Российской к истории вселенской. Иронико-игровая стилистика письма не вызывает сомнения в ее намеренности.

Центральный — кульминационный — эпизод рассказа занимает встреча героя с двумя вдовами. Чехов вновь мастерски вводит в текст маркеры-приметы, которые пробуждают в сознании реципиента прямые аллюзии к библейским сказаниям. Вначале образ едва различимого костра («Только на вдовьих огородах около реки светился огонь»), а вскоре и сами образы (почти евангелических) вдовиц создают антураж описываемых событий. Мистический образ Страстной Пятницы обретает у Чехова двоичный (стереоскопичный) план, дополняя пейзажные мотивы «тьмы великой» персонажно-сценическими декорациями. «Вдова Василиса, высокая, пухлая старуха в мужском полушубке, стояла возле и в раздумье глядела на огонь; ее дочь Лукерья, маленькая, рябая, с глуповатым лицом, сидела на земле и мыла котел и ложки» [11, с. 307].

Кажется, Чехов едва ли не в точности воспроизводит возможную диспозицию героев в часы ареста Сына Божьего (той картины, что вскоре воспроизведет в своей «публичной» речи Иван Великопольский). Однако знаки-маркеры вновь указывают на особое внимание писателя к структуре речевого пространства. «Огороды назывались вдовыми потому, что их содержали две вдовы, мать и дочь. Костер горел жарко, с треском, освещая далеко кругом *вспаханную* землю» (выд. мною. — О. Б.). Выделенный эпитет позволяет понять, что героини-вдовы, мать и дочь, работали весь день, вспахивая огород. А сейчас — «очевидно, только что отужинали» [11, с. 307]. Каждое слово Чехов «отделяет» и ставит на свое место. В Страстную Пятницу верующие, как известно, не должны были работать, но чеховские героини только незадолго до появления главного героя закончили пахоту. Уже говорилось о том, что еду в Страстную Пятницу составляют только хлеб и вода. Однако героиня-дочь моет котел и ложки. Т. е. пренебрежение к церковно-религиозному канону проявили не только герой-сын, герой-отец, но и героини-вдовы мать и дочь. (Заметим, что и жена дьячка, мать главного героя, тоже законопослушна — она, как вспоминает герой, сидела «в сенях на полу <...> чистила самовар» [11, с. 306]). Никто из героев не отложил дела на другой, не столь важный в церковном календаре день, все они свершили (вершат) грех. Потому последующий «живой отклик», который находит речь студента в душах героев (героинь), выглядит то ли наивной, то ли глуповатой — в любом случае «странной» (именно такое определение использует Чехов).

Обращают на себя внимание образы матери и дочери вдовиц. С одной стороны, писатель придает их портретам несомненный признак мистической ассоциативности (евангельские вдовы, почти жены-мироносицы, Марфа и Мария), с другой — выписывает их образы примитивными и уплощенными. Вдова Василиса — «высокая, пухлая старуха в мужском полушубке», «женщина бывалая, служившая когда-то у господ в мамках, а потом няньках» [11, с. 307]. Василисина дочь Лукерья —

«маленькая, рябая, с глуповатымлицом», «деревенская баба, забитая мужем», выражение лица у которой «было странное, как у глухонемой» [11, с. 307]. Используемые Чеховым выразительные характеристики не оставляют сомнения в примитивности и тупости героини. Потому последовавшая реакция слушательниц-вдов на рассказ студента о рассказании апостола Петра выглядит не только странной, но и сознательно оглушенной.

«Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль» [11, с. 308]. Оборот «*продолжая* улыбаться» позволяет Чехову указать на то, что в мире героини ничего не изменилось, но при этом слезы Василисы — (почему-то) крупные и изобильные. Она всхлипнула «вдруг». Лукерья проникается напряжением и тяжестью, словно испытывает сильную боль, но при этом *по-прежнему* смотрит на студента «неподвижно», снова (вспомним сравнение) — «как глухонемая».

На этом фоне, как показывает автор, герою (не) нужна аудитория (паства) для его истории, ибо его проповедь представлена не как диалог, а фактически как внутренний (но озвученный) монолог. Сказание начинается без предисловия, без вступления, основываясь исключительно на ассоциации персонажа: «Точно так же в холодную ночь грелся у костра апостол Петр...» [11, с. 308].

Как будто бы ничего знаменательного в подобном («точно так же») сравнении нет. Однако для верующего человека, тем более студента духовной академии, сопоставление с апостольским чином выглядит в религиозном плане цинично. Но персонажа эта параллель не смущает — для Чехова же она концептуальна.

Исследователи уже обращали внимание на то, что рассказ о страданиях Петра воссоздан героем Чехова в обывательской форме. Петр предстает в рассказе студента не столько в обобщенно-символическом апостольском чине, сколько как обычный человек, мучительно и неизбежно (почти физиологически) приближающийся к предательству/отступничеству. Герой-рассказчик Чехова находит для Петра житейски обыкновенные оправдания: не выспался, устал, измучился. «...бедный Петр истомился душой, ослабел, веки у него отяжелели, и он никак не мог побороть сна» [11, с. 308]. Герой-студент демонстрирует редкое понимание Петра и умение объяснить физическую и моральную слабость апостола, и в этом знании он, несомненно, опирается на собственный теперешний опыт и переживаемые им ощущения. Внутренний стержень сопоставления апостола Петра и студента Ивана Великопольского незримо упрочивается.

Хронотоп рассказа Чехова удваивается, вбирает в себя разные временные и географические измерения. События прошлого и насто-



ящего уподобляются. Образ костра словно смыкает (пронизывает) события евангелического прошлого и проистекающего настоящего. И тем самым «подготовительная» работа словно бы проведена Чеховым-нарратором — далее герой-рассказчик узнаваемо и точно цитирует текст Евангелия.

Рассказ студента звучит так: «Пришли к первосвященнику <...> Иисуса стали допрашивать, а работники тем временем развели среди двора огонь, потому что было холодно, и грелись. С ними около костра стоял Петр и тоже грелся<...> Одна женщина, увидев его, сказала: “И этот был с Иисусом”, то есть, что и его, мол, нужно вести к допросу. И все работники, что находились около огня, должно быть, подозрительно и сурово поглядели на него, потому что он смутился и сказал: “Я не знаю его”. Немного погодя опять кто-то узнал в нем одного из учеников Иисуса и сказал: “И ты из них”. Но он опять отрекся. И в третий раз кто-то обратился к нему: “Да не тебя ли сегодня я видел с ним в саду?” Он третий раз отрекся» [11, с. 308–309](выд. мною. — О. В.).

Обращает на себя внимание, что все выделенные в тексте слова, — точные цитаты из Библии. «И этот был с Иисусом» — Лк. 22: 56. «Я не знаю его» — Лк. 22:57. «И ты из них» — Лк. 22: 58. «Да не тебя ли сегодня я видел с ним в саду?» — Ин. 18: 26. А заключительная фраза истории даже (намеренно) указывает на цитирование. Герой произносит: «В евангелии сказано: “И исшед вон, плакася горько”». Ср.: «И исшед вон, плакася горько» (Лк. 22: 62).

Священный текст перемежается в рассказе студента его собственными комментариями — «то есть», «мол», «должно быть», «петел, то есть петух» и др. Исследователями указанный прием (справедливо) интерпретировался как способ сближения событий древней библейской эпохи и современности. Но помимо этого у подмены «высокого» слога на «низкий» есть и еще одна задача — тонкая и неброская иронизация. На фоне возвышенного евангелического «плакася горько» удвоение в речи студента «горько-горько заплакал» звучит наивно и почти сказочно. Тавтологии «тихий-тихий», «темный-темный» [11, с. 309] не менее репрезентативны. При таком стилевом соседстве высокий смысл древнего сказания опрощается и превращается в наивный (хотя и живой) пересказ священного текста малообразованным студентом.

Спонтанная «проповедь» героя завершена. Но сохранение в дальнейшем повествовании — уже о студенте — стилевой тональности библейского образца словно поддерживает (сохраняет) в персонаже его торжественный и патетический настрой. «Студент вздохнул и задумался. <...> Студент пожелал вдовам спокойной ночи и пошел дальше» [11, с. 309]. Но синтаксические параллельные конструкции, характерные для Писаний и теперь обращенные к недоучившемуся студенту, обретают «обратную» характерологию, выдают легкую авторскую насмешку, спрятанную в подтексте.

Привычное для священных текстов многосоюзие (и, и, <...>) по-

дготовливает финальное преобразование героя: «И опять наступили потемки, и стали зябнуть руки.<...>и не было похоже, что послезавтра Пасха» [11, с. 309]. В окружающем мире ничто не изменилось, но Чехов сознательно использует кольцевую композицию («тьма великая»), чтобы на ее фоне преобразование героя выглядело еще более радикальным и еще более неожиданным.

«И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой. <Он> думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...» [11, с. 309].

В финале рассказа Чехов намеренно воспользовался толстовской стратегией письма — «Писать, писать, а потом взять и свалить всё на текст из Евангелия...» Тонкий мастер прозы и наблюдательный психолог, Чехов не ищет внутренних мотиваций для преобразования героя — он сознательно использует тактику Толстого и выстраивает текст «уж очень по-богословски», очень в писательской манере «великого старца».

В данном контексте становится ясно, зачем Чехову нужна была параллель Петр // Иван Великопольский. В Страстную Пятницу, отведенную христианским канонам для воспоминаний о крестных страданиях Иисуса, обращенных к спасению всех, герой чеховского рассказа (через посредство апостольского образа) сосредоточен на себе. На передний план «пасхального сюжета» выходят не Страсти Христовы, а страсти отступника-ученика. Эпицентр событий смещен. Образ студента-ученика Ивана Великопольского обретает видимые иронико-негативные коннотации и удостоивается Чеховым не параллели к Христу (хотя подобное сопоставление, основанное на преобразении-воскресении героя, было — художественно, но не канонически — допустимо), а к образу ученика-апостола, ученика-отступника. Как апостол Петр клялся Христу — «С тобою я готов и в темницу, и на смерть» (Лк. 22: 33; в тексте рассказа — с. 307), так и студент Великопольский, произнесший пышную и торжественную речь, по-видимому (подобно Петру), вскоре отречется от собственных слов (и идей).

Неоправданно высокий пафос внутренней монологической речи героя, с одной стороны, позволяет Чехову успешно следовать манере письма Толстого, с другой — стилистически верно обнажить искусственность финала (как и искусственность поведения и мыслей героя).

«Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому,

ко всем людям. Если старуха заплакала, то *не потому, что он умеет трогательно рассказывать*, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» [11, с. 309]. Выделенная фраза в контексте маленького рассказа Чехова избыточна, и обращение к подобному ракурсу служит указанием на характер героя, на его самолюбование. Если бы герою не пришла в голову мысль о его мастерстве рассказчика, то вряд ли подобная фраза появилась бы в его внутренней речи. Она явно не случайна: герой отыграл на сцене свою роль и остался доволен ее исполнением.

Среди правок, которые внес Чехов в текст «Студента», была и заключительная сентенция, связанная с понятием «правды и красоты, направлявших человеческую жизнь» [11, с. 309]. В концептуальном и стилевом плане она необычайно точно соответствует идейно-понятийной сфере Толстого. Это ему свойственны обороты-сентенции, претендующие стать афоризмами (например, «Нет величия там, где нет простоты, добра и правды»). Понятия «красоты и правды» были для Чехова теми выразительными сигналами, которые придавали тексту «толстовский дух», отражали особенности толстовской философии. Как и Толстому, Чехову в данном «отделанном» рассказе не требовалось внутренней психологической мотивации для констатации радикально-контрастного (толстовского) преобразования героя. Итоговое суждение чеховского персонажа столь же образно-туманно, как и у героя «Войны и мира»: «... всё это моё, и всё это во мне, и всё это я...»

Потому можно заключить, что финальные строки рассказа Чехова не утверждают справедливость суждений героя-студента (как принято считать в современном литературоведении), но скорее обнаруживают их умозрительность и наивность. И вторичность. Герой «думал о том, что правда и красота <...> всегда составляли главное в человеческой жизни» (заметим, «всегда» и «вообще на земле»), и жизнь теперь «казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» [11, с. 309]. Позиция автора и героя не совпадают. Чехов акцентирует внимание на молодости персонажа — «ему было только 22 года» [11, с. 309] — и ритмически выделяет семантически значимый глагол «жизнь казалась ему...» Т. е. в действительное преобразование героя, как показывает текст, автор не верит, но талантливо и мастерски создает «отделанную <под Толстого> вещь». Думается, именно поэтому рассказ «Студент» любил слушать Л.Н. Толстой, помнил и ценил его. Не улавливая тонкой чеховской иронии, большой русский писатель ощущал в этом тексте «восприимчивость» собственному творчеству, его идейной направленности и стилиевой тональности [13].

**Вывод.** Однако было бы неверно счесть рассказ «Студент» своеобразной пародией Чехова на Л. Н. Толстого. Подобный дискурс, несомненно, опосредует текст «Студента», между тем (на ином уровне рецептивного осмысления) Чехов воплощает и собственное серьезное и важное жизненное наблюдение — мысль о том, что российская «интел-

лигенция <...> только играет в религию и главным образом от нечего делать» [14, с. 106]. Иван Великопольский, как показал текст, в Страстную Пятницу действительно «сыграл в религию» перед женщинами-вдовицами и перед самим собой. И это последнее утверждение позволяет увидеть в рассказе «Студент» подлинно чеховское творение, органичное всему его предшествующему творчеству и (вопреки сложившейся интерпретационной традиции) не нарушающее единства цельного чеховского метатекста. В современном российском и зарубежном литературоведении исследователи, как правило, обращаются к анализу «верхнего» — имитационного — слоя рассказа, к *толстовскому тексту*, тогда как *чеховский подтекст* остается без внимания.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Катаев В.Б. А. П. Чехов // Русская литература XIX–XX веков: в 2 т. — Т. I. 9-е изд. — М.: Изд-во МГУ, 2008. С. 498–501.
2. Чудаков А.П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. — М.: Сов. писатель, 1986. — 350 с.
3. Тюпа В.И. Художественность чеховского рассказа. — М.: Высшая школа, 1989. — 135 с.
4. Есаулов И.А. Авторский текст и православный подтекст у Чехова // Есаулов И.А. Русская классика: новое понимание. — СПб.: РХГА, 2017. — С. 267–294.
5. Злочевская А.В. Рассказ А. П. Чехова «Студент» // Русская словесность. М., 2001. — № 8. — С. 24–29.
6. Павляк О. «Уроки» Ивана Великопольского в рассказе А. П. Чехова «Студент» // Балтийский филологический курьер. Калининград, 2005. — № 5. — С. 61–71.
7. Бунин И.А. Собр. соч.: в 9 т. Т. 9. — М.: Худож. лит.-ра, 1967. — 624 с.
8. Чехов И.П. Ответы на анкету // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма. Т. 8. — М.: Наука, 1974–1986. — С. 564.
9. Андреевский С.А. Новая книжка рассказов Чехова // Новое время. 1895. № 6784. 17 января. — С. 3.
10. Письмо А.П. Чехова — М.О. Меньшикову. 28 января 1900 г. // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма. Т. 9. — С. 29–30.
11. Чехов А.П. Студент // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч. Т. 8. — М.: Наука, 1985. — С. 306–309.
12. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч. Т. 17. — М.: Наука, 1974–1986. — 528 с.
13. ГМТ. Архив С.А. Толстой. 316. 37.
14. Письмо А.П. Чехова — С. П. Дягилеву. 30 декабря 1902 г. // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Письма. Т. 11. — М.: Наука, 1974–1986. — С. 106.

## ДАВНЯ УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА З ПОГЛЯДУ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

Тарас Шмігер  
докторант Львівського національного університету  
імені Івана Франка

### ABSTRACT

The poetics of Early Ukrainian literature was influenced greatly by the translations of biblical and liturgical texts. Interpreting the oldest written texts of Ukrainian literature requires the identification of Hebrew (as well as Aramaic and Syrian) and Greek poetical features. At the same time, it is necessary to disclose the intertextual essence of Old Ukrainian writings, because it reveals their integration into world literature. The two greatest sources for Ukrainian belles-lettres are Greco-Roman Antiquity and the Bible. A separate problem is polyglossia in ancient literature, and, thus, the exact translation of titles and texts into New Ukrainian facilitates the reader's correct reception.

**Key words:** *Early Ukrainian literature, Hebrew poetics, Greek poetics, canon, headline, intertextuality.*

На поетику давньоукраїнської літератури найактивніше впливали переклади біблійних і літургійних текстів. Для інтерпретації найдавніших текстів української писемної літератури важливо з'ясувати поетикальні риси гебрійської (а також арамейської й сирійської) та грецької мов. Водночас потрібно досліджувати інтертекстуальну сутність давніх українських творів, адже вона розкриває інтегрованість у світову літературу. Два найбільші джерела для українського письменства — це греко-римська Античність і Біблія. Особливою проблемою є поліглісія у давній літературі, а тому точний переклад новоукраїнською мовою заголовків і текстів полегшує правильну читачеву рецепцію.

**Ключові слова:** *давня українська література, гебрайська поетика, грецька поетика, канон, заголовок, інтертекстуальність.*

Na poetykę starożytnej literatury ukraińskiej największy wpływ miały tłumaczenia tekstów biblijnych i liturgicznych. Dla interpretacji starożytnych tekstów literatury pisanej ukraińskiej ważne jest wyjaśnienie poetyckich cech języków hebrajskiego (także aramejskiego i syryjskiego) i greckiego. Jednocześnie należy poddać analizie intertekstualny charakter starożytnych dzieł ukraińskich, ponieważ ukazuje on ich integrację z literaturą światową. Głównymi źródłami piśmiennictwa ukraińskiego są Starożytność grecko-rzymska i Biblia. Ważnym zagadnieniem jest wielojęzyczność w literaturze starożytnej, dla tego też wierne tłumaczenie tytułów i tekstów na język nowoukraiński ułatwia prawidłową recepcję czytelnicy.

**Słowa kluczowe:** *starożytna literatura ukraińska, poetyka hebrajska, poetyka grecka, kanon, tytuł, intertekstualność.*

Розгляд художнього твору можна вписати в причинно-наслідкові зв'язки. Давню українську літературу можна розглядати і як наслідок перекладів із ще давніших літератур (насамперед сирійської та візантійсько-грецької), і як причину-джерело для розвитку культурних зв'язків з новочасними націями. Саме тому важливо простежити, **що** давня українська література успадкувала від інших літератур, **що** вона удосконалила, **як** нам розуміти та оцінювати її тепер, і **що** це дає для подальших перекладів наших найдавніших творів іншими мовами.

### **Спадщина гебрейсько-геленської поетики**

Серед найдавніших текстів української писемної літератури — це переклади біблійних і літургійних текстів, які найактивніше впливали на поетику давньоукраїнської літератури, а відтак — і на подальший розвиток українського релігійного поетичного мовлення. І. І. Огієнко вказував, що «двійний характер єврейсько-геленистичний треба постійно мати на оці й відрізняти як часову, національну форму від релігійної та богослужної ідеї, яку та форма виявляє» [8, с. 9]. Під гебрейсько-геленською поетикою маємо на увазі насамперед поетикальні впливи гебрейської (а також арамейської й сирійської) та грецької мов, які найбільше вивчали крізь призму біблійного паралелізму з наголосом на ритміці і строфіці (огляд найвартісніших публікацій, а також висвітлення проблематики дослідження фонетичного, граматичного, лексичнообразного рівнів подано у монографії А. С. Десницького [3]). В усній культурі паралелізм відіграє важливу роль і для полегшення точної відтворюваності творів, і для розвитку художніх жанрів. Водночас паралелізм є ключовим у давній українській поетиці, навіть якщо звернути увагу лише на кондакарну поетику в текстах, які ми сприймаємо як тільки прозові, або на виклад сюжетної лінії.

Зіставлення дивергентних рис гебрейської та грецької мов з давньоукраїнською ґрунтовно майже не проводилося. Програмне окреслення тематики подав І. І. Огієнко, який вказав на такі поетикальні відмінності щодо української мови: у гебрейській — множина конкретних об'єктів для позначення абстрактності, експресивне повторення іменника у родовому відмінку, вжиток іменника у родовому відмінку для атрибутивної функції, неозначений спосіб дієслова у сполучній функції, майбутній час замість наказового способу, минулий час у функції теперішньої дії [8, с. 10-11]; у старогрецькій — найбільше впливів у синтаксичних конструкціях [8, с. 12]. Науковець також звертає увагу на потребу видозмінювати образну символічність у перекладі релігійних текстів українською мовою [8, с. 9-10, 12].

До української літератури як цілісної системи і водночас у контексті

міжкультурних стосунків варто застосувати ідеї С. С. Аверинцева щодо жанрових особливостей східних літератур [1, с. 326, 328, 439], адже форма дискусії та змагання поширювалася у перекладній повісті «Прїние бысть животу с смрт³ю», а мандри несли дидактичний смисл в апокрифі «Хождни~ Богородицы по микамъ». Ідеться не лише про формальні ознаки жанру, але про способи символічного кодування дійсності у повідомленні, які читач із часово й територіально відмінної культури може проінтерпретувати дуже поверхово, недооцінюючи всієї естетичності художнього висловлювання.

### **Жанри й канони крізь призму мов**

1922 р. І. І. Огієнко виділив три різні підходи до перекладу давніх релігійних текстів, які побутували в Українській церкві. Він розділяв твори на три групи — ті, які співаються, ті, які виголошуються голосно, і ті, які проказуються тихо [8, с. 7, 13-14], а тому найбільше експериментувати із українською поетикою можна було на «тихих» творах, тоді як «голосні» твори треба було звиряти із читацьким сприйняттям, щоб усталений узус не створював додаткових перешкод нововведенням у добре знані тексти. Зрештою, національна музична культура не є штивою і здатна коригувати церковний спів за вимогами національної поетики [8, с. 13].

Станом на тепер маємо великий корпус перекладених релігійних текстів сучасною українською мовою, що перекладачеві не становить потреби звертати увагу, чи вірник сприйме та схвалить варіант, відмінний від церковнослов'янського тексту. Спостереження про трійність церковних текстів ідеально накладається на три жанри церковного мовлення: біблійний, літургійний (або молитовний) і проповідницький. Якщо біблійне мовлення зосереджене на тексті-джерелі, то проповідницьке — прямо орієнтується на читача, навіть якщо використано біблійні цитати. Літургійне мовлення — найскладніше, адже воно ґрунтується на біблійних текстах, але заради богомільного спілкування з Богом тут трапляються відхилення від першотвору й спостерігаються особливості національного спілкування з Богом [лор. 9, с. 173]. Такі підходи прямо відображаються на перекладах староцерковнослов'янських текстів новоукраїнською мовою, адже залежно від цілей оригіналу перекладач формує свої стратегії відтворювання мовнопоетикальних засобів.

Окремо належить сказати про мови у давній літературі. Крім співіснування світської і церковної (церковнослов'янської київської редакції) мов, у середньоукраїнський період дуже вживаними стали латинська та польська мови: перша була мовою міжнаціонального спілкування в Європі, а друга — офіційною в Речі Посполитій (de jure разом із латиною й українською). Повернення творів, які написали українці неукраїнською мовою, через переклади ще більше розширило усвідомлення багатства поетичних форм тогочасного письменства України. Чимало цьому допомогла шеститомова «Антологія української поезії» (Київ, 1984-1986), перший том якої також уключав переклади з латинської, польської та

угорської. Якщо в академічному восьмитомовику «Історії української Літератури досить скромно написано лише про Пасла Русина з Коросна й Станіслава Оріховського [5, с. 186], то в новому дванадцятитомовику окремо виділено творчість майже тридцяти літераторів [6, т. 1, с. 709-728; 6, т. 2, с. 260-295, 553-600]. М. С. Трофимук осмислив повний латинськомовний канон [12], який охопив від XV до початку XIX ст. Ця праця, очевидно стимулюватиме й подальші переклади, і можливо, невдовзі автор перегляне свою концепцію, щоб включити в неї творчість галицького письменника Григорія з Сянока з першої половини XV ст.

### Найменування творів для сучасного читача

Назви творів становлять окрему проблему для сучасного читача. Відмінність полягає у правильному розумінні жанру твору, яке певною мірою визначає заголовок твору. Найрадикальніша переміна значень відбулася порівняно з найдавнішим періодом нашого красного письменства. Саме тому потрібно звертати увагу не лише на жанрову симбіозність чи амбівалентність, а й на зміни у семантичному просторі української мови, який формує саме повідомлення у творі.

Неналежну увагу приділено ключовому літературознавчому терміну давньої літератури «слово», що позначає ряд понять, пов'язаних із мовленнєвим висловленням думки й мовною поведінкою, і, отже, досі не визначено, чи «слово» у значенні «літературний жанр» позначає один вид (тобто є гіпонімом) чи все-таки кілька видів (тобто є гіперонімом).

Найбільшого наближення на сучасного мовлення потребують назви творів саме найдавнішого періоду. В академічному дискурсі дотепер переважає змішування давніх і сучасних форм [6, т. 1], хоча ще 1920 р. М. С. Возняк використав систему написання назв творів, яка повністю відповідає сучасним українським орфоепічним і семантичним вимогам [2]:

Оригінал	М. С. Возняк 1920 р. [2]	[6]
О законѣ Моисѣомъ даннѣмъ. и в благодѣти и <sup>3</sup> стинѣ <sup>2</sup> свѣсомъ Христомъ бывшѣи	Про закон, даний Мойсеєм, і про ласку та правду, яка явилася Ісусом Христом...	Слово про Закон і Благодать
Изборникъ	Збірник Святослава	Ізборник Святослава
Хожднѣ Богородици по мукамъ	Мандрівка Богородиці по муках	Ходіння Богородиці по муках
Сказаниѣ и страсть и похвала святыю мучникоу Бориса и Гліба	Оповідання про муки св. Бориса й Гліба	Сказання про Бориса і Гліба
Житѣ и хождѣнѣ Данила Русьскыя змли игимна	Мандрівка / Подорож ігумена Данила до Святої Землі	Житіє і хоженіє Данила, Руської землі ігумена; Хоженіє
Повѣсть времѣнних лѣт (патський список)	Повість временних літ	Повість временних літ
Поучѣнѣ	Поученнє / Заповіт Володимира Мономаха дітям	Повчання Володимира Мономаха
Слово	Слово Данила Заточника	Моленіє Данила Заточника

М. С. Возняк відтворює жанрову суть твору: у знаціоналізованому апокрифі «Мандрівка Богородиці по муках» наголос зроблено на ман-



драх, які приховують повчальну кінцеву ціль, а не на необмеженому процесі перебування в муках, як на це вказує форма «ходіння»; «Заповіт» Володимира Мономаха є таким за своїми формальними ознаками. До речі, «Слово про Закон і Благодать» є викривленим й усиченим заголовком промови Іларіона Київського, який, очевидно, у коротшій формі має звучати як «Про закон і про благодать та істину». Щодо назв твору Данила Заточника, то різноманітність заголовків спричинено різноманітністю заголовків у рукописах, але форму «моленіє» все-таки можна було українізувати на «моління» (як «ходіння»), оскільки сучасне мовлення це підтримує [11, т. 4, с. 785].

На ще один аспект звертає увагу М. С. Возняк, послідовно пишучи «Кирило Турівський», бо письменник Кирило походив із міста Турів. Спираючись на етнографічні мапи розселення українців (П. П. Чубинського) та білорусів (Ю. Ф. Карського), бачимо, що Турів лежить на етнічній українській території, а тому нема ніяких підстав писати «Кирило Туровський», як це є в академічних історіях української літератури.

Проблеми зовсім іншого плану виникли із уведенням в сучасний українськомовний простір назв полемічних польськомовних творів Мелетія Смотрицького (частково це пов'язано із тим, що самі твори залишаються не перекладеними). Порівняймо назви його полемічних творів і те, як їх перекладено у багатотомових історіях української літератури 1967 і 2014 р. [5; 6, т. 1]:

Оригінал	[5]	[6, т. 1]
Verificatia niewinności	Виправдання невинності	Виправдання невинності
Obrona Verificacjey	Оборона виправдання	Оборона виправдання
Elenchus pism uszczypliwych	Відпір ущипливим писанням	Спростування писань ущипливих
Iustificatia niewinności	—	—
Apologia	—	Апология
Аполло <sup>3</sup> а Аполлог <sup>3</sup> и	—	—
Protestacja	—	Протестация
Paraenesis abo napomnienie	—	Паренезис або нагадування
Exethesis abo expostulatia	—	Розправа або поквитання

Мелетій Смотрицький — неперевершений стиліст навіть у найменуванні власних творів: він уникає повторення, застосовуючи синоніми («Verificatia» — «Iustificatia») або вдаючись до грецької мови для увиразнення думки. Його твори потрібно розглядати як систему, що допоможе скласти правильний перелік перекладених заголовків. Приміром, у назві «Obrona Verificacjey» літера другого слова спеціально має бути великою, адже вона відсилає до попереднього твору «Verificatia niewinności», а тому доцільно в українському варіанті теж це відобразити.

Гірша справа є із двома заголовками — «Verificatia niewinności» та «Iustificatia niewinności». Другий твір не згадано в академічних історіях, а тому існує загроза сплутати ці два тексти. Лексикографічна практика «верифікацію» вважає суголосною «справдженню, перевірці», а тому твір «Verificatia niewinności» можна перекласти як «Випробування невинності», а за твором «Iustificatia niewinności» закріпити точніший відповідник «Виправдання невинності».

На нашу думку, написання грецьких і латинських слів кирилицею нічого не додасть до розуміння тексту. Саме тому, «Paraenesis або паромпніє» доцільно або писати грецьким алфавітом, або повністю перекладати як «Умовляння або нагадування». Ще заплутанішою справа є із такими двома творами Мелетія Смотрицького, як «Аполлг<sup>3</sup>а Аполог<sup>3</sup>и» і «Protestatia», які відображають перипетії із його книгою «Apologia». Саме від неї змушували Мелетія Смотрицького відрікатися на Київському соборі 1628 р., який потім опротестував сам Мелетій Смотрицький. Тому «Аполлг<sup>3</sup>а» дійсно може звучати як «Зречення», але у контексті подвійного заперечення цікавіше було б твір «Аполлг<sup>3</sup>а» перекласти як «Спростування», а «Protestatia» — як «Антиспростування» (на відміну від звуково ближчого варіанту «Протестація»).

### **У пошуках прототексту**

Аналізуючи українські переклади творів М. В. Гоголя, А. В. Ніковський стверджував, що для належного перекладу потрібно відшукати український прототекст і використати його стилістичні засоби в перекладі [7]. Такий підхід можна застосувати до всієї української літератури, який розкриває її інтегрованість у світову літературу. Два найбільші джерела для українського письменства — це Античність, зокрема греко-римська, і Біблія. Відповідно, при перекладі оригінальних творів української літератури потрібно враховувати, що окремі мовнокультурні елементи взято з інших текстів, а тому укладається два типи відносин.

У першій ситуації український текст перекладається мовою, якою написано прототекст, а тому повернення такого мовного знаку в цільову мову (яка колись була вихідною для української) передбачає з'ясування, чи не змінив знак свого значення за час між створенням прототексту і нового перекладу. Наприклад, якщо в поезії Т. Г. Шевченка відчуються впливи давньогрецької поезії, то при перекладі його творів новогрецькою в ідеалі перекладач має звертати увагу на співіснування двох інтерпретацій у сучасному літературному контексті грецької культури і враховувати, як український автор видозмінив інтерпретаційний потенціал грецької лексеми, і як ця видозміна відповідатиме інтерпретаційному потенціалу сучасного мововжитку.

Другий тип інтерпретаційний відносин складається при перекладі українського автора іншими мовами, але прототекст має авторитетний статус у конкретній парі мов і літератур. Переклад творів Т. Г. Шевченка будь-якою європейською мовою означає, що відтворення його осмислення елементів Горацієвої поезики ґрунтується на традиції освоєння цієї поезики в національній культурі.

Початковий етап праці перекладача у таких випадках — ідентифікація елементів запозиченої лінгвопоетики (і навіть ширше — світогляду). Певною мірою твори Т. Г. Шевченка для такої цілі вивчали найбільше у двох ракурсах — з погляду греко-римської Античності (зокрема, Т. М. Чернишова [13, с. 236-241], А. О. Содомора [10]) і з погляду біблійної тра-

диції (наприклад, В. Г. Щурат [14], О. В. Дзера [4]). О. В. Дзера підсумовує повну таксономію видозмін із запозиченими елементами у такому ряді: пропуски — додатки — заміни — видозміни біблійних символів [4, с. 117]. Дійсно, природу таких структур мотивують відмінні полісистеми різних мов. Навіть в історичній еволюції однієї мови потрібно враховувати зміну семантичного простору мови. Мова-як-цілість змінює свою внутрішню якість й властивості для зображення дійсності. З одного боку, відбувається перехід від виключно конкретної лексики до абстрактних понять, але, з іншого боку, спостерігаємо і звуження значення слів, які в давніший період були значно полісемантичні. У будь-якому разі належить добре пам'ятати, що в кожний період мова містить завершену семантичну систему, і просте накладання слів, які звучать подібно в інший період розвитку мови, може призвести до неправильного трактування їх.

Отже, до задовільного стану більш-менш осмисленого засвоєння античної та біблійної лінгвопоетики на прикладі всієї творчості одного автора можуть спричинитися лексичні джерела й дослідження, які простежують глибшу культурну інтертекстуальність автора у регіональному культурному ареалі, а не лише в рамках однієї мовокультури. Такого плану студії стимулюватимуть пошуки вже наявних перекладених одиниць із даного прототексту, що ще більше наблизить автора до цільової культури і зробить його зрозумілішим цільовому читачеві. Із такого погляду можна досліджувати як різні богословські традиції (православна, католицька, лютеранська, кальвіністська) впливали на київську катехитичну й полемічну традицію. Цінності у «Катехизмі» Петра Могили чітко показують екуменічну природу сприйняття й провідування Бога, а тому переклад, в якому перекладач враховуватиме тільки православне бачення, віддалятиметься від авторських настанов першотвору.

## ЛІТЕРАТУРА

Аверинцев С. Собрание починений: Переводы: Многоценная жемчужина: пер. с сирий. и греч. Київ: Дух і літера, 2004. 450 с.

Возняк М. Історія української літератури. Т. 1: До кінця XV віку. Львів: Просвіта, 1920. [4], 344 с. (Заг. б-ка Проствіти; Чис. 1).

Десницький А. Поэтика библейского параллелизма. Москва: Библ.-богослов. ин-т св. апостола Андрея, 2007. 554 с. (Совр. библеистика).

Дзера О. Біблійна інтертекстуальність і переклад: англо-український контекст / МОН України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2017. 489 с.

Історія української літератури: у 8 т. Т. 1: Давня л-ра (XI — перша половина XVIII ст.) / АН УРСР, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Наук. думка, 1967. 539 с.

Історія української літератури: у 12 т. / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ: Наук. думка, 2014—.

[Ніковський А.] [Рецензія] / підп.: А. Василько // Рада. 1910. № 45. Рец. на кн.: Гоголь М. Тарас Бульба / пер. М. Уманця [М. П. Комарова]. Одеса, 1910. 146 с.

Огієнко І. Методи перекладу богослужбових книг на українську мову // Свята Служба Божа св. отця нашого Іоана Золотоустого мовою українською / на укр. мову з грец. переклав проф. І. Огієнко. Б.м., 1922. Ч. 2: Пояснення до тексту. С. 3–25.

Пуряєва Н. В. Літургійна церковнослов'янська мова в мовно-культурній ситуації Галичини ХІХ — першої половини ХХ ст. // Лінгвістичні дослідження. Харків, 2017. Вип. 45. С. 170–178.

Содомора А. Студії одного вірша. Львів: Літопис; Вид. центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 363 с.

Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ: Наук. думка, 1970–1980.

Трофимук М. С. Латиномовна література України ХV–ХІХ ст.: жанри, мотиви, ідеї / МОН України, Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів, 2014. 379 с.

Чернишова Т. М. Вибрані праці / упоряд. Н. Ф. Клименко, Карпіловська Є. А., А. О. Савенко. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2013. 400 с.

Щурат В. Сьвяте Письмо в Шевченковій поезії. Львів: Видав Михайло Петрицкий, [1904?]. 67 с.

## УКРАЇНСЬКІ КОРЕНІ РОСІЙСЬКОГО ПОЕТА

**Олександр Глотов**  
доктор філологічних наук, професор,  
гуманітарний факультет Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної ака-демії імені Тараса Шевченка

### ABSTRACT

The article examines the social, ethnic and psychological origins of the work of the famous Russian poet and musician Alexander Dolsky. The place of the artist in the aesthetic hierarchy of poets-performers of the author's song is analyzed. The family ties with the father (an opera singer), the birthplace of the father, the historical family hearth on once Polish, and now - Ukrainian land are of particular interest. Going beyond the limits of the exclusively textual analysis of the creative work allows us to increase the volume and the relief of the poet's image perception.

Key words: Alexander Dolsky, Vladimir Vysotsky, sung poetry.

Artykuł analizuje społeczne, etniczne i psychologiczne początki twórczości słynnego rosyjskiego poety i muzyka Aleksandra Dolskiego. Przeanalizowano miejsce artysty w estetycznej hierarchii autorów poezji śpiewanej (piosenki autorskiej). Szczególnie interesujące są więzy klanowe z ojcem — śpiewakiem operowym, miejscem narodzenia ojca, historycznym sercem przodków na ziemiach niegdyś polskich, teraz - ukraińskich. Wykraczając po-za granice wyłącznie analizy tekstualnej twórczości pozwalamy zwiększyć objętość w postrzeganiu wizerunku poety.

Słowa kluczowe: Aleksandr Dolski, Władimir Wysocki, piosenka autorska.

У статті досліджуються соціальні, етнічні та психологічні джерела творчості відомого російського поета та музиканта Олександра Дольського. Аналізується місце митця у художній ієрархії поетів-виконавців авторської пісні. Особливе зацікавлення викликають родинні зв'язки з батьком — оперним співаком, місцем народження батька, історичним родовим вогнищем з колишньої польської, нині — української землі. Вихід за межі виключно текстуального аналізу творчості дозволяє збільшувати обсяг та об'ємність сприйняття образу поета.

Ключові слова: Олександр Дольський, Володимир Висоцький, бардовська пісня.

В статье исследуются социальные, этнические и психологические истоки творчества известного русского поэта и музыканта Александра Дольского. Анализируется место художника в эстетической иерархии поэтов-исполнителей авторской песни. Особый интерес вызывают ро-

довые связи с отцом — оперным певцом, местом рождения от-ца, историческим родовым очагом на когда-то польской, ныне — украинской земле. Выход за пределы исключительно текстуального анализа творчества позволяет уве-личивать объем и рельефность восприятия образа поэта.

Ключевые слова: Александр Дольский, Владимир Высоцкий, бардовская песня.



Павло Дольський  
Той, що гортає хмари. Портрет батька

Почну з певної філологічної загадки, відповіді на яку я не знаю. У пісні Юрія Візбора (російський поет [https://ru.wikipedia.org/wiki/Визбор,\\_Юрий\\_Иосифович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Визбор,_Юрий_Иосифович)) «Квітнева прогулянка», датованій 1978 роком, є наскрізний образ:

Есть тайная печаль  
В весне первоначальной,  
Когда последний снег —  
Нам несказанно жаль,  
Когда в пустых лесах  
Негромко и случайно  
Из дальнего окна  
Доносится рояль.

У пісні Олександра Дольського (російський поет [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дольский,\\_Александр\\_Александрович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дольский,_Александр_Александрович)) «Березень.Сутінки», да-

тованій 1969 роком (пізніше цей текст повністю увійшов до роману у віршах «Анна»), є слова:

Как в сумерки красив весенний синий снег!  
Стальные облака краснеют по краям...  
Ты, Время, не спеши, останови свой бег,  
из дальнего окна доносится рояль...

От такой конфуз. І що з цього випливає?

Перше. Очевидно, на перший погляд, що хронологічний пріоритет за Дольським. І тоді це називається «плагіат».

Друге. Очевидно, що, за теорією ймовірності, якщо мільярд го-резвісних мавп посадити за друкарські машинки, то рано чи пізно вони наберуть текст «Гамлета». Тобто, це — випадковий збіг.

Але, навіть не знаючи відповіді на загадку (питати у Олександра Олександровича я не ризикну, а у Юрія Йосиповича вже й не спи-таєш), припускати, що у 1978 році відомий московський поет, композитор, журналіст, сценарист, актор, засновник зрештою феномену авторської пісні Юрій Візбор тупо поцупив у Олександра Дольського, відомого у вузьких колах гітариста зі Свердловська, який хоча вже жив у Ленінграді та готував до випуску свою першу платівку «Виконання бажань», рядок з пісні — я не буду. Язик не повернеться.

Залишається припустити найбільш неймовірне: ефект само-стійно друкуючої друкарської машинки. Котра взяла — й сама на-писала саме це сполучення слів: «Из дальнего окна доносится рояль».

У Дольського пісня називається «Березень. Сутінки», але у тексті — ««А вот капелью нот запричитал апрель». А березня нема. Та й у Візбора — «Квітнева прогулянка».

Є ще варіант: це і не Візбор, і не Дольський. Вони обидва стали жертвою епохи постмодернізму, яка вже наставала, і у якій усе — сама суцільна укрита цитата, й нічого, окрім взаємного цитування, у літературі взагалі нема. І нема нічого оригінального, є тільки недостатня ерудиція читача, який не знає походження тої чи іншої частини тексту. І тоді це називається «ремінісценція».

Все стихи однажды уже были.  
Слоем пепла занесло их,  
слоем пыли  
замело,  
и постепенно их забыли —  
нам восстановить их предстоит —

написав у 1979 році Юрій Левітанський. І не виключено, що він має рацію. Просто у випадку з Візбором та Дольським закон виключеного третього спрацював у критичній близькості по часу.

І насправді це взагалі такий собі символ незнищенної туги воло-цюги-менестреля лишень з гітарою за спиною за солідним ста-ціонарним інструментом: «Клавиши, клавиши! Это вам не три струны...»

\*\*\*

Будемо вважати, що це був такий самоепіграф до статті, яку я міг би назвати — «Ровесник Висоцького». У якому вже наявний й цей контекст братства бардів, з од-ного боку, й неминуча аура ієрархії тих же бардів — з другого. Тому що порівнювати Висоцького з Дольським я не збираюся. Вони не були знайомі. У них практично не-має спільних тем творчості. Вони взагалі з різних всесвітів. З різною долею. З різни-ми слухачами та читачами.

Але була у Дольського така собі легковажна пісенька — «Куплети на прогулян-ку». Ні на що не натякаю, але персонажів у ній звать — Саша і Володя:

А Саша с Володей  
В прикид не по моде  
Но видно по мордам,  
Что нежные.

А ще за життя Висоцького, 1976 року, Дольський пише «Присвячення Володи-миру Висоцькому»:

Мне приснился Владимир Высоцкий  
как пророк, как щемящая суть.  
И пронзил он надрывом высоким  
мою мерно дышащую грудь...  
...На подмостках судьбы и театра  
исступленно хрипит на весь свет  
осужденный на жизнь гладиатор,  
обреченный на вечность поэт.

Не Пушкіну, не Байрону і навіть не Шекспіру присвячення, а своєму сучаснику та ровеснику. Який, я гадаю, так навіть і не дізнався про цей урочистий акт.

Я вже якось намагався уявити собі Висоцького, який перейшов межу свого са-крального віку. Висоцького пострадянської доби. Висоцького «лихих дев'яностих». Висоцького нинішнього. І виявилось, що це не-мо-жли-во.

А от його ровесник Олександр Дольський 1980-го, у рік смерті Володимира Семеновича, по суті, щойно починав.

Більше того, сьогодні, у 2018 році, писати літературно-критичний, тобто — рек-ламний, матеріал з приводу пісень Олександра Дольського, який зустрічає своє 80-річчя, безглуздо. Ті, хто у 70-90-ті роки не слухав Дольського — слухати його вже не будуть. А переказувати пісні своїми словами — це «Сара наспівала». Безнадійно.

Тому мої нотатки не мають літературознавчого характеру, але по-



кликані пока-зати загадковість та містичність поета і музиканта. Погляньте на картину «Той, що гортає хмари», що її намалював син поета, Павло Дольський — й перейміться мета-фізичністю образу Барда. Саме так, з великої літери.

Незважаючи на усю свою крутість та відчайдушність Володимир Висоцький ані разу у жодній з пісень не зазіхнув на пряме заперечення Влади. Не тому, що йому відваги бракувало, а тому, що він не відділяв себе від неї. Влада могла бути актуально поганою, але у неї — ті ж самі недоліки, що й у поета. «Я всё равно паду на той, на той единственной Гражданской. И комиссары в пыльных шлёмах склонятся молча надо мной» — ця заповідь від Булата Окуджави була непорушною і для Висоцького. Й від цього пафосу ридали покоління радянських людей.

А от пісня Дольського «Йдіть» 1988 року:

Предчувствуя горечь гонений  
на грани гражданской войны  
от имени всех поколений  
скажу я владельцам страны:

... Господа коммуноверцы,  
вы не любите России,  
вы ее убили в Сердце,  
овладев в грязи насильно.

... Ваше долгое правленье  
рушит души, рушит стены...

Только мерзость запустенья  
входит в дом наш постепенно.

Звичайно, Висоцький був істинним Поетом, і оминати біль суперечностей між Співцем та Державою не міг. Тому й писав у «Полюванні на вовків»:

Рвусь из сил и из всех сухожилий,  
Но сегодня — опять, как вчера, —  
Обложили меня, обложили,  
Гонят весело на номера.

Та він же у тому ж самому тексті точно для себе визначив ступінь припустимої конфронтації:

Волк не может нарушить традиций.  
Видно, в детстве, слепые щенки,  
Мы, волчата, сосали волчицу  
И всосали — Нельзя за флажки!

Але я обіцяв не порівнювати — і не порівнюю. Тому що у Висоцького навіть не образ, а крик душі. Ототожнити себе з диким звіром — просто, а от як відповідати та-кому амплуа? А у Дольського інший різновид гро-

мадянської мужності — прямо, без езопової мови, висловити суспільний протест:

Уходите, уходите  
по разбросанным камням.

На це теж треба було наважитися. Не маючи ані всесоюзної слави, ані міжна-родного визнання, сказати можновладцям: «Уходите, уходите от ветрила, от кормила».

«Сила слів», «слів сполох» (В.Маяковський) — й насправді сила. Щоби далеко не ходити та лишатися у контексті бардовської пісні, вистачить згадати Олександра Городницького, який написав 2007 року пісню «Севастополь залишиться російсь-ким»:

Что сулит наступающий год?  
Снова небо туманное мглисто.  
Я ступаю в последний вельбот,  
Покидающий Графскую пристань,  
И шепчу я, прищулив глаза,  
Не скрывая непрошеной грусти:  
– Этот город вернется назад –  
Севастополь останется русским!

Пісня-провокація, що спрацювала через сім років, хай їй тричі грець, як міна сповільненої дії у свідомості мешканців Криму, які стали такими у свій час за волею кращого друга усіх малих народів Радянського Союзу. Наслідки цього тривають, як відомо, досі.

Як мало, виявляється, треба, щоби отак взяти — й перекреслити сотні написа-них пісень, десятки книжок та фільмів, любов мільйонів слухачів. Це називається «плюнути до некрологу».

\*\*\*

Олександр Дольський — російський поет. Музика національності не має. Наро-дився у артистичній сім'ї, тому демонстративно закінчив технічний заклад й мало не став кандидатом фізико-математичних наук.

Знову ж таки не беруся за навіть короткий біографічний нарис, та одну кому у ньому хотілось би зазначити.

Батько, який, судячи зі спогадів поета, підштовхнув його на музичну стежу, був, очевидно, видатним артистом оперної сцени. Самарський та Єкатеринбурзький оперні досі згадують його арії.



Але пам'ятають його й на українській сцені. Починав Олександр Вікторович у хорі Одеської опери, де набрався співацького розуму до такого ступеня, що після закінчення річних курсів впевнено пішов на самостійну професійну дорогу: п'ять років Львівської опери, два роки — Харківської, не рахуючи вже названих російських. В «Енциклопедії сучасної України» є стаття про нього ([http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=20662](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=20662)). У російських енциклопедіях такої статті нема.

І ще один ніби й незначний момент. Народився Олександр Вікторович Дольський у містечку Анна нинішньої Воронежської області. Я намагався понишпорити по райцентру з шістнадцятьма тисячами населення на предмет пошуку родичів. Незважаючи на знайомства у місцевих правоохоронних органах пошуки завершилися без-результатно. Що означає — міцних давніх коренів сім'я Дольських на Воронежщині не має. А назва містечка — красива, але дивна. Є місцеві легенди про якісь «Анни» у історії міста, але поруч протікає однойменна річка, ім'я якої тюркською означає «віль-ха». «Вільхове» значить.

Олександр Олександрович до малої батьківщини батька стосунку не має. Ско-ріш за все — й не бував там. А на що там дивитись?

А от роман у віршах написав. Погодьтеся, для літератури, особливо — слов'янської, випадок неординарний. «Євгеній Онегін» Пушкіна, «Пан Тадеуш» Міцкевича, «Спекторський» Пастернака, «Маруся Чурай» Ліни Костенко — не такий вже й довгий перелік явищ, гідних згадування.

А роман Дольського називається «Анна». Є персонаж з таким іменем у романі, але зовсім не ключовий. І звати героїню у принципі могли як завгодно, не принципо-во. Роман писався довго, він насичений подіями, оснащений піснями, які вже мають власну біографію, загалом — повноцінний такий твір. А чому «Анна»? А тому. Тому що річка така є, 22 кілометри довжини, права притока Бітюга у басейні Дону. А може тому ще, що у Єсеніна є «Анна Снегіна», а у Пушкіна й Тірсо де Моліні візаві Дон Жуана — дона Анна. Не кажучи вже про Анну Кареніну, Анну на шиї та Анку-кулеметницю. І містечко Анна, звідки й пішли нинішні Дольські.

\*\*\*

Але це — нинішні. Воронежські краєзнавці мигцем згадують, що Олександр Вікторович походить з духовенства. І що брат його служив в Одеській опері. Оце уся генеалогія.

Але у Олександра Олександровича є декілька пісень, об'єднаних у так званий «польський цикл»: «Варіації на тему Шопена», «Пані Барбара», «Здрастуй, Польща»...

І щось постійно як би недоговорює поет, натякає й боїться признатися:

Здравствуй, Польша! Сколько лет  
я мечтал об этой встрече...

И небес неяркий свет,  
и костелов старых свечи  
будят память крови древней, и всплывают лица,  
речи, жесты, платья, кружева манишек...  
Вишневецкий-князь в седло татарское садится  
и, усы расправив, в юный лоб целует Мнишка.

Так-так, князі, графи, костели та інша романтика — «будят память крови древ-ней». А чого, питається? А того, що є добре відомий в історії Польщі, Великого Князівства Литовського та України княжий рід Вишневецьких. Не менш відомий там же шляхетський рід Мнішків, а деякі з них, як відомо, засвітилися навіть в історії Московії. Ну то й що з того, знов таки питається?

А того, що є у тих же землях княжий рід Дольських. Так, саме на землях тоді-шнього Великого Князівства Литовського, у містечку Дольськ, нині Любешівського району Волинської області. Родове гніздо, можна сказати.

Олександр Олександровичу, можете навідатися та розвідати. Правда, на мі-сці колишнього княжого замку — центральна садиба колективного сільськогосподар-ського підприємства (КСП) «Полісся». Зате кордон з Білоруссю поруч.

І родовід непоганий. Найбільш славетний — Ян Кароль Дольський, до речі, віт-чим Януша Вишневецького. А дружина його — до речі, Анна, була кумою не аби кому, а самому гетьману Івану Мазепі. Там досить темна історія, але подекують, що у них і роман був, і посередником була Анна Дольська у взаєминах Мазепи з Карлом XII-м. Так, з тим самим, у якого конфлікт був під Полтавою з царем Петром. А ви кажете — «кружева манишек». А щоби остаточно впорядкувати історичний антураж, то нага-даю, що у Вишнівці, родовому помісті засновника Запорозької Січі, бував пізніше Оноре де Бальзак й назвав палац «малим Версалем». Погарячкував француз звісно, але не так вже й перебільшив.

І це все про Дольського. Тому що усі ми складаємося не тільки з нашого осо-бистого минулого й нинішнього, але й наших пращурів також.

От, слова я дотримав, літературної критики тут не було. Хто раніше слухав та любив Дольського, той своєї точки зору не змінить, усім іншим наполегливо рекоме-ндую. Тому що Олександр Дольський не просто ровесник Володимира Висоцького, але й рівний йому поет і музикант. Просто дещо інший.

## РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

### ГОРЬКИЙ, КАКИМ МЫ ЕГО НЕ ЗНАЛИ

Луиза Оляндер

проф., д. філол. н., Східноєвропейський національний університет  
імені Лесі Українки, Луцьк, Україна

*Рецензия на издание писем М. Горького (апрель 1929 — 1930)  
// Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: В 24 т. Т. 19.  
Ответственный редактор тома О. В. Быстрова. Москва : Наука,  
2017.*

19-й том писем М. Горького (апрель 1929 — 1930) был презентован на Международной научной конференции „Мировое значение М. Горького” (к 150-летию со дня рождения) и наряду с другими книгами был важнейшей составной частью её. Вот почему, перед тем, как перейти непосредственно к характеристике 19-го тома, необходимо хотя бы кратко определить значимость этой конференции.

28-30 марта 2018 г. Россия широко отмечала 150-летний юбилей со дня рождения Максима Горького. Основным звеном этого примечательного события были Международная научная конференция в Институте мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук в Москве и XXXVIII Горьковские чтения в Нижнем Новгороде. Обе конференции синхронно проходили под идентичными названиями — „Мировое значение М. Горького” (Москва, ИМЛИ) и „Мировое значение творчества М. Горького” (Н. Новгород): сходные по тематике, они были различны в плане подаваемого материала. Оба эти мероприятия, представляющие большое событие в культурной жизни народов, после публикаций материалов в печати необходимо рассматривать и изучать как две части единого неразрывного целого, развивающие и дополняющие одна другую, учитывая их специфику. Во-первых, обе конференции говорили о большой значимости великого русского писателя во всем мире, об актуальности его творчества. Свидетельством служил уже сам факт того, что отметить юбилей М. Горького съехались горьковеды из многих стран — США, Великобритании, Германии, Франции, Италии, Японии, Кореи, Китая, Чехии, Белоруссии, Украины, Алжира. Особенно представительной была делегация Сербии в Нижнем Новгороде.

Обе конференции являются новым и в определенном смысле переломным этапом, заключающимся в отказе от сиюминутных и

конъюнктурных, заполитизированных концепций, а значит и от искаженных представлений о подлинном, живом М. Горьком и его художественном методе. В этом отношении особый интерес вызывает доклад Л. Спиридоновой «Творчество Горького и возникновение социалистического реализма», где аргументировано было доказано, что объявление Горького партийными идеологами по воле Сталина «основоположником социалистического реализма» является *идеологическим штампом*, который *мешает разглядеть в писателе талантливое художника-новатора и классика русской литературы*. В докладе акцентировалось, что уже в начале XX в. Горький писал о необходимости искусства, рассматривающего жизнь с высоты идеалов будущего, что в последние годы жизни, пропагандируя метод социалистического реализма, он *не создал ни одного произведения в соответствии с догматическими принципами, разработанными после смерти писателя*.

На Международной конференции в ИМЛИ М. Горький был охарактеризован не только как писатель, человек, активно вмешивающийся в жизнь, но и как мыслитель и художник-философ, например, в новаторских по своей сути докладах — «Горький и гностицизм» Мишеля Никё (Франция)», Культура как преодоление смерти: М. Горький в кругу идей Н. Ф. Федорова» А. Г. Гачевой (Россия, Москва), «Философская модель преобразования мира» О. В. Богдановой (Россия, Санкт-Петербург), «Этическое и экономическое в раздумьях Горького о революционной эпохе» В. Т. Захаровой (Россия, Нижний Новгород) и др. И если в контексте этих докладов рассмотреть 18-й (отв. ред. Н. Н. Примочкина) и 19-й (отв. ред. О. В. Быстрова) тома *Писем*, многое, проясняясь, станет понятным в истинных горьковских намерениях. К этому надо добавить, что 19-й том *Писем* М. Горького во взаимодействии со 2-м дополненным изданием монографии Л. Спиридоновой (2016) — «Настоящий Горький», — в котором по-новому на строгой документальной основе раскрываются сложнейшие проблемы горьковедения, служа необходимым дополнением к тому, что звучало на конференции, ложится в основу дальнейшего постижения творчества великого писателя.

Этой задаче содействует и смыслообразующая структура тома, в котором из 998 с. 627 с. занимают *Примечания*, куда — вслед за преамбулой О. В. Быстровой — входят обширные и строго научные комментарии к письмам, подготовленные И. А. Бочаровой, О. В. Быстровой, Т. Р. Гавриш, М. Егоровым, С. В. Заикой, Г. Н. Ковалевой, Е. Ю. Литвин, Е. Н. Никитиным, Н. Н. Примочкиной, Ю. У. Каскиной и др. И читать 19-й том следует — это же нужно сказать и о предыдущих томах — не фрагментарно, а целостным текстом вместе с комментариями. Только тогда перед реципиентом предстанет не только М. Горький — человек, писатель, мыслитель и организатор творческой жизни, отвечающий на запросы жизни, оказывающий огромное воздействие на весь литературный процесс, но и сама эпоха с конкретными судьбами — в том числе и трагическими — множества людей. Да и сам М. Горький, который «не прини-

мал политические распри и настойчиво доказывал, что надо прекратить споры и “мирно работать...”», которому приходилось защищать наряду с политическими деятелями», и писателей — Е. Замятина, Б. Пильняка, В. Я. Зазубрина и мн. др. [см. : т. 19, с. 381 — 382], — предстает личностью трагической.

19-й том, как и предыдущие тома, является плодом многолетнего труда. Известно, что к сбору всего творческого наследия Горького (этим занимался архив, которому помогал ИМЛИ) приступили в 1937 г. А библиографическая работа над сбором Полного собрания сочинений (ПСС) серии *Письма* была начата еще в далеком 1982 г. И почти 15 лет отдел собирал и искал письма писателя. И только в 1997 г. вышел первый том.

19-й том отличается тем, что в нем отражен интересный и сложный в жизни страны и самого М. Горького период, который до сих пор не становился предметом чрезвычайно пристального исследования, включая *год 1929, великого перелома*. Казалось, что все уже давно известно, но вдруг только сама О. В. Быстрова лично нашла немалое количество горьковских писем, которые ранее не были известны.

В преамбуле О. В. Быстровой отмечено, что «в 19 том вошло 460 писем М. Горького, относящихся к периоду с апреля 1929 г. по июнь 1930. Из них 147 печатаются впервые. Далее кратко и точно характеризуются особенности временных отрезков с учетом внутреннего состояния писателя: «Письма Горького, написанные в апреле 1929 г., полны предчувствия поездки на родину...»; «Весна 1929 г. — один из самых насыщенных творческих периодов... заканчивает третью часть эпопеи “Жизнь Клим Самгина”».

Описывая 2-е пребывание М. Горького — с 31 мая по 26 октября 1929 г. — в СССР, О. В. Быстрова обращает внимание, как и Н. Н. Примочкина в томе 18-м — на тот факт, что писатель снова в своих поездках повторял путь, который был описан им в книге рассказов и очерков «По Руси». В доказательство она приводит свидетельство Н. Пешковой: «Ехал по местам, где ходил раньше и сравнивал» [т. 19, с. 385]. *Письма* говорят о том, что М. Горький видел отрицательные стороны жизни в СССР, и, веря в строительство новой жизни, указывал на это и правительству.

Анализируя это издание, немаловажно отметить следующее: *Письма*, составляющие 19-й т. ПСС, еще раз доказывают, что художник в М. Горьком так или иначе присутствовал всегда, в каком бы жанре он не выступал. Они еще раз подтверждают справедливость той мысли О. Быстровой, которую она высказала в статье «“История женщины” — неосуществленный замысел Горького», опубликованной в книге «Публицистика М. Горького в контексте истории» (М.: ИМЛИ, 2007), обратив внимание на причины несогласия писателя с редакторской правкой, в результате которой горьковская фраза, обретая научность, *терjala художественную образность*:

«... ученый Пригожин, — пишет исследовательница, — рассматривал текст статьи как информацию об определенной эпохе, а писатель Горький” настаивал на художественном и целостном видении истории» [Указ. изд., с. 489]. А было написано у М. Горьким в статье о женщине так : «... *только что начали работать орудиями* из нешлифованного камня — они уже резали из кости различные украшения...» (Курсив мой. — Л. О.) [Указ. изд., с. 488].

Интересно, что подобный прием, художественно-философски осмысляя историю человечества и пытаясь ответить на вопрос / загадку: что такое человек, избирает десятилетия спустя лауреат Нобелевской премии польская поэтесса — В. Шимборская — в стихотворении «Sto rosiech» (1967). Оба писателя используют схожую синтаксическую конструкцию: *только что начали работать орудиями* (М. Горький) — *Ledwie rozróżnił sen od jawy* (В. Шимборская)

*Ledwie rozróżnił sen od jawy*

(*Едва отличил сон от яви*)

*ledwie domyślił się, że on to on,*

(*Едва осмыслил, что он — это он*)

*ledwie wystrugał ręką z płetwy rodem*

(*Едва выстругал всем родом из плавника*

*krzesiwo i rakietę,*

*кресало и ракеты)*

<...>

*słowem: prawie nikt,*

(*одним словом, никто*)

*ale wolność mu w głowie, wszechwiedza i byt*

(*но в голове у него свобода, всезнание и вечность*

*poza niemądрым mięsem,*

*за межой немудрого мяса,*

*patrzcie go!*

*сморите-ка на него!)*

Так, статья М. Горького и стихотворение В. Шимборской, взятые в один контекст, взаимодействуют своей образностью и вступают в диалог, ставя проблему познания человека в разных ракурсах.

Одной из главных заслуг 19-го тома, как и всех предыдущих томов, является, на наш взгляд, то, что он дает возможность реципиенту самому, получая информацию из первых рук, сложить верное представление не только о писателе М. Горьком, но и об очень непростом периоде истории не только СССР, но и Европы в целом.



## ФРАГМЕНТИ РЕАЛЬНОСТІ «ТАКСИСТА» ЮРІЯ ЗАВАДСЬКОГО

Христина Дрогомирецька  
аспірантка Львівського національного університету  
імені Івана Франка, Україна

*Завадський Ю. Таксист / Юрій Завадський. — Тернопіль:  
Видавництво «Крок», 2015. — 86 с.*

Для поезій Юрія Завадського, які входять у збірку «Таксист» чи не найважливішою ознакою є ефект фрагментарності, так званої роздробленості реальності, яку він на відмінно від пересічного суб'єкта не намагається зібрати воєдино, а лише відчуває тривогу від її невідповідності. Якщо «я» вписане, виписане у художній твір, «картину», то нема уже ніякого «я», а лише фрагменти, які з'являються час від часу у рядках, які уже не можуть постати у єдності, а лише зрідка поодинці дають про себе знати імітуючи тілесність чи то тілесність зімітована ними.

*і зморшка-віддаль,  
і зморшка — гривня,  
і зморшка — словник, і зморшка-вмирання,  
і зморшка-добридень, і зморшка-брова,  
і зморшка-стрілянина, і зморшка-закоханість,  
і зморшка-зім'ята сорочка вранці,  
і зморшка-холодний листопадовий дощ,  
і зморшка-друзі, і зморшка-двері до себе,  
і зморшка-п'ять віршів,  
і зморшка-мікрофон, що пахне помадою.*

«Тіло», як таке відступає перед художнім текстом, що становить собою уже певний інтенційний «код». Його смисловий код покликаний щоб відразу виявити тривогу намагаючись ототожнити те між чим неможливо поставити знак рівності. У цьому випадку лише читач має змогу ототожнювати, конструювати цю реальність як йому буде завгодно. Читач інтерпретуватиме її як фіктивну цілісність, адже він до неї тяжіє.

Поетичний простір «Таксиста» Юрія Завадського герметичний. Декодування цього тексту одразу штовхає на декілька шляхів: найпростіше, напевне, було б зачепитись за вторований біографізм і розвивати цей невичерпний дискурс, але виникає тривога, що потрапив у пастку, що насправді перед тобою безкінечність мови поза знанням. Очевидно, що безкінечність мови продиктована насолодою, у той же час «знання» винесене за дужки.

Насолода реалізується через уявне, за яким насправді нічого нема:  
*дивно, як люди перетікають*

*один в одного, вагони риплять,  
пов'язані рухом і дротами.*

*Ось тіло моє.*

Нічого нема, окрім ще одної приманки. Ролан Барт вважав, що лабіринт зигзагоподібних ходів, де блукає той, хто говорить сам про себе — це уявне, що розкладається на декілька масок, які представлені на сцені одна позаду іншої, але за ними нікого немає. Як тільки читачу «Таксиста» здається, що він зачепився за образ, який видається ниткою Аріадни, то одразу потрапляє у пастку свого уявного, яке намагатиметься структурувати неструктуроване. І кожен образ відсилатиме до іншого, не проklamуючи цілісності, основи будь чого.

Безнадійним є і виокремлення ліричного героя цих віршів, як цілісного, так-званого «таксиста», бо він виступає ще одним фрагментом, який тут же трансформується через запах у тих, хто стоїть «за ним»

*«Таксист закурив, і пахло соляркою з димом,  
а його донька ставала виразним зразком  
недовіри до богородиці,  
в гумаках і купальнику.*

«Донька» як ще одне свідчення розщепленості системної реальності також покликана виражати тривогу щодо віри у цілісність, віри у константи, її зовнішній вигляд лише підкреслює це.

На противагу цьому задається рамка, в якій діє механізм насолоди, існує вона не тільки для того щоби виокремити локус (тобто окреслити простір, який повинен бути обмеженим, як сцена, де може виявляти себе насолода) зібрати у фокус дрібні частини, вона функціонує і як пересторога, за її межею насолода уже не буде можливою:

*Коли краєвид визачає себе між рекламами  
і шильдами магазинів, вечір.  
Кому ці невизначеності, хочеться їсти,  
хтось губиться в натовпі студентів, а здавалось,  
що знайоме лице.*

Рамка із символічних образів заданих по-новому культурою, все ще не звільнених від архаїки, яка прочитується в окремих словах:

*Довгий бог,  
який довго не закінчується, оберігає померлих ніби радості  
вже не буде, а кульгавий сусід  
купує собі авто за духовну готівку,  
як необхідний транспорт у царство.  
І тепер не війна, тепер пошук роботи.*

Символічне — це структурована реальність. Міф, який невідворотно виявляє себе через мову, підштовхує суб'єкта до цілісності у трактуваннях. У зв'язку з цим ліричний герой «говорить мовою міфу», послуговується даним йому інструментом, бо не має іншого, але все ж виражає тривогу, недовіру, показує чим є «міф» на сучасному етапі.

Обрамлення зупиняє від зустрічі із жахом реального, з Іншим, доз-

воляє йому розкинути свою діяльність у його межах, обтікаючи небезпеку, він здатен її перегнати, але ніколи не зрівняється із нею. Продуктивною відповідно до цього може бути думка Славоя Жижека щодо зіткнення з Ближнім впритул, що є жахом для суб'єкта.

Інший у «Таксисті» — той з ким сутичка небажана, і він є тим чужорідним, що руйнує усталену структуру наближаючись занадто близько, осліплюючи, не в змозі тримати прямий погляд, як на Медузу, та в той же час абсолютно прочитаний, деміфілогозований, коли не відповідає на позиви свого «образу».

*Приходить хтось і із спину вітається.*

*Відчуваю свою мізерність,*

*коли він хоче стримати посмішку.*

*Боячись самого себе.*

«Хтось» як Інший подається неповністю, він завжди є частиною уявного, щось залишається поза зором. Якби він постав цілісно, то викликав би колапс, жах для суб'єкта. «Хтось» не може жодним чином «відповісти». Перед читачем розгортається картина афектів, а не емоцій та почуттів. Жиль Дельоз та Фелікс Гваттарі децю повторюючи ідею естетизму говорять, що про будь-яке мистецтво можна було б сказати, що художник — це той, хто зображає афекти, винахідник афектів, творець афектів, пов'язаних з перцепціями або баченнями, які він нам дає. Він не тільки творить їх у своїх творах, він наділяє ними нас і примушує нас ставати поруч з ними, він вводить нас в складне ціле. Юрій Завадський також не намагається спародіювати емоцію, він передає її «післястани».

Ситуації віджили своє недовготривале життя і тепер представляють уривчасте говоріння, ними говорить тривога від неможливості вибору як такого, знову і знову проходячи єдиний шлях повертаючись до висхідної точки, приймаючи і водночас відхиляючи Іншого:

*Всі — співчасники, —*

*і той, хто посміхається потай.*

*Глибина людини?*

*Лезо, куля навиліт.*

Містифікована глибина — всього лиш дірка зроблена певним предметом, з якої нічого не визирає, ніякої трансценденції, вона є «слідом» закінчення суб'єкта, його останньою мандрівкою. Всі дії, що виконуються суб'єктами уже позначені таємністю, загальною змовою, яка передбачає спільну участь, залученість в єдиний псевдостійкий простір символіки:

*Мав нагоду впадкувати цю воду,*

*котрою керувати неможливо.*

*Знехтував її силою і втратив око,*

*забув про неї — втратив обидві ноги.*

Ніхто не може залишитись осторонь від цього повторного процесу, означуючи його, він тут же декларує зброю:

*Я — стою осторонь.*

*Я, не воюю.*

*Моє бажання — роздоріжжя, сваволя.  
Бажання, хворе невідповідністю —  
єдина зброя супроти.*

Вічний цикл відкарбований за допомогою органів чуттів. Починають «бачити» із їх втратою або через Іншого:

*Усі посланці будуть убиті —  
їхні ребра й легені по смерті  
розкриються, наче крила.*

Прадавня символіка поступово не здатна виступати повноцінним щитом, основою для ліричного героя цієї збірки. Він раз за разом виражає недовіру до неї, тривогу, його «голос» звучить принизливим. Зрештою маємо змогу спостерігати виголошення усім відомого імперативу суспільства:

*Насолоджуйся.  
Люди розмножуються завдяки їхній природній авантюрності.  
Можна лише чекати випадку.  
Як яблуко, що тримає в собі воду й насіння.*

Приймаючи «насолоду», суб'єкт вдається до «трати», яка здебільшого продиктована тою системою, в якій він існує, тому не може вважатись насолодою, як такою. Поруч із цим пояснюючи чим є світ: «Туман, порожнеча. Світ недотворений, без назв» він відкидає поступово свій «щит». І лише вкінці позбавляється його повністю: «Купи, купи, — кажу, — купи мене ти, / моє безвір'я, купи мене, зневіро, / я коштую стільки-то» не може його прийняти, він пропонує за себе ціну, яка передбачена у суспільстві, тобто віддає за себе «викуп» тим же символічним «тілом», його фрагментом.

## НОВИЙ ПОГЛЯД НА СТАРУ КОНЦЕПЦІЮ ЧИ НОВЕ ЖИТТЯ ФЕРДИНАНДА ДЕ СОССЮРА?

Олег Лещак  
проф., д. філол. н.,  
Університет Яна Кохановського в Кельцах, Польща

*Присяник О. П. Фердинанд де Соссюр: деміфологізація концепції, Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2018, 276 с.*

У кожній науці трапляються постаті корифеїв, котрі здійснили переворот у своїй дисципліні і випередили свій час на багато десятиліть чи навіть століть і при цьому залишились цілком незрозумілими як сучасниками, так і наступними поколіннями. На мою думку, такими мислителями були Імануїл Кант (творчістю котрого я займаюся вже багато років) і Фердинанд де Соссюр (творчість котрого є об'єктом дослідження у рецензованій монографії). Їх споріднює не лише подібність самих концепцій, що, на мою думку, цілком аргументовано доводить Автор монографії, але й те, що попри всю велич і значущість їхніх поглядів для розвитку філософії і науки, концепції обидвох для мейнстріму зараз є маргінальними.

Доля концепції Канта в цьому сенсі була дещо більш щасливою. Втім, завдяки йому самому: Кант багато писав і багато публікував, активно брав участь в її популяризації (листування, відповіді на рецензії, написання «Пролегомен» як реакція на нерозуміння «Критики чистого розуму»). Тому проблема історичної маргіналізації цієї концепції полягає, скоріше, в її абсолютній нетривіальності і принциповій опозиції до повсякденної, в т.ч. і буденно-наукової картини світу. Канта просто не зрозуміли, хоча автентичних матеріалів для аналізу було й є більш, ніж достатньо.

Доля концепції Соссюра була значно складнішою, але вона не уникла тих же наслідків. І значною мірою з вини самого лінгвіста. Соссюр майже не публікувався. На відміну від Канта, який збудував підстави своєї концепції ще до написання першої «Критики» і потім послідовно викладав її в серії публікацій, Соссюр свою концепцію вибудовував досить довго і зовсім не дбав про її популяризацію. Якби не А. Сеше і Ш. Баллі, можливо, світ ніколи не дізнався б про лінгвосеміологію Соссюра. Проблема, однак, не тільки в тому, що Соссюр не видавався, набагато більшою проблемою було те, що його концепція була викладена досить поверховно, з істотними спотвореннями в методологічній версії його колег, які не слухали його лекцій з загальної лінгвістики і не були знайомі з рукописом книги, в якій він окреслив основи свого підходу. «Курс

загальної лінгвістики» виявився лише частково соссюрівським, оскільки його основу склали довільно відібрані видавцями студентські конспекти. Зрозуміло, що виклад новаторських ідей абсолютно непідготовленим до цього студентам завжди має ті наслідки, що і слухачі не розуміють найважливіших положень, і автор викладає концепцію в спрощеній, більш прийнятній для слухачів формі. Тому більшість положень «Курсу», як виявилось пізніше, не тільки не покривалося, а й істотно суперечило ідеям швейцарського лінгвіста. Публічна суперечка про «істинного» Соссюра повстала в 50-ті роки, ініційована Р. Годелем і Т. де Мауро. У 60-ті роки виходє друком критичне видання «Курсу», а в 1974 р. Р. Енгерлер видає чорнові записи Соссюра разом з текстами його інаугураційних женеvських лекцій, які показали, як і коли виникли підстави концепції.

Матеріали, видані Р. Енгерлером, були опубліковані в російському перекладі в 1990 році під назвою «Нотатки з загальної лінгвістики». У 1996 році були знайдені нові об'ємні матеріали соссюрівських автографів, зокрема рукопис монографії «Про двоїсту сутність мовної діяльності» («De l'essence double du langage»), видана С. Буке разом з іншими енглерівськими матеріалами в книзі «Écrits de linguistique générale» (Париж, 2002). Польською мовою ця робота була опублікована в перекладі і під редакцією Магдалени Данілевічової як «Szkice z językoznawstwa ogólnego» (Warszawa 2004). Свого часу я опублікував дві критичні статті, присвячені огріхам цього перекладу. Але високо ціную цю публікацію, оскільки вона дозволила мені і моїм колегам розпочати працю над системною ревізією поглядів швейцарського ученого.

На жаль, ні в Польщі, ні в Україні, Росії, чи в інших пострадянських країнах ця знахідка і її публікація не викликала інтересу. У Польщі була видана єдина монографія, заснована на «новому» Соссюрі — книга Матеуша Ковальського «Język i czas. Studium myśli naukowej Jana Baudouina de Courtenay i Ferdinanda de Saussure'a» (Warszawa 2016). Тому я абсолютно переконаний, що величезна заслуга в ревізії багатьох положень «Курсу» на основі цих нових автографічних матеріалів і популяризації останніх належить саме Оксані Просяник. Більше того, представлена на рецензію монографія містить повний і методологічно цілісний виклад концепції швейцарського мовознавця, чого на сьогоднішній день ще ніким не було зроблено.

Книжка має досить цікаву внутрішню логіку: у ній не тільки й не стільки аналізуються саме тексти нововиявлених і опублікованих матеріалів 2002 року, скільки демонструє викладені там концептуальні положення на тлі рецепції тексту «Курсу» і пізніше опублікованих текстів самого Соссюра у науковому середовищі (перш за все радянському і пострадянському). На мою думку, це досить коректний спосіб викладу досліджуваного матеріалу, що цілком вписується в загальну історію побутування концепції Соссюра у лінгвістиці. Тут напрошується наступна аналогія, цього разу з поглядами Сократа. Ми знаємо про них не безпосередньо з текстів самого філософа, а лише з переказів Платона і Антисфена. І це проти-

лежні концепції. Тож концепція Сократа — це, перш за все, її зовнішні інтерпретації. У випадку з Соссюром є все ж істотна відмінність — ми маємо доступ до, хоча й часткових, чорнових, але все ж автографів самого науковця. Тим не менше, у науковому середовищі концепція Соссюра — це не рефлексії над його текстами, а, у найкращому випадку, рефлексії над текстом А. Сеше й Ш. Баллі, а у більшості випадків — безрефлексійна інформація, запозичена з підручників і енциклопедій. Наведені О. Просяник багаточисельні цитати з праць радянських та пострадянських лінгвістів досить ретельно нею проаналізовані і порівняні з фрагментами текстів, створених самим швейцарським лінгвістом.

На увагу заслуговує також структура праці. Поза досить об'ємним історичним та методологічним вступом, вона складається з 4 розділів — трьох концептуально-термінологічних («Langage як основний об'єкт мовознавства в концепції Ф. де Соссюра», «Аналіз фундаментальних понять концепції Ф. де Соссюра: langue — parole — discours (le discursif) та ревізія їх традиційного розуміння», «Аналіз основних постулатів концепції Ф. де Соссюра у світлі їх мовознавчої рецепції») та одного історико-методологічного — «Проблема філософсько-методологічних основ і джерел концепції Ф. де Соссюра». Думаю, що винесення проблеми історичних джерел методології Соссюра в кінець монографії є вірним вибором, оскільки перед з'ясуванням, у чому саме полягає сутність його концепції, важко було б оцінити, погляди яких попередників могли б вплинути на вченого.

Що стосується трьох основних розділів монографії, то спосіб викладу та повнота представлення матеріалу, ретельність концептуального аналізу, логіка аргументації і доказова сила представлених Автором аргументів є майже ідеальними і цілком переконливими.

Праця О. Просяник містить досить об'ємний корпус оригінальних даних (французькою мовою), тим не менше, Автор досить обережно поводить з матеріалом, звіряючи його з іншими фрагментами текстів соссюрівських автографів, у випадку ж матеріалів енглерівського видання, перекладених російською мовою, не боїться проводити критичний аналіз перекладу.

Праця, безсумнівно, заслуговує на популяризацію. З одного боку, вона стане своєрідною компенсацією історичної несправедливості оцінок поглядів Соссюра, з другого ж, — може дати поштовх до розвитку сучасної лінгвістики. Не виключено, що монографія О.Просяник призведе до відродження в українському мовознавстві зацікавлення Ф. де Соссюром, котре, без сумніву, сприятиме розвитку першого та дасть нове життя останньому.

## **ЯК ЗРОБИТИ СТУДЕНТСЬКІ КОНФЕРЕНЦІЇ ЗАХОПЛЮЮЧИМИ? ІСТОРІЯ ПРОЕКТУ «ШКОЛА ВІДКРИТОГО РОЗУМУ»**

**Сергій Волковинський**  
кандидат філософських наук,  
викладач кафедри філософських дисциплін  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка

У серпні-вересні цього року у місті Кельце в Польщі відбулась ХХ ювілейна зустріч академічної молоді Польщі, України, Росії і Чехії в межах міжнародного інтеграційного проекту «Школа Відкритого Розуму».

Залучення студентів до академічної діяльності потребує не тільки організації студентських наукових конференцій, а, насамперед, широкої просвітницької діяльності в напрямку популяризації науки, демонстрації невідомого інтересу та прагматичної користі від захоплення наукою.

Власне через усвідомлення пошуку односторонніх, які захоплено займаються науковою діяльністю та усвідомлюють її практичну користь, і виник Міжнародний інтеграційний проект для студентів, магістрантів і аспірантів «Школа Відкритого Розуму».

Все розпочалось з того, що студентське наукове коло «Текст» Інституту російської філології гуманістичного факультету Природничо-гуманістичного університету Яна Кохановського в Кельцах (опікун – проф. доктор Олег Лещак, голова – Олександра Пьотровська) спільно з Загальнофакультетським інтердисциплінарним семінаром для студентів і наукових працівників ім. проф. Анджея Верцінського факультету управління і адміністрації Природничо-гуманістичного університету Яна Кохановського в Кельцах (голова - доктор Ришард Стефаньські) почали шукати співорганізаторів для проведення міжнародної конференції для студентів. У 2008 р. першим на таку пропозицію відгукнувся Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, внаслідок чого була підписана угода про співпрацю з Гуманістично-природничим університетом імені Яна Кохановського в Кельце (Польща) задля реалізації спільного Міжнародного Інтеграційного проекту для студентів, магістрантів і аспірантів «Школа Відкритого Розуму».

Авторами ідеї, назви та координаторами Міжнародного Інтеграційного проекту «Школа Відкритого Розуму» є професор Олег Лещак (Гуманістично-природничий університет імені Яна Кохановського в м.Кельце, Республіка Польща), доцент Ришард Стефаньські (Гуманістично-природничий університет імені Яна Кохановського в м.Кельце, Республіка Польща) та професор Олександр Волковинський



(Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, Україна).

Повна реалізація проекту стала можлива завдяки активній підтримці з боку ректорів університетів професора Регіни Ренц (Кельце) та професора Олександра Завальнюка (Кам'янець-Подільський), речника преси ректора, редактора видання «Голос академічний» Ришарда Біскупа (Кельце).

Здійснення цього проекту розпочалося у вересні 2008 року, коли делегація студентів, магістрантів, аспірантів та докторантів Кам'янець-Подільського національного університету відвідала м. Кельце. Учасники делегації брали активну участь у роботі 1-го Міжнародного інтеграційного семінару для студентів, аспірантів та докторантів «Етнокультурні міфи та упередження в науці, освіті та суспільному житті», який відбувся у містах Кельце, Хенціни та Стахів (Республіка Польща) 2-7 вересня 2008 року. У заході взяло участь понад 30 студентів та аспірантів різних галузей гуманістики. До когорти молодих науковців з університетів-ініціаторів проекту також приєдналися окремі представники Львівського національного університету імені Івана Франка та Севастопольського міського гуманітарного університету. Захід був широко висвітлений у регіональних ЗМІ. Проект «Школа відкритого розуму» здобув постійний патронат Маршалка Свентокшиського воєводства.

У травні 2009 року проводився II Міжнародний інтеграційний семінар для студентів, магістрантів і аспірантів у межах того ж тематичного циклу. До його роботи, окрім студентів, магістрантів і аспірантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка та Гуманістично-природничого університету імені Яна Кохановського в Кельцах, також долучилися молодіжні делегації Севастопольського міського гуманітарного університету та Лодзинського університету (Польща)

Ці дві події довели життєдайність двосторонньої угоди між Кам'янець-Подільським національним університетом імені Івана Огієнка та Гуманістично-природничим університетом імені Яна Кохановського в Кельцах щодо інтенсифікації співпраці задля формування молодіжної інтелектуальної еліти. Було закладено певні традиції, у відповідності до яких традиційними стали дворазові щорічні проведення наукових заходів у межах проекту «Школа Відкритого Розуму»: у травні — в Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка, у вересні — в Гуманістично-природничому університеті імені Яна Кохановського в Кельце.

Метою проекту «Школа Відкритого Розуму» стала організація інтеграційних зустрічей науково-пізнавального характеру для студентської молоді з Польщі та України з метою опрацювання формули майбутньої співпраці в сфері науки і освіти інтелектуальних еліт обох країн. Зустрічі повинні бути організовані два рази на рік (раз у Польщі і раз в Україні). Зустрічі можуть мати характер семінарів і наукових конференцій, курсів та дослідницьких експедицій. Зустрічі не повинні бути численні (до 40

осіб), щоб можна було забезпечити високий рівень мовної, культурної та інтелектуальної інтеграції. Мовою зустрічей є виключно рідна мова учасників. В рамках наукових заходів повинна бути реалізована формула рефератів-дискусії (на виступ кожному учаснику виділено 30-60 хв., натомість дискусія починається з першої хвилини виступу).

Ідея проекту «Школа Відкритого Розуму» викристалізувалась як інтелектуальне виховання майбутніх вчених, діячів освіти та культури, формування політичних постатей майбутнього, формування свідомих громадян суспільства та формування мовної, культурної та інтелектуальної свободи на інтергаційних зустрічах.

У межах проекту передбачено продовження віковичних традицій європейської університетської освіти. Основна форма науково-інтелектуального спілкування в межах проекту — діалог. Деяко незвичною для сьогодення є регламентна конфігурація проголошення результатів наукових досліджень: проблемні питання доповіді одразу стають предметом дискусій чи обговорення, уточнюючі питання задаються по ходу повідомлення.

Тому немає хронометрично впорядкованого регламенту виступу. Промови завершувались тоді, коли було вичерпано потенційну проблемність дослідження або чітко визначені подальші перспективи наукових пошуків у тій чи іншій ділянці. Така форма дозволяє максимально зосередитись на об'єктах та предметах досліджень, спонукає до аргументованого реагування на запитання чи заперечення, ініціює плюралізм поглядів та відвертість їхнього відстоювання.

Саме діалогічна форма проголошення результатів наукових досліджень учасників проекту і створює атмосферу мовної, культурної та інтелектуальної свободи на інтергаційних зустрічах проекту «Школа Відкритого Розуму».

Традиційним в межах проекту стало проведення вечорів української, польської, російської культур. Такі вечори організуються виключно силами учасників семінарів, що надає їм можливість проявити себе як різнобічно розвинені особистості. Учасники семінарів мають також можливість ознайомитись з особливостями історичного розвитку окремих регіонів України та Польщі, долучитися до унікальних національних проявів слов'янських культур.

Поряд з Гуманістично-природничим університетом імені Яна Кохановського в м. Кельце (Республіка Польща) та Кам'янець-Подільським національним університетом імені Івана Огієнка (Україна) до проекту долучались наступні заклади: Польська академія технічно-гуманітарна в Бельсько-Бялій (Республіка Польща), Академія гуманітарних та педагогічних наук ім. Тараса Шевченка в Кременці (Україна), Національний університет ім. Ярослава Мудрого у Новгороді Великому (Російська Федерація), Національний педагогічний університет ім. В. Гнатюка у м. Тернопіль (Україна), Російська академія народного господарства та державної служби в Москві (Російська Федерація), Національний університет

«Острозька Академія» (Україна) та Остравський університет (Республіка Чехія).

В рамках проекту в різні роки в них взяли участь студенти та докторанти з Університету Лодзі (Республіка Польща), Ягеллонського університету (Республіка Польща), кардинала Стефана Вишинського (Республіка Польща), Львівського національного університету (Україна), Гуманітарного університету міста Севастополя (Україна), Національного аграрного університету в Білій Церкві (Україна), Національного університету авіації в м.Київ (Україна), Міського педагогічного університету в м.Москва (Російська Федерація), Російського державного університету гуманітарних наук в м.Москва (Російська Федерація), Саратовського державного університету (Російська Федерація), Торгово-державного університету економіки в м.Самара (Російська Федерація), Академії сухопутних військ ім. П. Сагайдачного у м.Львів (Україна), Коледж гуманітарних наук і освіти в Москві (Російська Федерація), Сілезький університет м.Катовіце (Республіка Польща), Київський національний університет ім. Т.Г.Шевченка (Україна), Національний лінгвістичний університет в м.Київ (Україна), Варшавський університет (Республіка Польща), Університет Марії Склодовської-Кюрі у м.Люблін (Республіка Польща).

Співорганізатори наукових конференцій і семінарів є: Східнокультурний центр (м.Кельце, Республіка Польща), журнал «Дослідження методологічних» (Тернопіль, Україна) і Науковий Антикваріат ім. Анджея Мецгера (м.Кельце, Республіка Польща).

Наразі 20 інтеграційних зустрічей пройшли в рамках 10 тематичних циклів:

I - II – Етнокультурні міфи та упередження в області науки, освіти та суспільного життя (восени 2008 р. на базі Університету ім. Яна Кохановського у м. Кельце, в містах Кельце та Хенцини та навесні 2009 р. на базі Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка)

III - IV – Різноманіття образів світу: світогляд – мова – політика (восени 2009 р. на базі Університету ім. Яна Кохановського у м. Кельце, в містах Кельце та Сташув та навесні 2010 р. на базі Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, в містах Кам'янець-Подільський та Хотин).

V - VI - Схід - Захід: джерела конфліктів та площини співпраці (восени 2010 р. на базі Університету ім. Яна Кохановського у м. Кельце, в містах Кельце, Монхоцице-Схолястере, Шидловець та навесні 2011 р. на базі Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, в містах Кам'янець-Подільський та Хотин).

VII - VIII Інформаційна реальність: проблема істини і брехні (восени 2011 р. на базі Польської академії технічно-гуманітарній в м.Бельсько-Бяла, в містах Бельсько-Бяла, Живець, Пшина та навесні 2012 р. на базі Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Т.Г.Шевченка, в містах Кременець, Бар).

IX - X - Різноманітність культурного простору: історія і перспективи (восени 2012 р. на базі Університету ім. Яна Кохановського у м. Кельце, в містах Кельце, Маслов, Хенцини, Загнанськ та навесні 2013 р. на базі Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, в містах Кам'янець-Подільський та Хотин)

XI - XII – Загальноєвропейська інтеграція в соціально-культурному аспекті: причини і цілі (восени 2013 р. на базі Польської академії технічно-гуманітарній в м.Бельсько-Бяла, в містах Бельсько-Бяла, Живець, Пшина та восени 2014 р. на базі Університету ім. Яна Кохановського у м. Кельце, в містах Кельце та Пінчув).

XIII-XIV - В світі персонажів: проблема вербального та невербального спілкування (весна 2015, Тернополь - Кременець і осінь 2015 року, Кельце - Мачочице - Чікоти - Маслов - Загнанськ - Скажисько-Каменна - Бодзентін)

XV-XVI - Знання і / чи віра: методологічний конфлікт (навесні 2016, на базі Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка та Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка, в містах Кам'янець-Подільський, Тернопіль та восени 2016 року на базі Університету ім. Яна Кохановського у м. Кельце, в містах Кельце, Стараховіце, Чікоти, Загнанськ, Бодзентін)

XVII-XVIII - У світі емоцій і почуттів (навесні 2017 р. на базі Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Т.Г.Шевченка у місті Кременець та восени 2017 р. на базі Університету ім. Яна Кохановського у м. Кельце, в містах Кельце, Чікоти, Загнанськ, Бодзентин)

XIX – XX – Постправда в інформаційному суспільстві (навесні 2018 р. на базі Тернопільського національного педагогічного університету ім. В.Гнатюка та восени на базі Університету ім. Яна Кохановського у м. Кельце та в містах Кельце, Маслув, Горно, Бодзентин)

У проекті протягом тривання проекту брали участь більше 300 учасників, котрі виголосили 500 доповідей. Під час кожної зустрічі відбуваються: методологічні семінари, які проводять вченими з трьох країн. Значна частина зустрічей відбувається на відкритому повітрі або в поєднанні з відвідуванням цікавих місць – музеїв, замків, палаців, парків тощо. Під час кожної інтеграційної зустрічі відбуваються три вечори культури: польська, українська та російська (підготовлені учасниками у будь-якій формі, часом кабаре), культурні тури (відвідування міст, музеїв), рекреація та туризм (огонь обов'язковий в останній вечір), спортивні заходи з учасниками зустрічі та з академічною та шкільною молоддю, місцевими активістами культури та представниками місцевих органів влади.

В останній день Школи кожен учасник отримує сертифікат як підтвердження активної участі.

Результатом діяльності проекту є власний щорічний рецензований журнал «Школа відкритого розуму», надруковано вже 9 томів.

Внаслідок визначеної мети та ідеї проекту «Школа Відкритого

Розуму», участь у проекті «Школа Відкритого Розуму» дозволяє сучасній обдарованій молоді різних країн:

- долучитися до плідного обміну думками та міркуваннями мовами конференцій;
- наближує молодих вчених до створення сучасної наукової метамови;
- сприяє продукуванню концептуальних та інтегративних підходів до вивчення різноманітних об'єктів та предметів спонукають зацікавлення з боку гуманітарних наук;
- сприяє інтернаціональній згуртованості сучасної молоді, розбудові суспільства без кордонів;
- всебічно розвиватися та удосконалюватися шляхом зіставлення культурного досвіду різних країн.

**STUDIA  
METHODOLOGICA**  
*No 46*

Підписано до друку 10.09.2018 р.  
Папір офсетний. 12,7 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>