

Міністерство освіти і науки України

Заснований  
у 1997 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації  
№ 222,  
серія 33,

20 червня 1997 р.

**Адреса редакції :**

Україна, 69063,  
м. Запоріжжя, МСП-41,  
вул. Жуковського, 66

**Телефони для довідок:**

(0612) 64-47-23,

(061) 289-12-26

**Телефон/факс:** (0612) 64-45-46

# **В і с н и к**

**Запорізького державного  
університету**

• **Філологічні науки**

**№ 2, 2004**

**Запорізький державний університет  
Запоріжжя 2004**

Вісник Запорізького державного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки /Головний редактор Савін В.В. – Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2004. – 226 с.

Затверджено як наукове фахове видання (Бюлетень ВАК України, 1999, № 4)

Затверджено вченою радою ЗДУ (протокол засідання № 11 від 29.06.2004 р.)

## **Редакційна рада**

Головний редактор – Савін В.В., доктор фізико-математичних наук, професор

Відповідальний редактор – Борковських В.А., кандидат технічних наук

### **РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

Чабаненко В.А.	-	доктор філологічних наук, професор, заступник головного редактора
Білоусенко П.І.	-	доктор філологічних наук, професор
Гуменний М.Х.	-	доктор філологічних наук, професор
Заверталюк Н.І.	-	доктор філологічних наук, професор
Зацний Ю.А.	-	доктор філологічних наук, професор
Іваненко В.К.	-	доктор педагогічних наук, професор
Мірошниченко В.В.	-	кандидат філологічних наук, доцент
Пахомова Т.О.	-	доктор педагогічних наук, професор
Петренко О.Д.	-	доктор філологічних наук, професор
Приходько А.М.	-	доктор філологічних наук, професор
Тихомиров В.М.	-	доктор філологічних наук, професор
Шевченко В.Ф.	-	доктор філологічних наук, професор

## ЗМІСТ

<b>АБРАМОВА І.Г.</b> <i>НАЦІОНАЛЬНИЙ КОД ГЕРОЇВ ПРОЗИ І.С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО</i> .....	5
<b>АЛЕКСАНДРОВА Г.А.</b> <i>ПРОБЛЕМА СИНТЕЗУ МЕТОДІВ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ КОНЦЕПЦІЇ МИКОЛИ ДАШКЕВИЧА</i> ....	10
<b>АРЕНДАРЕНКО І.В.</b> <i>ПОЕТИЧНІ СТИЛІЗАЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕРОМАНТИЗМУ</i> .....	15
<b>БАЛЮТА Е.Г.</b> <i>ЕКОМЕНТАЛЬНІСТЬ І ВІДБИТТЯ ЕТАПІВ ЇЇ ЕВОЛЮЦІЇ В СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ</i> .....	19
<b>БЕХТА І.А.</b> <i>ЛІНГВОФІЛОСОФСЬКА ПАРАДИГМА І МЕТОДОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ АНГЛОМОВНОГО ДИСКУРСУ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ</i> .....	24
<b>БЕХТА Т.О.</b> <i>ЛІНГВІСТИЧНА МОДЕЛЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДИСКУРСУ</i> .....	29
<b>БОЙКО Л.П.</b> <i>ЕКСПРЕСИВНІ МОЖЛИВОСТІ АНТОНІМІВ У ПОЕЗІЇ В.СИМОНЕНКА</i> .....	35
<b>ВАЙНО-БУШАН М. Е.</b> <i>ВЕРБАЛЬНА ШКОЛА УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО: ЗАСАДИ РОДУ ТА ЖАНРУ</i> .....	38
<b>ВАСЬКІВ М.С.</b> <i>ВИРОБНИЧИЙ РОМАН: ДОГМА І ТВОРЧИЙ ПОШУК</i> .....	42
<b>ГАНОШЕНКО Ю.А.</b> <i>ВІДТОРГНЕННЯ ТОТАЛІТАРНОГО МІФУ В РОМАНІ “НЕДУГА” Є.ПЛУЖНИКА</i> .....	49
<b>ГОН О.М.</b> <i>ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ “CANTOS” ЕЗРИ ПАУНДА</i> .....	52
<b>ДЕМ’ЯНЧУК О.Г.</b> <i>ВЕРЛІБР У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙНИХ СИСТЕМ ВІРШУВАННЯ</i> .....	56
<b>ДОЛГУШЕВА О.В.</b> <i>“РОДИННА СВАРКА” У ТВОРАХ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО У СВІТЛІ КОНФЛІКТОЛОГІЇ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ</i> .....	60
<b>ЖИФАРСЬКА І.О.</b> <i>РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗІВ: СВИТОГЛЯДНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ТА ЗАСОБИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ (ЗА РОМАНОМ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “БРУХТ”)</i> .....	65
<b>ЖУРАВЛЬОВА Н.М.</b> <i>“ВАШ ЛИСТ, ТАКИЙ ЛАСКАВИЙ ТА ЩИРИЙ...” (ДО ПРОБЛЕМИ МОВНОЇ КУЛЬТУРИ ЕПІСТОЛЯРНОГО СТИЛЮ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ)</i> .....	70
<b>ЗАРВА В.А.</b> <i>ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРОСВІТНИЦЬКОГО “РОМАНУ ВИХОВАННЯ” У 70-Х РР. ХІХ СТ. (“ХІБА РЕВУТЬ ВОЛИ, ЯК ЯСЛА ПОВНІ?” П.МИРНОГО ТА І.БІБЛИКА І “ПІДЛІТОК” Ф.ДОСТОЄВСЬКОГО)</i> .....	75
<b>ІВАНЮХА Т. В.</b> <i>СТРУКТУРНО-СЕМІОТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЖАНРУ : ДОСВІД АНТИЧНОСТІ</i> .....	82
<b>КАМІНЧУК О.А.</b> <i>УКРАЇНСЬКА ПОЕЗІЯ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ДИСКУРСИВНА СПЕЦИФІКА І СТРУКТУРНА ТИПОЛОГІЯ</i> .....	88
<b>КОВПІК С. І.</b> <i>ЕПОХАЛЬНІ ВІХИ ДУХОВНОСТІ НАЦІЇ В ПОВІСТІ П. КУЛІЩА “ХМЕЛЬНИЧЧИНА”</i> .....	92
<b>КОРИЦЬКА Г.Р.</b> <i>НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ В ОПОВІДАННЯХ А. КАЩЕНКА</i> .....	96
<b>КОСЕНКО А.А.</b> <i>ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ОБРАЗА ОРФЕЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Л.АНДРЕЕВА (“ОСЛЫ”)</i> .....	100
<b>КУЛЬЧИНСЬКА Л. В.</b> <i>УКРАЇНСЬКИЙ РОМАН НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: ПОСТМОДЕРНІЗМ ЧИ ІМІТАЦІЯ</i> .....	103
<b>КУЧЕРЕНКО Л.І.</b> <i>ІННОВАЦІЙНІ ДЕРИВАТИ ТА ЇХ РОЛЬ В УМОВАХ ПОЕТИЧНОГО КОНТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО)</i> .....	106
<b>ЛАНОВИК З.Б.</b> <i>ПОЕТИКА І РИТОРИКА БІБЛІЙНИХ ТЕКСТІВ. ПРОБЛЕМА СТИЛЮ</i> .....	108
<b>ЛЫСЕНКО Н.Р.</b> <i>СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ АРХАИЧЕСКОЙ ЗАГАДКИ</i> .....	112

<b>МАЦЕГОРА И. Л.</b>	
<i>АНОМАЛИИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ГЛАГОЛЬНЫХ ФОРМ И СЛОВСОЧЕТАНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И СМИ).....</i>	<b>115</b>
<b>МИРОНЮК Л.В.</b>	
<i>ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА БАЛАД ЛІНИ КОСТЕНКО.....</i>	<b>118</b>
<b>НЕЖЕБИЦКАЯ Е.В.</b>	
<i>ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОБОРОТЫ С СОМАТИЧЕСКИМ КОМПОНЕНТОМ “РУКА” (DIE HAND) В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКАХ.....</i>	<b>122</b>
<b>НИКОЛАСНКО В. М.</b>	
<i>ПОЕТИКА СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКИХ УЗАГАЛЬНЕНЬ У ТЕТРАЛОГІЇ РАЇСИ ІВАНЧЕНКО ПРО ДАВНЮ РУСЬ .....</i>	<b>125</b>
<b>ПАШНИК О.В.</b>	
<i>УНІВЕРСАЛІЯ ДОМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20-30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....</i>	<b>130</b>
<b>ПОПОВА-МОЗОВСЬКА Т. І.</b>	
<i>КОНЦЕПЦІЯ ЖИТТЯ У ФІЛОСОФСЬКО-ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ.....</i>	<b>137</b>
<b>РАЗЖИВІН В.М.</b>	
<i>ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ ЮЛІАНА ОПІЛЬСЬКОГО .....</i>	<b>140</b>
<b>РИКУН І.П.</b>	
<i>ТЕКСТ ТА ПІДТЕКСТ У НОВЕЛІ А. КАМЮ «РЕНЕГАТ».....</i>	<b>143</b>
<b>САНАКОЄВА Н.Д.</b>	
<i>ЕТНОПСИХОЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ОСОБИСТОСТІ І ЗАСОБИ ЇЇ ПОЕТИКАЛЬНОГО ВИРАЖЕННЯ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “РОКСОЛАНА” .....</i>	<b>151</b>
<b>САЯПІНА Т.В.</b>	
<i>МОТИВ ВСЕСВІТНЬОГО ПОТОПУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ.....</i>	<b>154</b>
<b>СЕМЕН Г.Я.</b>	
<i>ФУНКЦІОНУВАННЯ ЛЕКСЕМИ “СЕРЦЕ” В ТЕКСТІ РОМАНУ Ш.БРОНТЕ “ДЖЕН ЕЙР” .....</i>	<b>159</b>
<b>СИДОРЕНКО О.В.</b>	
<i>ПРОВІДНІ КОНСТИТУЕНТИ СМІХОВОГО ПОЛЯ В НАРОДНІЙ КНИЗІ ПРО ТІЛЯ УЛЕНШПІГЕЛЯ: МЕХАНІЗМИ ТВОРЕННЯ .....</i>	<b>163</b>
<b>СТАСИК М.В.</b>	
<i>ЗАСОБИ ДОСЯГНЕННЯ ЕПІЧНОСТІ В РОМАНАХ УЛАСА САМЧУКА.....</i>	<b>166</b>
<b>ТКАЧЕНКО А.О.</b>	
<i>ПОЕТИКА/СТИЛЬ ЯК БІНАРНА ОПОЗИЦІЯ.....</i>	<b>172</b>
<b>ТОМИЛИНА Г.Я.</b>	
<i>СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГОГОЛЕВСКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ РЕЧИ.....</i>	<b>177</b>
<b>ТОНКИХ И. Ю.</b>	
<i>МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ДРАМЕ М.ЦВЕТАЕВОЙ “ФЕДРА” .....</i>	<b>181</b>
<b>ХАВКІНА І.М.</b>	
<i>СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ РОМАНУ ОЛЕКСИ СЛІСАРЕНКА “ЗЛАМАНІЙ ГВІНТ” .....</i>	<b>185</b>
<b>ХАРХУН В.П.</b>	
<i>КОДИФІКАЦІЯ ТЕРМІНА “МОДЕРНІЗМ”: ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ПАРАДИГМА КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ .....</i>	<b>188</b>
<b>ХИЖНЯК І.А.</b>	
<i>ЖАНР МІСТЕРІЇ У ТВОРЧОСТІ В.ПАЧОВСЬКОГО: “РОМАН ВЕЛИКИЙ” .....</i>	<b>190</b>
<b>ХОМ’ЯК Т.В.</b>	
<i>ІМПРЕСІОНІЗМ ЯК ОЗНАКА СТИЛЮ НОВЕЛИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО “СИНІЙ ЛИСТОПАД” .....</i>	<b>194</b>
<b>ЦИМБАЛ Я.В.</b>	
<i>ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА “ЛІВОЇ ПРОЗИ” В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 20-30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....</i>	<b>197</b>
<b>ЧЕРНИШ Н. І.</b>	
<i>МИКОЛА БАЖАН – РЕЦЕНЗЕНТ ТВОРІВ ПИСЬМЕННИКІВ-“ШІСТДЕСЯТНИКІВ” .....</i>	<b>202</b>
<b>ЧЕХОВСЬКИЙ В.О.</b>	
<i>ФЕНОМЕН “СОЛОВ’ІНОГО ДИСКУРСУ” ТА УКРАЇНСЬКИЙ МОЛОДІЖНИЙ СЛЕНГ.....</i>	<b>207</b>
<b>ШПАКОВСКАЯ Е.А.</b>	
<i>МИФОЛОГЕМА РЕКИ В „ ЧАРОДЕЙКАХ” И.В. ШПАЖИНСКОГО (ТОПОС КАК СТРУКТУРИРУЮЩАЯ ОСНОВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ) .....</i>	<b>211</b>
<b>ЮФЕРЕВА Е.В.</b>	
<i>РОЛЬ, ФУНКЦИИ И ФОРМА ЖАНРОВ СЕНТЕНЦИИ И ДЕФИНИЦИИ В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА.....</i>	<b>214</b>
<b>ЯЦУК О.В.</b>	
<i>ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПРОБЛЕМИ КОМІЧНОГО В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ .....</i>	<b>219</b>
<b>ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У “ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ” ЗА ФАХОМ “ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ” .....</b>	<b>224</b>

## НАЦІОНАЛЬНИЙ КОД ГЕРОЇВ ПРОЗИ І.С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Абрамова І.Г., к.філол.н., старший викладач

*Запорізький державний університет*

У статті характеризується бачення своєрідності народної вдачі письменником, який розширив і поглибив положення М. Костомарова про основні риси світобачення й характеру українського народу та вивів у своїй художній творчості класичні етнопсихологічні типи українців. Прозаїк витворює широке панорамне зображення національного буття тогочасного українства, намагаючись проникнути в його психіку, спосіб світовідчуття, а відтак - і в сам характер, душу народу.

*Ключові слова:* етнопсихологія, психотип, національний тип характеру, національна ідентифікація.

Абрамова И.Г. НАЦИОНАЛЬНЫЙ КОД ГЕРОЕВ ПРОЗЫ И.С.НЕЧУЯ-ЛЕВИЦКОГО / Запорожский государственный университет, Украина

В статье характеризуется видение своеобразия народного нрава писателем, который расширил и углубил положение Н. Костомарова об основных чертах характера украинского народа, представил в своем художественном творчестве классические этнопсихологические типы украинцев. Прозаик создает широкое панорамное изображение национального бытия украинцев, стараясь проникнуть в их психику, мироощущение, а следовательно – и в сам характер, душу народа.

*Ключевые слова:* этнопсихология, психотип, национальный тип характера, национальная идентификация.

Abramova I.G. THE NATIONAL CODE OF I.S.NECHUY-LEVITSKY PROSE'S HEROES / Zaporizhzhya State University, Ukraine

In the article the writer's vision of the peculiarities of popular temper is under the analysis. I.S. Nechuy-Levytskiy had broadened and enriched M. Kostomarov's statements concerning the main features of Ukrainian people's world view and character, he had also presented classical ethnic-psychological types of Ukrainians in his works. The prosaist had created a broad panorama depicting the national objective reality of the Ukrainians of the day trying to get into the psychology, the way of world perception and thus the very character, people's soul.

*Key words:* ethnical psychology, psychotype, national type of character, national identification.

Органічність, цілісність українського світу забезпечується національним характером (духом), перші спроби філософського осмислення якого припадають саме на 60-ті рр. - час літературного дебюту І. Нечуя-Левицького. Роль першовідкривача в цій справі належить М. Костомарову, який ще у своїй дисертації "Про історичне значення руської поезії" (1843 р.) спробував проаналізувати основні риси світобачення й характеру народу. У 1861-1862 рр. у журналі "Основа" були надруковані наукові розвідки видатного історика "О федеративном начале древней Руси", "Черты южнорусской истории", "Иудеям", "Две русские народности", у яких він трактував національний характер як феномен культури й результат історії.

М. Костомаров вказував на такі фундаментальні риси українського народу, як глибокий демократизм, перевага особистісного начала над общинним, відчуття нації та краси, культ жінки й обожнення природи. Тією чи іншою мірою висновки М. Костомарова лягли в основу подальшого розвитку етнопсихологічних студій українського менталітету (Д. Донцова, О. Кульчицького, В. Липинського, І. Мірчука, І. Нечуя-Левицького, Б. Цимбалістого, Д. Чижевського, М. Шлемкевича, В. Янева та ін.). У цьому контексті важливо визначити особливості погляду І.Нечуя-Левицького на своєрідність народної вдачі, адже письменник у своїх літературно-публіцистичних трактатах багато в чому розширив і поглибив положення М. Костомарова, надав їм нового ідеологічного спрямування, зрештою, у своїй художній творчості вивів класичні етнопсихологічні типи українців. Втілюючи на практиці "принципи національності", прозаїк вийшов за соціально-побутові, етнографічно-фольклорні параметри, започаткував творення етнопсихологічних літературних типів як носіїв національної ментальності. Його повноправні яскраві персонажі є не тільки й не стільки продуктом соціальних відносин (кріпацтво, безземелля, солдатчина, реформа, пролетаризація селянства тощо) чи народно-побутових, родинно-майнових взаємин, скільки визначаються в мисленні, емоціях і поведінці психологічними світоглядними інваріантами.

І. Нечуй-Левицький будував свої узагальнення про вдачу народу на основі емпіричних спостережень (він чудово знав життя селян, священницьких родин, міщан) та аналізу фольклору, який збирав тривалий час, записуючи в спеціальну подорожню книжечку. Його стаття "Світогляд українського народу в прикладі до сьогочасності" ("Правда", 1868 р.), яка була продовжена під назвою "Світогляд українського народу. Ескіз української міфології" ("Правда", 1874, 1876), пропонувала системний огляд української міфології. Праця отримала високу оцінку М. Драгоманова, що писав про авторове "велике знання пам'яток народної словесності і заодно просвічено-гуманний погляд на справи" [1, 274]. У своїй праці І. Нечуй-Левицький аналізує не лише міфологічні сюжети, їх походження та символіку, а й намагається простежити, як в архаїчній пантеїстичній міфологічній свідомості проступають ознаки етнічного світовідчуття.

Основним механізмом, який забезпечує тяглість і стабільність народної вдачі, І. Нечуй-Левицький, очевидно, вважав родинний життєвий устрій. Забезпечуючи спадкоємність народного характеру, родина поставала ключовим засобом формування та збереження національної ідентичності. В оцінці важливої ролі родини письменник інтуїтивно випередив висновки сучасного етнопсихолога Б. Цимбалістого. Останній є прихильником методу соціально-культурної антропології в етнологічних студіях. Дослідник виходить також із положень психології і психіатрії стосовно формування структури особистості, її настанов до світу, до життя, до інших людей, до себе в ранньому дитинстві. Тому вплив родини на становлення індивіда, а в тому числі національної його ідентичності, неможливо переоцінити. "Риси, типові для даної нації, - пише Б. Цимбалістий, - є зумовлені духом родини, який є сам зумовлений усією соціальною структурою і культурою суспільності. Національний характер впливає прямо із способу і роду виховання, яке отримує людина з перших її років" [2, 80].

Розуміючи визначальну роль родинного життя для формування та збереження етнічної самобутності, І. Нечуй-Левицький із тривогою й болем спостерігав у сучасній йому дійсності розпад старосвітського сімейного укладу. У цьому процесі він вбачав пряму загрозу ідентичності українців.

Характерологія, яку розгорнув письменник у літературно-критичних трактатах, у художній творчості, продовжуючи положення М. Костомарова, надавала їм іншої ідеологічної орієнтації, оптимістичного народницького пафосу. І. Нечуй-Левицький не вважав українську націю ані приреченою, ані безнадійно рустикальною. Більше того, про міщанську родину в його трактатах мовиться аж ніяк не менше, ніж про селянську. Значна частина повістей і романів тією чи іншою мірою присвячена саме життю міщанського прошарку, із яким письменник пов'язував, як уже зазначалося, свої патріотичні амбіції. Навіть образи представників першої української інтелігенції - "націонал-народовців" - виведені як носії національної вдачі.

Однак у жодному разі не варто вважати художню творчість, зокрема майстерно виписані живі, повнокровні людські характери, своєрідними людськими ілюстраціями народознавчих досліджень прозаїка: їхній художній смисл незрівнянно багатший за абстрактні, хоч і оперті на емпіричні спостереження, побудови.

У художніх прозріннях письменникові інтуїтивно відкривалися потаємні куточки народної психології, у які рівень тогочасного наукового дискурсу ще не давав змоги проникнути. Тому, віддаючи належне влучним спостереженням Нечуя-народознавця, не можна все ж таки не спиратися в аналізі на сучасні етнопсихологічні концепції національного характеру, передусім на ті, що враховують присутність такого фундаментального компонента етнічної ідентичності, як архетипи колективного несвідомого [О. Кульчицький, В. Храмова, В. Янів].

Найбільш органічними носіями народного характеру та світогляду, а отже, й етнонаціональної ідентичності у творчості І. Нечуя-Левицького зображені, звісно, селяни, їм наче безпосередньо відкривається сенс існування в злагоді з природою та землею. У їхню свідомість у снах (Микола Джеря, Марина, Нимидора) прориваються образи колективного несвідомого, засвідчуючи особливу близькість цих персонажів до глибинних основ народу.

К.Г. Юнг називає архетипами зміст колективного несвідомого. "В індивіда архетипи постають як мимовільне виявлення несвідомих процесів про існування і про сенс, які можна мислити лише опосередковано", - пише психоаналітик [3, 120]. Архетипи формуються із залишків спільних переживань етнічної спільноти як певні неусвідомлювані реакції на постійно повторювані умови середовища. На основі теорії архетипів та колективної підсвідомості вчений розвинув концепцію інтеграції свідомості й підсвідомості в психіці індивіда через символічне трактування й суб'єктивне переживання архетипних структур. Оскільки центром психіки для Юнга є архетип самості, то самореалізація індивіда відбувається через заглиблення в надра колективної підсвідомості.

Ці надра найближчі до поверхні саме в психіці Нечуєвих селян, інколи їхнє багатство – в снах, тобто в стані, коли послаблено контроль свідомості. Так, на початку повісті "Микола Джеря" головний герой бачить сон, центральним образом якого є давній архетип аграрних народів — світове дерево, що символізує центр світу.

Архетипні образи колективного несвідомого в "національній нараці" І. Нечуя-Левицького раціоналізуються, набувають етичних конотацій відповідно до загальної, як висловлюється прозаїк, "тенденції" твору. Передсмертний сон Марини, хоч і містить елементи архаїчної образності - золотопері птахи, вогонь, фігура матері, - однак, його логіка – це логіка авторського задуму, а не підсвідомих асоціацій. Подібними є сні Нимидори з виразно моралізаторськими функціями. Архетипний мотив сходження в підземне царство мертвих підкоряється в одному зі снів народним уявленням про справедливість: пан Бжозовський мучиться в пекельному вогні, а біля нього стоїть у вигляді старого діда Микола - втілення справедливості й кари.

Сучасні дослідники сходяться на думці про всуціль позитивний, позбавлений деструктивних елементів характер українського колективного несвідомого. Його центральним архетипом є образ ласкавої та плодючої Землі-Матері. "Цей архетип, - пише В. Храмова, - ...позбавляє світосприймальні настанови українця агресивної активності, формує їх у збіжному напрямку ентузіастичного забарвлення м'якої споглядальності" [4, 13]. Він зумовлює таку психоемоційну доміанту української ментальності, як довіра до землі, толерантність, відкритість до світу, у широкому розумінні – гостинність. Архетип визначає інваріантні моделі поведінки персонажів - носіїв народного світогляду.

Українська сільська людина, зокрема й герой І. Нечуя-Левицького, задовольняється досить вузьким колом укорінення - родина, сільська громада (за О. Кульчицьким, "мала спільнота"). Географічним топосом – відповідником такої стратегії – є вже згадувана хата (подвір'я, садиба). Здобути цю територію самореалізації та свободи - власну хату й господарство - означає забезпечити собі підстави для психологічного комфорту, простого людського щастя.

У психоаналітичній літературі зустрічається поняття незавершеної дії. Ідеться передусім про неусвідомлену реакцію людини, яка, наприклад, забувши, що залишила десь надкушене яблуко, підсвідомо відчуває певну тривогу, дискомфорт, поки не віднайде і не з'їсть те яблуко. Так само українська сільська людина в повістях І. Нечуя-Левицького, наче переслідувана тривогою, що зароджується в надрах колективного підсвідомого, прагне зреалізувати своє бажання укорінення на землі і в родині, і поки не здобуде бажаного, не заспокоюється. Зразковими в цьому сенсі персонажами є Василь із "Двох московок", Микола Джеря з однойменної повісті, старий Лемішка ("Причепка"), персонажі "Кайдашевої сім'ї".

З архетипом Неньки-Землі тісно пов'язана й така психоемоційна доміанта українця, як чуттєвість. Д. Чижевський цю рису народної вдачі ставить на перше місце. Учений вказував у зв'язку з цим на таку особливість українського світосприйняття й мислення, як кордоцентризм, що в довершеному, теоретично обґрунтованому вигляді представлений у філософії Г. Сковороди та П. Юркевича. До речі, останній є прототипом професора Дашковича з роману "Хмари".

Класичними носіями українського ліризму й емоційності в прозі І. С. Нечуя-Левицького є Ганна ("Дві московки"), Ганя ("Причепка"), Василина ("Бурлачка"), Панас Круть, Лаврін, Мелашка та ін. Ці характери автор детермінує соціально й етнічно, ідентифікуючи їх рисами, властивими народній вдачі. У "Двох московках", попри протилежність темпераментів і поведінкових реакцій на життєві нещастя, жіночі персонажі представляють поширені психологічні типи, що помітив ще М. Драгоманов. Смиренна, працююча, віддана чоловікові й сім'ї, богобоязлива, здатна на самопожертву заради сина Ганна, зміст свідомості якої повністю вичерпують твердо засвоєні родово-патріархальні цінності, постає перед читачами як питомо національний тип жінки-матері. Її послідовна висока моральність і жертвна любов протиставляються жорстокому цинізму сина Івася, русифікованого тогочасною школою, тобто в буквальному сенсі деморалізованого.

Виразно національний різновид характеру втілено автором в образі Марини. Це сильна, рішуча, навіть агресивна жінка, здатна кинути виклик громадській думці, маніпулювати чоловіком. Водночас її емоційний світ багатий і орієнтований на оптимістичне переживання дійсності, її любов до Василя глибока й вірна, однак не переступає меж моральності.

Марина втілює особливий різновид сильної української жінки, якій властива ентузіастична настанова, здатність переживати мить теперішності як самоцінність.

Однак життєво-еротична енергія Марини не зреалізувалася конструктивно, тобто передусім у сім'ї, адже єдиним варіантом самореалізації для жінки-селянки була родина і господарство. Отже, Ганна та Марина представляють собою загублену недолею українську жінку. Причому архетипний мотив недолі містить у собі соціальні, національні й побутово-психологічні конотації.

Ліричність та емоційність як позитивні риси глибоко притаманні Лавріну й Мелашці, що в системі образів "Кайдашевої сім'ї" протиставлені Карпові й Мотрі як грубим, прагматичним натурам.

Естетизм, тонке відчуття краси природи й жінки відрізняють Лавріна від Карпа. Непідробною ніжністю наповнена мить першої його зустрічі з майбутньою коханою Мелашкою.

Однак в умовах постійних сімейних баталій, ідіотичного побутового існування герої з часом втрачають свої позитивні якості й уподібнюються до Карпа з Мотрею.

О. Кульчицький доводив, що пасивність національної вдачі зумовлена збіжним впливом гетерогенних факторів – від культуро-морфічного, історичного, географічного, до глибинно-психологічного, навіть расового. Уже в останньому чинникові дослідник вбачає біологічні підстави емоційності й пасивності народного світогляду.

Художня творчість І. Нечуя-Левицького дає підстави стверджувати, що емоційність і рухливість психіки, які серед іншого призводили й до пасивності, письменник оцінював неоднозначно. Явно захоплюючись

витонченою чутливістю, ліризмом і естетизмом, прозаїк розумів проте, що пов'язана з ними пасивність призводила до низького рівня опірності загрозливим для ідентичності чи просто виживання українця впливу. Негативний варіант ліричності української вдачі втілено в образі Крутя, хоча той і змальований прозаїком з непідробною симпатією. Однак, якщо вслід за сучасною герменевтикою розрізнити "наміри автора" й "наміри тексту", то, очевидно, що попри авторське співчуття до головного героя в тексті чимало місць, які, можливо, всупереч задуму оповідача сприяють негативній оцінці елегантного, пасивного безталанного рибалки. Читач співчуває йому, але не схвалює його резигнації. Характерний зразок негативного варіанта української емоційності, що перетворюється на афективність, вибухи завзяття та його раптові спади, а отже, слабкість вольового начала, демонструє образ Якіма Лемішківського. Звісно, психіка героя, як підказує автор, порушена чужомовною освітою, але слабкі опірність Якіма надто очевидна. В університеті парубок якийсь час учився завзято й наполегливо: "Він почував у собі якийсь огонь у грудях, якийсь голод науки й науки. Кинувся він на науку неначе голодний на хліб" [5,1, 199]. Однак одного ранку Яким "почутив уперше лінощі і млявість в тілі. Він неначе розм'якнився [...]. Охота до вчіння пропала так швидко, як припала" [5,1,199].

Яким, Круть, Василь, Василина, Ганна, Ганя Серединська, священики у творах І. Нечуя-Левицького ведуть такий спосіб життя, який у цілому узгоджується зі сценарієм *Vita minima*. Їхні життєві амбіції невеликі, потреби обмежуються ладом у родині й помірною заможністю. Брак громадської активності, очевидно, компенсується задоволенням від невеликих простих утіх, праці на землі, сімейного комфорту.

Ці та інші персонажі є наче класичними ілюстраціями положень О. Кульчицького про активно-рефлексивну настанову в українському світовідчутті.

Услід за К. Ясперсом, етнолог виділяє три її особливості. Перша пов'язана зі скерованістю психіки індивіда на переживання насолоди, у другій проявляється потяг до самовдосконалення й самовдосконалення, у третій - переважає тенденція до зречення будь-якої насолоди, до аскези. На думку вченого, лише перші дві наявні як закономірності в українській народній вдачі. Аскетична настанова передбачає радикальне протиставлення несвідомої сфери психіки індивіда і шару репресивної контролюючої вольової свідомості, що зовсім неможливо в душевній організації українця. Останній властива гармонійна єдність індивідуального, колективного несвідомого, свідомості і, як висловлювався З. Фрейд, *super-EGO*, тобто колективних моральних норм, соціальних ідеалів.

Настанову на переживання реальності як джерела насолоди не слід трактувати у вульгарно-гедоністичному русі. Персонажі І. Нечуя-Левицького демонструють різні способи її реалізації. Це передусім естетична насолода від споглядання природи. Здатність "вчуття" в красу краєвиду притаманна всім емоційно-ліричним натурам у творах письменника. Кохана дружина Панаса Крутя в передсмертну мить, в екзистенційній "межовій ситуації", коли проявляється глибока сутність особистості, востаннє насолоджується гарним заходом сонця: "Як гарно, як хороше на світі! - знов промовила. - Ой світе мій ясний, який ти прекрасний! Ой світе мій, як на тобі зелено та весело!" [5,1,118].

Здатність відчувати красу світу герої І. Нечуя-Левицького не втрачають навіть у найбезвихідніших, здавалося б, ситуаціях. Так, пригнічена й замучена жажливим аморальним побутом, гуляща дітовбивця Василина зберігає цю рису національної вдачі. Вона стає основою її духовного відродження. Не випадково Іван Михалчевський, намагаючись відірвати кохану від аморальної компанії бурлак, пропонує їй прогулянки гарними околицями Стеблова: переживання краси світу повертає дівчині моральну гідність. Цікаво, що й міцні, тверді чоловічі натури наділені в І. Нечуя-Левицького витонченим відчуттям краси.

Здатність отримувати задоволення від праці (її естетизація й висока оцінка в народному світогляді), від колективного споживання їжі (бенкетування священиків, численні весілля у творах письменника), від пісні й гумору, зрештою, від кохання, що героями переживається як обов'язково одухотворена, піднесена над життям тіла вартість, - це ті риси національного характеру, якими І. Нечуй-Левицький наділяє своїх позитивних персонажів.

З емоційністю й толерантністю української національної вдачі тісно пов'язаний своєрідний народний гумор, відчуття комічного.

Носіями українського гумору у творчості І. Нечуя-Левицького є персонажі, чия поведінка в цілому відповідає описаному О. Кульчицьким життєвому сценарію *Vita minima*. Хитруватий народний гумор гармонізує з емоційністю й інтровертумом, але не узгоджується з активним рольовим началом. Тому характери Миколи Джері й Павла Радюка не ідентифіковані цією питомо національною рисою вдачі, їхні психоповедінкові реакції наближаються до інваріанта *vita minima*, ніби лише позбавленого авантюрного компонента. Ці персонажі втілюють лицарський тип українського чоловіцтва, "серйозну стилістику існування" (Н. Зборовська). Їхній демократизм та індивідуалізм має не споглядально-пасивний, а активно-діяльний характер.



"Поєднання індивідуалізму з ідеєю рівності та неприпустимості насильства влади, - зауважує В. Храмова. - чи не найстійкіший інваріант української душі, а отже, й національного характеру впродовж усієї трагічної історії України" [4,3-35]. Прагнення до волі, "гін самопіднесення" (В. Янів) визначали кожен вчинок Миколи Джері впродовж усього його життя - від бунту проти пана Бжозовського до опору проти так званих "порцій". Причому вся діяльність героя скерована не егоїстичними інтересами, а інтересами громади, подібно до вболівань Павла Радюка за долю всього народу на шкоду власній кар'єрі, конформістському життєвому успіху.

Лицарська, загострене почуття гідності керують цими унікальними типами не лише у справах громадських, а й у особистому житті, у стосунках з жінками. Попри вроду та шире кохання Ковбаненкової дочки Мокрини, герой зберігає вірність далекій дружині, не відступаючи від народно-християнського ідеалу подружнього життя. Цікаво, що глибока емоційність і відчуття краси (Микола - артистично обдарована натура) органічно поєднуються в цьому характері з активністю й виразним вольовим стрижнем, послідовністю й непоступливістю, ніби заперечуючи тим самим стереотип пасивно-споглядального, схильного до резигнації українця. Таке поєднання робить Миколу Джерю фігурою винятковою в художньому космосі І. Нечуя-Левицького, але водночас і дуже українською, козацькою.

Вважаючи демократизм та індивідуалізм фундаментальними рисами національної вдачі, письменник почасти свідомо, почасти інтуїтивно виводив індивідуалізовані людські характери з цими обов'язковими стрижневими рисами. Причому не завжди вони міркувалися як виключно позитивні, однак завжди - як питомо українські, необхідний складник етнонаціональної ідентичності людини.

Уже в "Причепі" автор за ознакою демократизму натури протиставляє Ганю й Яся, полонізованого українця.

Український демократизм пройнятий духом справжнього гуманізму, повагою до людини, до її індивідуального вибору, до свободи. Український шляхтич-уніат Іван Михалчевський закохується в спрлетаризовану бурлачку і, на відміну від Ястшембського, який також любив Василену, не переймається ні відмінностями в соціальному статусі, ні злидненням становищем дівчини. Конструктивний варіант індивідуалізму українця втілено в образі старого міщанина Лемішки, який своїми зусиллями, важкою працею зумів здобути і багатство, і авторитет серед міщан та водночас зберегти власну національну ідентичність, навіть залишитися в пам'яті городян. Індивідуальна наполеглива праця, міцна сім'я, повага до жінки, народна етика визначають ціннісні орієнтири мислення й поведінки цих персонажів.

Однак "принцип особистості" може в разі гіперболізації призводити до потворних деформацій характеру особистості, до саморуйнування життєвого світу українця. Класичними взірцями непомірного індивідуалізму є невмирущі герої "Кайдашевої сім'ї". Письменник ясно формулював дидактичну мсту власного зображення сільського життя та родинно-майнових взаємин: "Для України треба вже йти далі в повістях і показати нашому народові на можливу і неминучу третю фазу сім'ї, а більше того — общини свободних сімей: при волі кожної особи, при її широких правах показати, щоб сім'ї знов скупились, згорнулись до купи для економічної вигоди, для громадських економічних інтересів" [6,114]. Герої "Кайдашевої сім'ї" так і не досягають бажаного порозуміння, "принцип особистості" виявляється наразі сильнішим навіть від усвідомлення економічної вигоди співпраці: горб залишається нерозкопанним і вози продовжують ламатися. Письменник усвідомлював загрозу надмірного розвитку індивідуалізму для виживання української родини, українського світу та ідентичності взагалі. Такі його прояви, як побиття сином батька й матері, означають заперечення в собі самому сутності українства, яким воно поставало в художній візії прозаїка, розпад найглибших шарів колективного несвідомого, організованого довкола архетипу Матері-землі.

Персонажі І. Нечуя-Левицького - із самої гущі народу, із живої стихії його життя. Письменник не ідеалізує своїх героїв, а намагається проникнути в їхню психіку, у спосіб світовідчуження, а відтак - і у сам характер, душу народу. Він витворює широке панорамне зображення національного й соціального буття тогочасного українства. Однак передусім його метою є вираження національного духу, його самобутності, його різноманітних відмін і проявів в індивідуальній психіці, художній аналіз його переваг і недоліків. Художній світ І. Нечуя-Левицького, розгорнутий і структурований як "національна нарація", цілком є тим дзеркалом, у яке дивиться й пізнає себе молода нація.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. - Т. 1. - К., 1970. - 531с.
2. Цимбалістий Б. Родина і душа народу //Українська душа. - К.: МП «Фенікс», 1992. -С. 66-96.
3. Юнг К.Г. К пониманию психологии архетипа младенца //Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. - М.: Политиздат, 1991. - 366 с.

4. Храмова В. До проблеми української ментальності //Українська душа. -К.: МП "Фенікс", 1992. - С. 3-35.
5. Нечуй-Левицький І. Життєпись Івана Левицького (Нечуя), написана ним самим //Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: У 10 т. - К.: Наукова думка, 1965 -1968. - Т. 10.
6. Нечуй-Левицький І. Українство на літературних позах з Московщиною. Культурологічні трактати. - Львів: Каменяр, 1998. – 256 с.

УДК 82.091(092) „18/19”

## ПРОБЛЕМА СИНТЕЗУ МЕТОДІВ В ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІЙ КОНЦЕПЦІЇ МИКОЛИ ДАШКЕВИЧА

Александрова Г.А., к. філол. н.

*Київський національний університет ім. Тараса Шевченка*

У статті розглядаються особливості формування наукового методу відомого літературознавця М. Дашкевича, його зв'язок із принципами культурно-історичної школи та порівняльного літературознавства ХІХ ст. Аналіз праць ученого дає змогу стверджувати, що його історико-літературна концепція ґрунтувалася на синтезі кількох методів, використання яких зумовлене предметом і метою дослідження, поглиблювало можливості об'єктивної оцінки літературних явищ.

*Ключові слова: історія літератури, культурно-історична школа, порівняльно-історичний метод.*

Александрова Г.А. ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА МЕТОДОВ В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ КОНЦЕПЦИИ НИКОЛАЯ ДАШКЕВИЧА / Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, Украина.

В статье рассматриваются особенности формирования научного метода известного ученого Н. Дашкевича, его связь с принципами культурно-исторической школы и сравнительно-исторического литературоведения ХІХ ст. Анализ трудов ученого дает возможность утверждать, что его историко-литературная концепция основывалась на синтезе нескольких методов, использование которых, обусловленное предметом и целью исследования, углубляло возможности объективной оценки литературных явлений.

*Ключевые слова: история литературы, культурно-историческая школа, сравнительно-исторический метод.*

Aleksandrova G.A. THE PROBLEM OF SYNTHESIS OF METHODS IN MYKOLA DASHKEVYTCH'S HISTORICAL-LITERARY CONCEPT / Kyiv National University named by T.Shevchenko, Ukraine.

This article touches upon the peculiarities of the forming of M. Dashkevich scientific method; its connection with the principles of cultural-historical school and comparative literature studying of ХІХ antury. The analysis of the scientist's works gives the possibility to claim that its historical-literary conception was lased on the synthesis of several methods. The resoge of the latter, made conditional on the reseach purpose, deepened the possibilities of the objective assessment of literary phenomena.

*Key words: scientific method, cultural-historical school, comparative literature studying.*

Окремі спроби теоретично узагальнити наукову спадщину відомого літературознавця, професора Київського університету Святого Володимира, академіка Російської імператорської академії наук Миколи Дашкевича (1852—1908) зводяться здебільшого до характеристики його як представника культурно-історичної школи в російському літературознавстві [1, 186], вченого, що поєднував у своїй діяльності культурно-історичний і порівняльно-історичний методи [2, 66], що перейшов від культурно-історичного до порівняльно-історичного методу [3, 188], до літературознавців, які наполегливо і довго намагалися заповнити недоліки культурно-історичного методу біографізмом, психологізмом [4, 129]. Праці його розглядаються як такі, що «витримані... в дусі культурно-історичного різновиду історичної школи. Крім того, М. Дашкевич вдався до історико-порівняльної методології і став відтак одним із найпопулярніших в українському літературознавстві прихильників компаративістики» [5, 79]. Така неоднозначність у трактуваннях вимагає перегляду узвичаєних поглядів, бо ж сам літературознавець вважав, що «досить суттєвий вплив на метод, а, отже, і на результати вивчення..., мають ті теоретичні уявлення..., якими керується дослідник» [6, 73].

Як і інших дослідників того часу, М. Дашкевича хвилювало питання про визначення історії літератури як науки. Майже кожен історик чи теоретик літератури прагнув викласти методологічні основи своєї науки в спеціальній вступній лекції чи статті. Однією з тих праць, у якій М. Дашкевич розкрив основи своєї історико-літературної концепції, була його стаття «Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи» (1877). Порівняно невелика за обсягом, вона містила насичену наукову

інформацію, до того ж багатьом фактам дослідник давав нове, оригінальне тлумачення. У праці відобразилися його пошуки шляхів створення цілісного систематичного курсу історії літератур. Вона неодноразово здобувалася на оцінку багатьох літературознавців, проте дослідники торкалися переважно окремих її положень, незважаючи на те, що це був своєрідний програмний виступ у літературознавстві, у якому відбилися його пошуки шляхів і форм створення цілісного системного курсу історії літератури.

Література в концепції вченого — це не тільки дзеркало реальної дійсності, а й самостійна сфера людського життя. Повністю погоджуючись із принципами культурно-історичної школи, М. Дашкевич відзначав: «У літературі — найповніше і найкраще виявлення особистостей і суспільства, тому визначні її твори є дорогі цінними посібниками для розуміння життя часу, до якого належать» [7, 734]. Історію літератур М. Дашкевич зараховував до історичних наук і предметом її вважав «внутрішнє життя людини і його вираження в літературних творах» [7, 744]. На його переконання, літератори належать до передових діячів суспільної думки і «будь-який літературний твір призначений до дії на суспільство» [7, 736], «ідеали, погляди, які виражає література, є одним із першорядних рушіїв історичного життя» [7, 737]. Яким би не було значення письменника, будь-який твір, на думку М. Дашкевича, певною мірою висловлює загальний розвиток епохи й народного духу. Показовим є його досить побіжне окреслення проблеми «зовнішніх достоїнств» (тобто формально-літературних ознак) твору: «Зовнішні достоїнства літературних творів мають значення для історика літератури, як і характеристичні риси за зв'язком з іншими сторонами, та за їхнім впливом на техніку наступних літературних творів» [7, 739]. «Література, — пише він далі, — є мірилом всього змісту духовної суті, мірилом і розумового, і морального розвитку, не стільки своєю формою, скільки своїм змістом, хоч і краса форми є не випадковою, виробляється поступово і передбачає певну внутрішню відповідність» [7, 746].

М. Дашкевич писав про наукове джерелознавче значення творів літератури і виявив оригінальне, зовсім не спрощене розуміння цієї її функції. За його словами, літературі належать художньо-моральні ідеали, які не можуть бути створені за допомогою тільки моральних теорій і філософських поглядів — досить звернутися до класичних образів, створених Шекспіром чи Гете, тому вчений підкреслював специфічність літератури в цьому аспекті: «Історія наук і розумового розвитку є історією зрозумілих понять, точних досліджень, розумних узагальнень, історія ж літератур — це історія самостійного творчого і органічного переопрацювання і сплаву в душі людини даних точного пізнання і пристосування їх до інших вищих потреб людини» [7, 738].

Зовсім не факти зовнішньої дійсності самі по собі, викладені в художньому творі, і зовсім не знання їх автором, важливі, на думку М. Дашкевича, для історика літератури. На першому місці має бути живе і вільне ставлення до них. Характеристичним є твір, що не містить прямого відгуку на певну дійсність. «По суті, дійсністю є в літературних творах насамперед не зовнішні факти, а погляди, почуття, настрої письменників» [7, 740], — констатує М. Дашкевич. Але від культурно-історичних завдань він все ж не відмовляється, заявляючи: «Тому переважно слід мати на увазі відновлення за літературними творами внутрішнього вигляду індивідуумів і суспільств певної епохи» [7, 740].

Якщо вважати літературу відображенням дійсності, писав М. Дашкевич, тоді історія літератур перетворюється у відтворення цієї дійсності за літературними пам'ятками і втрачає своє самостійне завдання і водночас — право на окреме існування. На його думку, літературні твори не можна прирівнювати до звичайних історичних джерел. Література — не дзеркало реальної дійсності. Часто чільне місце в ній посідають твори, зміст яких не має прямого зв'язку з життям. Бо «ідеальні прагнення літератури і життя не цілком узгоджені, скільки не обумовлюються перші станом суспільства» [7, 730]. Література, за його словами — самостійна сфера людського життя і діяльності, яка існує поруч із іншими сферами. Вона — самостійне відгалуження історичної науки, але її царина — не суспільне життя людини, а внутрішні прагнення та ідеали. Не заперечуючи необхідності вивчення літературних творів у зв'язку з історичною епохою, до яких вони належать, він не схвалював тільки надмірного прив'язування історії літератур до історії зовнішньої дійсності, службовим знаряддям якої уявляли літературу.

Культурно-історичний у своїх відправних моментах характер діяльності М. Дашкевича звертає на себе увагу тим, що у цій же праці він проектується на порівняльно-історичну площину. Виходячи зі спільності законів розвитку літератур і духовної діяльності різних народів, М. Дашкевич пропагує саме історико-порівняльний підхід до вивчення явищ літератури, вважаючи його найбільш об'єктивним і науковим. Автор відзначає, що із застосуванням у дослідженнях порівняльного методу розширився матеріал історії літератур внаслідок залучення до порівняння навіть творів народів, які стоять на найнижчих ступенях культури. «Всі словесні твори стали досягненням науки, яка зробилась тепер за своїм характером загальнолюдською» [7, 728]. Учений наголошує, що завдяки широкому колу спостережень відкрилась можливість узагальнень. На його думку, не зовсім обґрунтовано вивчати історію літератур строго етнографічно, за національностями, бо перенесення літературних напрямів з однієї країни в іншу відбувається досить швидко, причому наслідування впливає не тільки на літературну техніку і прийоми літературного мистецтва, а й на самобутність його змісту. Учений

пропонує в деяких випадках «вивчати поруч твори різних літератур, які виражають не за формою, а по суті один і той же ступінь розвитку. Тоді порівняльний метод, який дає такі вагомні результати в мовознавстві і дослідженнях міфології, а останнім часом — і права, знайшов би найширше застосування та з'ясував би багато цікавих фактів і в галузі історії літератур» [7, 743]. М. Дашкевич вважає, що при такому вивченні суто національні риси літератур не стиралися б, а лише краще відтінювалися. Можливість такого розгляду давала середньовічна література заходу і сходу Європи, на матеріалі якої можна було простежити, як у різних країнах література проходила, по суті, ті ж самі ступені розвитку, відрізняючись тільки хронологічними параметрами. Початки деяких літературних явищ можуть бути висвітлені тільки за допомогою їх порівняльного вивчення.

М. Дашкевич наголошує, що «метод порівняльного вивчення чи широкого спостереження літературних фактів при попередньому вивченні одиничних літературних явищ найбільш придатний в нашій науці тому, що дає можливість відзначити риси схожості в розвитку літератур, і таким чином підійти до відкриття загальних законів, до розуміння суті літературних явищ» [7, 744]. Він пропонує своє тлумачення змісту законів розвитку літератури. Ці закони повинні за допомогою чітких формул показати, які зміни відбувалися в літературі за тих чи інших умов:

- за допомогою порівняльного методу можна простежити видозміни в психічних процесах у різних народів;
- порівняльне вивчення літератури повинно з'ясувати закон вираження внутрішнього життя людини в літературі;
- метод порівняльного дослідження повинен з'ясувати закони розвитку видів і форм літературної діяльності та їх взаємовідносин.

Як бачимо, роздуми М. Дашкевича витримано цілком у дусі культурно-історичної школи, яка ставила своїм завданням досягнути закони літературного процесу, еволюції жанрів, знайти об'єктивний критерій оцінки літературних творів, розробити строго наукову методику їх аналізу. В цьому своєму прагненні вона опиралась як на вчення про класову боротьбу французьких істориків Ф. Гізо, О. Тьєррі, Ф. Міньє, так і на філософський позитивізм О. Конта, Дж. С. Мілля, але найбільше — на еволюційну теорію Ч. Дарвіна і принципи детермінізму, розроблені природознавством. «Зближення літературознавства з природознавством, опора на аналогію між ними — ось найхарактерніша особливість культурно-історичної школи і її докорінна відмінність від історичного напрямку, що передував їй» [4, 115].

Учений застерігає від надмірного захоплення теоріями Заходу. Він переконаний, що вивчення історії зарубіжних літератур, не втрачаючи строго наукових основ, повинно насамперед співвідноситися «з потребами нашої національної науки» [7, 746].

М. Дашкевич дає й поради практичного застосування методу порівняльних досліджень. Він пропонує прикладати «до пам'яток нашої літератури методи вивчення аналогічних пам'яток західних літератур» [7, 746]. Тому, вивчаючи іноземні літератури, потрібно постійно брати до уваги й відзначати паралелі та відмінності їх розвитку порівняно з розвитком вітчизняної літератури. Літературознавець бачить перспективним порівняння кульмінаційної точки розвитку середньовічної західної і давньоруської літератур (XII — перша половина XIII століття). Наступний етап — порівняння дальшого руху західноєвропейської літератури і якісного застою вітчизняної. Застосування порівняльного методу не тільки в оцінці окремих явищ (як це робилося раніше), а в широкому аспекті вивчення давало можливість об'єктивно подивитися на ті тексти давньоруської словесності, які вважалися раніше національними витворами. З'ясувалося, що в багатьох випадках національні риси слід шукати не в змісті, а тільки в колориті. Порівняльне вивчення розвитку західноєвропейських і вітчизняної літератур, на думку М. Дашкевича, було б корисним для науки взагалі, бо давало б цікавий матеріал для узагальнень, і для вітчизняної науки, поглиблюючи розуміння особливостей власного розвитку.

Отже, у цій праці М. Дашкевича знаходимо думки принципово методологічного плану, характеристику попередніх напрямів у вивченні історії літератури (естетичного, історичного, філологічного), посилання на імена Лессінга, Гердера, Гете, Шіллера, Ейхгорна, Вахлера, Бутервека, Діца, Шлегеля, Спенсера, Бокля, Дрепера, Тена, Дюнлопа. Одне з важливих завдань автора полягало в тому, щоб виявити шляхи подолання недоліків попередніх методів літературознавства, які не давали вичерпних відповідей на головні питання історії літератури. Стаття М. Дашкевича є спробою синтезувати культурно-історичний і порівняльний методи. Вчений намагається обґрунтувати перехід порівняння із давно відомого методичного прийому в методологічний принцип, у відносно самостійний порівняльний метод, який поклав початок новому напрямку в науці про літературу — порівняльно-історичному літературознавству. Погляди М. Дашкевича тут багато в чому збігаються з програмою О. Веселовського, викладеною в його лекції «Про метод і завдання історії літератури як науки» (1870), яку можна вважати своєрідною програмою порівняльного літературознавства, що випливала із практичних завдань вивчення російської літератури в її зв'язках з іншими.

За визначенням О. Веселовського, «історія літератури в широкому значенні цього слова — це історія суспільної думки, наскільки вона виразилась у філософському, релігійному і поетичному рухові й закріплена словом. Якщо... в історії літератури варто звернути особливу увагу на поезію, то порівняльний метод відкриває їй в цій тіснішій сфері цілком нове завдання — простежити, яким чином новий зміст життя, цей елемент свободи, що приливає з кожним новим поколінням, пронизує старі образи, ці форми необхідності, в які неминуче відливавсь весь попередній розвиток» [8, 41]. Так установлювалася межа, яка відділяла новий, порівняльно-історичний напрямок від культурно-історичного, і межа ця проходила «по лінії виходу на передній план завдання пізнання законів художньої форми» [3, 224].

М. Дашкевич не порвав із культурно-історичною школою, культурно-історичний аспект ніколи, навіть у порівняльно-історичних студіях, не зникав із його наукових досліджень. Цим він схожий на О.Веселовського. Але О.Веселовський пізніше почав досліджувати переважно історію літературних форм і визнавав, що форма для нього цікавіша, показовіша, ніж зміст. Якщо розглядати твір з погляду співвідношення змісту і форми, то форма, безумовно, здавалась О. Веселовському чимось більш стійким. Порівняльний метод дозволяв діалектично вивчати форму художнього слова в плані спадкоємності історичних традицій і водночас відходу від них під впливом нового змісту. М. Дашкевич свою увагу, як правило, зосереджував на змісті, що більше відповідало культурно-історичним принципам. Питання про завдання історії літератур у вченого, зрештою, зводиться до питання про її зміст. Визначальними, на думку М. Дашкевича, є не елементи художньої форми твору, а його загальні ідеї. Саме за єдністю основної ідеї, «за внутрішньою спорідненістю, а не однаковістю форми» [7, 743] окремі твори можна групувати, пов'язувати з певними епохами, тобто здійснювати періодизацію літературного процесу. «Я надаю... мало значення формі творів» [7, 735], — писав М. Дашкевич, вважаючи важливішим їх стиль, що, за його словами, і відрізняє літературні твори. Цим він приєднувався до погляду Бека, який називав історію літератури історією стилів і вперше у вітчизняній науці порушив питання про можливість побудови курсу історії літератури як історії стилів. Реалізувати це завдання намагалося багато дослідників — аж до Д. Чижевського («Історія української літератури», Нью-Йорк, 1956).

У культурно-історичній школі вченому імпонувало чітке причиново-наслідкове вивчення літературних явищ, взяте від позитивізму намагання охопити і систематизувати якнайбільше фактів, враховуючи співдію літератури з іншими сферами людського життя. Але на відміну від основоположника і теоретика культурно-історичної школи І. Тена, М. Дашкевич не обмежував мету дослідження встановленням причинового зв'язку між твором і умовами його виникнення, а враховував роль творчої індивідуальності в літературному процесі, звертався до внутрішнього світу письменника, до особливостей його психічного життя, до глибинних особистісних мотивів творчості.

У цій праці спостерігаємо і вплив вчення Я. Грімма та В. Гумбольдта, але не прямий, із зазначенням цитат, а опосередкований, внутрішній: «Сама мова твору, яку називають «першим проявом, першим пробудженням народного духу», набуває величезної ваги в очах історика літератури як дзеркало і слід психічних процесів. Історія мов з боку стилю у вищому значенні цього слова повинна бути нерозривно поєднана з історією літературних творів, в яких вживання його досягає вищої досконалості і в яких мова нації постає в цілком оригінальному вигляді» [7, 740]. Виходячи з цих засад, учений наголошує на необхідності зважати на двоєдиний аспект: кожен твір є водночас виразником загального розвитку епохи і народного духу.

Погляди М. Дашкевича в майбутньому зазнали певної еволюції. Якщо спершу для нього є цінною тільки самобутня література, а наслідувальні твори не важливі, бо в них «відображення суспільства непрямі і слабкі» [7, 739] і не виражають його типових рис, то надалі він з особливою увагою вивчатиме чуже, запозичене, стежачи за його сприйняттям у різні епохи. Це давало свідчення про зміну інтересів і літературних уподобань нового середовища, в яке потрапляли інонаціональні твори. Хоча принцип М. Дашкевича про вагу лише типових, найбільш популярних літературних творів сповідувався протягом усієї його діяльності. Такий підхід був досить-таки спрощеним, бо не давав змоги охопити всієї повноти і складності літературних явищ: з поля зору разом з посередніми авторами зникали й деякі проміжні ланки загального літературного процесу. Цей підхід заперечував В. Перетц, який зауважував, що саме другорядні письменники найкраще показують літературні смаки епохи. В. Перетц, який, нагадаємо, був представником філологічної школи в літературознавстві, у визначенні М. Дашкевичем властивостей літератури вбачав еkleктизм і безпорадність, якою відзначалися всі представники культурно-історичної школи, бо «свою увагу переносять вони із суті мистецтва на далеко не суттєвий бік його творів, який дуже важливий для історика, але не для історика літератури» [9, 81]. Самі літературні явища при цьому залишаються осторонь, бо розкриття детермінуючих факторів літературного процесу ставило своєрідність художнього слова на задній план. Варто зауважити, що принцип вивчати діяльність тільки корифеїв літератури реалізовувався не всіма представниками культурно-історичної школи. Щоб витіснити з науки про літературу «теорію героїв і натовпу», дехто з її прихильників звертався до творчості другорядних і навіть третьорядних письменників минулого. Так, О. Пипін написав дослідження «Владимир Лукин» (1853), а М. Тихонравов — «Граф Ф.С.Ростопчин и литература в

1812 году» (1854). Досить чітко цей погляд виклав М. Тихонравов: «Тепер історія літератури посіла вже міцне місце серед наук історичних; вона перестала бути збірником естетичних розборів вибраних письменників; ... її службова роль естетики закінчилася, і, відмовившись від бездіяльного дивування літературним корифеям, вона вийшла на широке поле позитивного вивчення всієї маси словесних творів» [1, 138]. М. Дашкевич у своєму прагненні досліджувати тільки вершини творчості був, справді, еkleктиком: з одного боку, визнавав історичний підхід, а з другого — сповідував застарілу для культурно-історичної школи позицію «естетичної» критики, яку, до речі, продовжували і представники психологічного напрямку; зокрема, О. Потебня вважав, що справжня суть поетичної творчості найбільш повно розкривається тільки в кращих її зразках.

Але метод М. Дашкевича змінювався залежно від характеру досліджуваного матеріалу і поставлених завдань. Річ у тім, що ні методика культурно-історичної школи, ні порівняльний метод не були однотипними у всіх дослідників. На це вказував свого часу П. Волинський, аналізуючи методи літературознавчих досліджень І. Франка [10, 68].

Варто також враховувати неоднорідність, навіть різноплановість тодішнього європейського літературознавства, адже культурно-історична школа об'єднувала такі постаті, як І. Тен, Ф. Брюнетьер, Г. Брандес, В. Шерер, Г. Гетнер та ін. У поглядах цих учених були яскраво виражені принципові риси, які вирізняли культурно-історичну школу, — історизм, свідомо піднятий у ранг методу, генетичний підхід до літературного твору і творчості в цілому, а також опозиція до традиційної онтологічної філософії мистецтва і позитивістський наголос на досвідному, конкретному характері соціального знання та уподібнення науки про літературу наукам про природу.

Праця М. Дашкевича була поворотною для визначення подальших наукових інтересів ученого, для обрання ним оптимального на той час шляху в науці. У ній чітко означалася головна мета і методологічне підґрунтя його пошуків. У наступних історико-літературних розвідках М. Дашкевич розвивав, уточнював та поглиблював свою концепцію на різноманітному матеріалі літератур різних епох та народів, творчості окремих письменників, історичного функціонування визначних творів світової літератури. М. Дашкевич у своїх працях не раз заявляв про себе як про прихильника порівняльно-історичного методу, що, проте, не суперечить традиційному зарахуванню його до культурно-історичної школи. Так само в історії літературознавства до цих двох шкіл зараховують О. Пипіна, М. Тихонову, О. Веселовського, до міфологічної і порівняльно-історичної — Ф. Буслаєва [1, 167].

Методологія М. Дашкевича в контексті культурно-історичної школи та порівняльно-історичного методу літературознавства представляє не тільки історичний інтерес. Сьогодні на передній план виходить проблема методології літературознавчого дослідження, бо саме завдяки їй теорія літератури набуває прикладного значення, реалізується у конкретних історико-літературних працях. Не всі оцінки вченого окремих літературних явищ витримали перевірку часом, але його методологія, що увібрала в себе кращі досягнення тодішньої європейської науки, дотепер не втратила свого значення і, поза всяким сумнівом, заслуговує детального аналізу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Академические школы в русском литературоведении. — М.: Наука, 1975. — 514 с.
2. Вербес Г.Д. Про традиції порівняльного вивчення літератур на Україні // Радянське літературознавство. — 1981. — № 1. — С. 61—74.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. — М.: Высш. шк., 1989. — 404 с.
4. Волинський П. Методи літературознавчого дослідження в працях І. Франка // Радянське літературознавство. — 1966. — № 5. — С. 66—87.
5. Горский И.К. К вопросу о внутренней логике развития науки о литературе (Культурно-историческая школа как переходная ступень к сравнительно-историческому литературоведению) // Русская литература. — 1987. — № 1. — С. 113—130.
6. Дашкевич Н. Постепенное развитие науки истории литератур и современные ее задачи // Унив. изв. — 1887. — № 10. — С. 723—747.
7. Дашкевич Н. Разбор сочинения В.Ф. Миллера. «Эксперсы в область русского народного эпоса, I—VIII» // Отчет о 36 присуждении наград гр. Уварова. — Записки Императорской Академии наук. Историко-филологический отдел. — Т. 1 — 1895. — № 2. — С. 71—112.
8. Крупчанов Л.М. Культурно-историческая школа в русском литературоведении. — М.: Наука. — 1983. — 221 с.
9. Насенко М. Українське літературознавство. Школи, напрями, течії. — К.: Академія, 1997. — 312 с.
10. Перетц В.Н. Из лекций по методологии русской литературы. История изучений. Методы. Источники. — К., 1914. — 496 с.

## ПОЕТИЧНІ СТИЛІЗАЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО ПРЕРОМАНТИЗМУ

Арендаренко І.В., к.філол.н., м.н.с.

*Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України*

У цій статті проводиться порівняльно-типологічний аналіз на генологічному та тематологічному рівнях англійських та українських преромантичних поетичних стилізацій, виявляється їхня гомогенність і розбіжності.

*Ключові слова: поетична стилізація, преромантизм, генологічний і тематологічний рівні, балада, пісня.*

Арендаренко И.В. ПОЭТИЧЕСКИЕ СТИЛИЗАЦИИ АНГЛИЙСКОГО И УКРАИНСКОГО ПРЕРОМАНТИЗМА / Институт литературы им. Т.Г.Шевченко НАН Украины

В этой статье проводится сравнительно-типологический анализ на генологическом и тематологическом уровнях английских и украинских преромантических поэтических стиллизаций, обнаруживается их гомогенность и отличия.

*Ключевые слова: поэтическая стиллизация, преромантизм, тематологический и генологический уровни, баллада, песня.*

Arendarenco I.V. POETICAL STYLIZATIONS OF ENGLISH AND UKRAINIAN PRE-ROMANTICISM / Taras Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine.

The present paper concentrates on comparative and typological analysis of English and Ukrainian pre-romantic poetical stylizations. We find typological similarities and differences between them on the topical and genological levels.

*Key words: poetical stylization, Pre-romanticism, topical and genological levels, ballad, song.*

У добу преромантизму набули популярності оригінальні твори, стилізовані під середньовічне письменство та фольклор. Насамперед, в англійській літературі – баладні стилізації Е.Вордлоу, В.Гамільтона, Р.Гловера, О.Гольдсмита, Д.Маллета, а ще твори Т.Чаттертона, стилізовані під поезію Середньовіччя (“Вірші Роулі” (“Rowley Poems”) та з використанням африканських фольклорних тем (“Африканські еклоги” (“African Eclogues”). В Україні – стилізація народної лірики О.Білецьким-Носенком, Є.Гребінкою, П.Гулаком-Артемівським, К.Думитрашком, С.Писаревським та ін.

Ця компаративістська стаття є спробою розглянути поетичні стилізації англійського та українського преромантизму з позицій типології. Наша увага зосередиться на виявленні як типологічних збігів, які говорять про спільну векторність розвитку літературних явищ, так і типологічних розходжень, які можна вважати запорукою їхньої оригінальності.

Більшість із преромантичних поетичних стилізацій як англійських, так і українських, належать до поезії перехідного типу, що становить собою симбіоз елементів поезики різних стильових тенденцій та віянь. Преромантично-сентиментальними є англійські балади Д.Маллета “Дух Маргарити” (“Magaret’s Ghost”) й О.Гольдсмита “Відлюдник” (“The Hermit”). Зокрема, Д.Маллет із вкрапленням сентиментальних елементів переробив баладу “Привид милого Вільяма”, замінивши при цьому привид нареченого образом померлої коханої.

На Україні письменникам було важко поривати з бурлескною традицією, створюючи оригінальні твори у фольклорному стилі (П.Білецький-Носенко “Нетяг”, “Нечай”, “Бурун”, П.Гулак-Артемівський “Твардовський”). І все ж зазначені твори можна віднести до українського преромантизму. “Нетяг”, “Нечай”, “Бурун” – одні з початкових спроб у баладному жанрі, а “Твардовського” (переспів балади польського романтика А.Міцкевича “Пані Твардовська”) написано в стилі усної народної поезії, коломийковим віршем. Подих сентименталізму відчутний у романтично-ліричних віршах М.Петренка (“Туди мої очі, туди мої думи...”, “Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче”) та В.Забіли (“Не шебечи, соловейку...”, “Гуде вітер вельми в полі”).

А от “Рибалка” П.Гулака-Артемівського (переспів балади Й.Гете) має виразно окреслений романтичний характер. У листі до редактора “Вестника Европы” український поет писав про те, що він хотів спробувати малоросійською мовою передати ніжні благородні почуття за допомогою баладного жанру. Дотримуючись сюжетної лінії оригіналу, типологічно близької до сюжету українських казок, П.Гулак-Артемівський вніс у переспів дух української фольклорної традиції. Чого вартий лиш опис підводного світу, стилізований під народну пісню: “Ти ж бачиш сам, – не скажеш: ні, – // Як сонечко і місяць червоненький // Хлюпошуться у нас в воді на дні // І із води на світ виходять веселенькі!”. Образи ж Рибалки та водяної красуні майстерно забарвлені українським колоритом. А зменшувально-пестливі форми, як-от “серденько”, “зіронька”, коханячко”, посилюють романтично-ліричний настрій “Рибалки”.

Чудову стилізовану поезію створив англієць Томас Чаттертон (1752 – 1770 рр.). Це й еклога “Елінор і Джуґа” (“Elinoure and Juga”), балади “Брістольська трагедія” (“Bristowe Tragedie”) та “Гордред Ковен”

(“Gordred Covan”), поема “Турнір” (“The Tournament”) та ін. Написавши їх середньовічною англійською мовою та маючи за джерело поетичної наснаги старовинні рукописи, він видавав свої стилізації за оригінальні твори, приписавши їхнє авторство вигаданій особі – середньовічному поетові та придворному священику Роулі. Здогадавшись про фальсифікацію, видавці відмовилися друкувати вірші. Лише через сім років після самогубства юнака була опублікована його коротка біографія та колекція віршів Роулі, які зараз-таки здобули всесвітню славу для “the Marvellous Boy” (“чарівного хлопчика”), так почали називати Т.Чаттертона.

Стилізації британського преромантика були написані на маленьких шматочках паперу, розміром чистих поверхонь оригінальних юридичних документів XV-го століття, котрі зберігалися у скринях церкви св. Марії Редкліф. Усе ж експерти по почерку встановили, що вони не були витвором руки людини середньовічних часів. Та й аналіз лексики засвідчив суміш англійських слів Середньовіччя та XVIII-го століття. Окрім того, його праці містять декілька неправильно надрукованих та вжитих лексем, запозичених із сучасних йому лексиконів середньовічної англійської мови. Наприклад, слово “cherisaunci”, надруковане неправильно в словнику Kersey 3-го видання, замість “cherisaunce”, яке в “Еллі” означало теплу приязнь. Таким чином, дослідники творчої спадщини письменника дійшли висновку, що Т.Чаттертон уклав словник на підставі стародавніх книг.

На думку В.Жирмунського: “Прямий вплив Чаттертона на романтичну поезію XIX ст. був незначним, але він у багатьох відношеннях передбачив її метод.” [1, 174]. Подібним методом стилізації користувалися С.Колдрідж, Дж.Кітс та інші романтики. “Ще, – як пише А.Джонстон, – саме Чаттертон “вигадав” строфу, названу пізніше В.Скоттом “романтичною строфою”, коли він скористався нею в “Пісні останнього менестреля”. Це різновид восьмивірша, де ямбічний метр урізноманітнюється анапестами.” [2, 339].

Порівняльно-типологічне вивчення преромантичної англійської та української стилізованої поезії дозволяє встановити певні закономірності. На тематологічному рівні маємо сюжети фольклорного, історичного, літературного та авторського походження, що нерідко запозичені з самого життя.

Страта брістольського лицаря Ч.Боудіна, прихильника ланкастерської династії, який підняв повстання проти короля Едварда IV з династії Йорків – безперечно, історичний сюжет, хоча не позбавлений авторського вимислу (“Брістольська трагедія” Т.Чаттертона). Напіванекдотичною історією про відьму скористався П.Білецький-Носенко в баладі “Могила відьми”.

Літературний сюжет має інтерлюдія Т.Чаттертона “Парламент духів” (“The Parliament of Spirits”), яка є наслідуванням “Парламенту пташок” Дж.Чосера. У баладі “Ївга” (вільний переклад “Ленори” Г.-А.Бюргера) П.Білецький-Носенко надав динамічності сюжетові німецького романтика й пов’язав його з історією власного народу, коли “гетьман з ордою був у війні”, та наповнив романтичними аксесуарами (образи мари, відьми, коня, тасмнічі пейзажі). Сюжети згадуваних балад П.Гулака-Артемовського (“Твардовський”, “Рибалка”) теж літературного походження. Утім свою генезу більшість літературних сюжетів веде від народної поезії.

Зустрічаються й фольклорні сюжети: про кохання жерця бога Чалми до чорношкірої красуні (“Нарва і Моред. Африканська еклога” (“Narva and Mored. An African Eclogue”) Т.Чаттертона; про убивство матір’ю сина, котрого вона не пізнала (“Нетяг” П.Білецького-Носенка) тощо.

На генологічному рівні цієї преромантичної поезії переважають стилізації балад і пісень. Іноді стилізація виходить настільки вправною, що авторські творіння приймають за народні. Ще Т.Персі у своєму збірнику вмістив перші стилізовані балади, зовсім не здогадуючись про їхнє літературне походження. Це балади Е.Вордлоу “Хардікнут” (“Hardykute...”, 1719 р.), Д.Маллета “Дух Маргарити” (1724 р.), Р.Гловера “Дух адмірала Хоз’єра” (“Admiral Hosier’s Ghost”, 1740 р.), О.Гольдсмита “Відлюдник” (1766 р.). “Ліричні елементи народної балади, – зазначає В.Жирмунський, – її діалогічну форму і музичний приспів використав шотландець Вільям Гамільтон (William Hamilton of Bangour) у романтичній баладі про дівчину, яка оплакує коханого, вбитого на берегах Ярроу (“The Braes o’ Yarrow”, 1754). При цьому він користується народним джерелом і намагається відтворити народний шотландський діалект.” [1, 169]. Тематологічно зближується “Хардікнут” леді Е.Вордлоу як твір про героїчну боротьбу шотландців проти скандинавських загарбників, із відомою фольклорною баладою “Полювання у Чівіоті”.

В Україні тривалий час народними вважалися пісні С.Писаревського “За Немань іду” (вона була вміщена у фольклорному збірнику М.Максимовича) та “Де ти бродеш, моя доле”. А вдалі стилізовані пісенні поезії К.Думитрашка “До карих очей”, Є.Гребінки “Українська мелодія” стали істинно народними піснями, чому сприяло й добре знання авторами поезики цього жанру. Адже чотиристопний амфібрахій із чергуванням чоловічих (аа) і жіночих (бб) клаузул та строфічна організація тексту (чотири катрени з суміжним римуванням (аабб)) “Української мелодії” повністю витримана в пісенному стилі: “Ні, мамо, не можна нелюба любити, // Нещасная доля із нелюбом жить. // Ох, тяжко, ох, важко з ним річ розмовляти, // Хай лучче я буду весь вік дівовати!”.



Не можна не помітити в англійських та українських поетичних стилізаціях преромантичної доби й подібні теми, мотиви, образи, художньо-стильові прийоми. Зокрема, тема вічної любові, яка фігурує як у стилізованих баладах, так і в піснях. Досить часто “баладне” кохання завершується трагічно. Наприклад, Нарва й Моред, не маючи права кохати одне одного на Землі, вирішують знайти щастя в потойбічному світі:

Lock'd in each others arms, from Nyga's cave,  
They plung'd relentless to a wat'ry grave;  
And falling murmured to the powers above,  
“Gods! take our lives, unless we live to love.”\*

(“Нарва і Моред” Т.Чаттертона).

Поринає до коханої русалки на дно синього моря й головний герой П.Гулака-Артемівського “Рибалка”: “Рибалка хлоп!.. За ним шубовсь вона!.. // І більше вже нігде не бачили Рибалки!”. До речі, у багатьох народних міфологіях море відноситься до категорії негнільних цінностей буття. А та людина, котра позбавляла себе життя, стрибаючи в цю водну стихію, таким чином зливалася з вічністю.

Любовні пісні обох народів сповнені сумом. У цьому аспекті типологічно варто зіставити “Пісню менестрелів” із твору Т.Чаттертона “Елла, трагічна інтерлюдія” (“Aella, a Tragycal Enterlude”) та пісню С.Писаревського “За Немань іду”. Перша – спів трьох менестрелів від імені жінки, котра втратила коханого. Друга – діалог-прощання закоханих. Написані вони в народнопісенному стилі з відповідними художньо-поетичними атрибутами. Приміром, у “Пісні менестрелів” є поділ на куплети та приспів, який підкреслює трагічність ситуації: “Mie love ys dedde, // Gon to hys deathe-bedde, // Al under the wyllowe tree.” (“Кохання моє вмерло, // До ложа смертного його пішло, // Усе під деревом вербовим.”).

А “За Немань іду” становить собою своєрідну мозаїку фольклорних поетикальних засобів (персоніфікації, паралелізмів, пестливих слів): “– Як явор зелену головоньку склоне, // Зозуля кукукне, дуброва застогне // І кінь під тобою спіткнеться, вздохне... // Тоді вже не буде на світі мене!”.

У багатьох англійських та українських преромантичних поетичних стилізаціях присутні релігійні мотиви. Зокрема, в “Еллі” Т.Чаттертона (“Aella, a Tragycal Enterlude”) згадується біблійна історія Адама та Єви. Ціла полеміка навколо вічної проблеми милосердя розгортається в “Чудовій баладі про милосердя...” Т.Чаттертона (“An Excelente Balade of Charitie: as Wrotten Bie the Gode Prieste Thomas Rowley, 1464”). У центрі твору відповіді абата на запитання палігрима: “Чи є справедливість на Землі?”. Але на всі твердження абата про те, що Божа благодать не сходить на тих, “who not in honour live” (“хто живе нечесно”), розбивається об життєві факти, наведені палігримом. Ще тут порушуються соціальні проблеми. Скажімо, байдужості багатих, які “live for pleasure and themselves” (“живуть заради задоволення і самих себе”). У “Могилі відьми” П.Білецького-Носенка головна героїня Ганна помирає, бо не помолилася, збираючись іти на могилу відьми, похованої без священика.

Якщо вести мову про співвідношення фантастичних і реальних персонажів, то перевага належить останнім. Вони репрезентуються образами закоханих, родичів, священиків або жерців, воїнів, менестрелів та ін.

Яскраво зображаються преромантиками дійові особи жіночої статі. Т.Чаттертон передав красу чорношкірої Моред за допомогою багатобарвних порівнянь: “Where the sweet Zinsa spreads its matted bed // Liv'd the still sweeter flower, the young Mored; // Black was her face, as Togla's hidden cell; // Soft as the moss where hissing adders dwell.” (“Де матове дно розкинула Дзінза солодка, // Жила юна Моред, пахучая квітка, // Обличчям чорнява як схована Тогли печера, // Й м'яка неначе мох, де змії шипучі живуть.”). А у віршованій казці П.Білецького-Носенка “Помилки” портретна характеристика Гапки – сукупність влучних епітетів: “Взять Гапку, гарную дівчину... // Гладку, біляву, уродливу, // Моторну, ручную, смішливу...”.

В українській преромантичній поезії зрідка близькі родичі (мати, батько, донька, син, онука) стають вбивцями власних рідних. Так, у баладі П.Білецького-Носенка “Нетяг” мати вбиває сина з метою пограбування, а в його ж “Отцегубцях” син, прагнучи до наживи, позбавляє життя батька, а згодом і сам гине від руки свого чада. До речі, у поетичних стилізаціях англійських преромантиків подібні персонажі не зустрічаються.

Священики та жерці Т.Чаттертона виступають ще й у ролі ліричних оповідачів. Наприклад, жриця з “Нарви і Моред”, розповідаючи про трагічне кохання головних героїв, сама немовби знаходиться за текстом, і читач може лише фантазувати, якою є жінка, що починає оповідь типовим казковим зачином: “far from the burning sands of Calabar” (“далеко від пекучих пісків Калабари”).

\* “В обіймах одне одного з печери Х'юга, // У водяну могилу кинулись вони, // І падаючи, шепотіли вищим силам: // “Боги! Візьміть ви наші душі, // Бо ми коханням живемо.” (Переклад з англ. мови тут і далі мій – А.І.).

Образи воїнів доволі історизовані, пристосовані до часу та місця поетичних подій: адмірал “Духа адмірала Хоз’єра” Р.Гловера, лицарі “Поєми Роулі” Т.Чаттертона, африканські вожді “Африканських еклог” Т.Чаттертона, козаки “Івги” П.Білецького-Носенка.

Фантастичні образи постають в англійській преромантичній стилізованій поезії як привиди або духи (“Дух Маргарити” Д.Маллета, “Дух адмірала Хоз’єра” Р.Гловера), африканські культові боги (“Нарва і Моред” та інші африканські еклоги Т.Чаттертона); а в українській – відьма (“Могила відьми” П.Білецького-Носенка), русалка (“Рибалка” П.Гулака-Артемівського), чорти (“Твардовський” П.Гулака-Артемівського).

За правилами народних релігійних вірувань не знаходить спокою душа мертвого англійського адмірала, котрий не зумів врятувати команду від голоду й хвороб у тропічних морях (“Дух адмірала Хоз’єра”).

У душі українських міфологічних уявлень зобразив чорта П.Гулак-Артемівський:

“Чорта представляють собі у постаті чоловіка невисокого росту, чорного, ноги в нього собачі або курячі, хвіст короткий, морда широка, ніс довгий, очі як розжарені вуглики, волосся чорне, довге і шорстке, руки довгі з довгими кігтями, роги баранячі або козячі, одіж на нім німецька...” [3, 92].

...аж гульк – німець  
Стоїть серед хати!  
Ніс – карлючка, рот свинячий,  
Гиря вся в щетині;  
Ніжки курячі, собачий  
Хвіст, ріжки цапині.  
 (“Твардовський”).

Величними репрезентовано Т.Чаттертоном африканських богів. Це й бог війни Нарада (“Narada”), і “Бог-охоронець Африки” (“the guardian god of Africa”) Чалма (“Chalma”), які дещо нагадують грецьких та римських богів. Скажімо, Нарада є віддзеркаленням Марса.

Звертаючись до художньо-стильових прийомів, варто зосередитись на літературному змалюванні пейзажів і способах подачі поетичного матеріалу. Картинки природи передаються англійськими та українськими преромантиками майже однаковою колористикою. Приміром, екзотичні краєвиди африканських еклог Т.Чаттертона (“Нарва і Моред”, “Смерть Ніко” (“The Death of Nicou”), “Геккар і Джаїра” (“Heccar and Gaira”) та морський пейзаж Є.Гребінки (“Човен”), де переважають відтінки синього кольору. Ще при створенні названих пейзажів автори вдало використали фольклорно-образотворчу палітру відчуттєвих епітетів. У “Човні” – слухові та зорові словесні образи: “Заграло, запінилось синєє море, // І буйні вітри по морю шумлять, // І хвиля гуляє, мов чорні гори // Одна за другою біжать. // Як темна нічка, насупились хмари, // В тих хмарах, мов голос небесної кари, // За громом громи гуркотять.” А пейзажі Т.Чаттертона функціонують ще й за рахунок впливу на читацькі органи нюху: “Where ginger’s aromatic, matted root, // Creep through the mead...” (“Де пахучий імбир сплутаним корінням, // Стелиться по луках...”).

Спосіб подачі поетичного матеріалу досить різноманітний. По-перше, розповідь ведеться від імені ліричного автора. Подеколи, як у “Новій пісні” Т.Чаттертона (“A New Song”) та “Моїй долі” С.Писаревського, – автор, співвідносний з особою поета. Так, Т.Чаттертон прохає не судити його за творчість, бо: “How can my ideas do other but stray, // Deprived of their ruling North-Star?” (“Як же не блукати думкам моїм, // Втративши керування Північної Зірки?”). А С.Писаревський намагається знайти свою долю, звертаючись безпосередньо до неї: “Де ти бродиш, моя доле? // Не докличусь я тебе!”.

Зрідка, як у поезії Т.Чаттертона зустрічається “комбінований” автор: три менестрелі (“Елла”). Та частіше ліричний автор – неозначена особа (“Смерть Ніко” Т.Чаттертона, “Рибалка”, “Твардовський” П.Гулака-Артемівського).

Вдаються преромантики й до прийому діалогізації, будуючи твір як суцільний діалог або як розповідь зі вкрапленням діалогізованої мови. Яскраво ілюструє перший гатунок поезії пісня С.Писаревського “За Немань іду” – діалог між козаком та його коханою: “– За Немань іду, // Гей, коню мій, коню, // Заграй підо мною! // Дівчино, прощай! // – За Немань ідеш ти, мене покидаєш, // Чого ж там, мій милий, чого там бажаєш? // Хіба ж тобі краще чужа сторона, // Своєї миліше, рідніше вона?”. В англійському преромантизмі поетичні стилізації, що становлять собою один діалог, відсутні.

Утім, частіше зустрічаються стилізації, як англійські так і українські, із вкрапленою діалогічною мовою (“Геккар і Джаїра”, “Еклога” (“Eclogue”) Т.Чаттертона, “Твардовський” П.Гулака-Артемівського).

Отже, проведене нами вивчення в компаративному ключі поетичних стилізацій встановило, що більшість із них утворено шляхом комбінування елементів поетики різних стильових тенденцій та віянь. Для обох літератур характерним виявляється вид преромантично-сентиментальної поетичної стилізації. Водночас українському преромантизмові властивий ще і преромантично-бурлескний різновид. На тематологічному рівні англійських та українських поетичних стилізацій простежуються подібні теми, мотиви, образи та сюжети фольклорного, історичного, літературного, а також авторського походження; на генологічному – домінування жанрів балади та пісні. Хоча преромантики України не вдавалися до таких прийомів

Т.Чаттертона, як написання стилізацій на шматках середньовічного паперу середньовічною лексикою, приписування авторства вигаданій особі. Власне, якщо Т.Чаттертон хотів видати свої твори за середньовічні, то українські поети не намагалися видавати особисту поезію за народну. Просто вони настільки вправно наслідували уснопоетичні жанри, що їхні стилізації самі собою стали сприйматись як зразки фольклору.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Жирмунский В.М. Из истории западно-европейских литератур: Избр. тр. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1981. – 303 с.
2. Johnston A. Poetry and Criticism after 1740 // The Penguin History of literature: In 7 vol. – Harmondsworth (Midd'x) etc.: Penguin books, 1993 – 1994. – Vol.4: Dryden to Johnstone / Ed. by Roger Lonsdale. – P. 313 – 349.
3. Гнатюк В.М. Нарис української міфології. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2000. – 264 с.

УДК 811.111'06'232

## ЕКОМЕНТАЛЬНІСТЬ І ВІДБИТТЯ ЕТАПІВ ЇЇ ЕВОЛЮЦІЇ В СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Балюта Е.Г., здобувач

*Гуманітарний університет "ЗІДМУ"*

Автор розглядає розвиток екоментальності в суспільстві і процеси утворення еконеологізмів, що виникають в англійській мові як результат, та робить висновки щодо формування основних термінологічних груп терміносистеми екології.

*Ключові слова:* екоментальність, «екологічні» інновації, екоеволюція, словотвірний процес, джерело інновацій.

Balyuta E.G. ЭКОМЕНТАЛЬНОСТЬ И ОТРАЖЕНИЕ ЭТАПОВ ЕЕ ЭВОЛЮЦИИ В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ/ Запорожский гуманитарный университет «ЗИГМУ», Украина.

Автор рассматривает развитие экоментальности в обществе и процессы образования эконеологизмов, возникающие в английском языке как результат, и делает выводы относительно формирования тематических групп экологических терминов.

*Ключевые слова:* экоментальность, «экологические» инновации, экоэволюция, словообразовательный процесс, источник инноваций.

Balyuta E.G. ECO-CONSCIOUSNESS AND ITS EVOLUTION REFLECTED IN THE CURRENT ECOLOGICAL VOCABULARY OF ENGLISH/ Zaporizhzhya University of Humanities "ZISMG", Ukraine.

The author provides an overview of evolution of eco-consciousness and process of formation and functioning of new English words as the result and groups ecological innovations according to basic themes.

*Key words:* eco-consciousness, ecological innovations, eco-evolution, word-forming process, original source.

Проблеми, пов'язані із впливом антропогенного чинника на навколишнє середовище, займають сьогодні думки усього людства завдяки їх глобальності та необхідності негайного вирішення. Тому останні дослідження відомих науковців у сфері екології мають широкий резонанс у всьому світі (Моїсєєв Н., Голанський М., Арбатов А., Самсонов А., Яковець Ю., John R. McNeill, Philip Shabecoff, Taylor P.J., Charles Victor Barber, Vaughan Pratt, Peter J.RubecRobert M.May, Simon Asher Levin та ін.). Саме англійською мовою спілкуються науковці, а тепер і політики, під час міжнародного співробітництва в галузі екології, тому аналіз активного утворення «екологічних» неологізмів є надзвичайно актуальним. Ми також вважаємо актуальним дослідження розвитку екоментальності в суспільстві і ті процеси, що виникають в англійській мові як його результат. Якщо процеси утворення неологізмів в англійській мові і знаходять своє відображення в працях вітчизняних мовознавців ( Зацний Ю., Єнікєєва С., Белозьоров М.), але саме екологічна підсистема залишається без належного аналізу. Метою цієї статті є зокрема висвітлення шляхів формування екологічного шару лексики, принципи поділу її на групи.

Аналіз взаємодії людини та навколишнього середовища, суспільства і природи є давньою традицією в історії наукової та філософської думки, і кожне наступне покоління взаємодіє з навколишнім середовищем специфічно і так само специфічно відтворює цю взаємодію в різних формах суспільної свідомості. Природно, що кожна епоха породжувала не тільки творчі і практичні ідеї аналізу екологічних криз і виходу з них, але разом із цим породжувалися й утверджувалися в мові, асимілювалися з часом в

загальноновживаній лексиці нові слова, що вже можна вважати екологічним шаром мови. Існування такої нової термінології надає сприятливу можливість науковцям і практикам, що торкаються проблем екології у своїх дослідницьких працях, образно кажучи, “розмовляти однією мовою” (*eco-speak, eco-babble*). Необхідно додати, що кілька останніх десятиліть англійська мова, як найбільш поширена у світі, використовується як мова міжнародного співробітництва в різних галузях.

Як відомо, на словниковий склад мови особливо помітно впливають зовнішні фактори. Такий вплив зумовлений комплексним характером і диференційованістю позамовної реальності. Збагачення словникового складу за рахунок виникнення нових слів і семантичні зміни є переконливим свідомством цього впливу. Отже, мова, якою користувалися дослідники не тільки проблем навколишнього середовища, а й тісно пов'язаних із ними економічних, соціальних, правових, збагачувалася протягом багатьох епох, і в силу очевидної актуальності це збагачення і розширення “екологічного” словника продовжується в наш час із надзвичайною швидкістю.

Екологія як наука пройшла довгий історичний шлях від суто біологічної дисципліни в XIX столітті до окремої науки на сучасному етапі, коли вона органічно поєднує дослідження у сфері природничих, суспільно-політичних, технічних, економічних наук. Проте в цій статті ми спробуємо звернутися до еволюції екологічної ментальності як суспільства взагалі, так і окремої людини того суспільства, що її оточує, та до відповідних змін, які послідовно відбуваються в мові.

Викликані недалекоглядним, нерозумним, а подекуди хижацьким ставленням людини до природи, екологічні проблеми виникли не сьогодні і не вчора. Праці перших філософів-натуралістів – Анаксагора, Демокріта, Арістотеля, Теофраста, Лукреція – містять проблеми, що мають відношення до екології. Опис місць проживання, способу життя тварин і людей, сприятливих та несприятливих умов їх існування та інші факти, що займали значне місце в цих роботах, пізніше лягли в основу змісту екології. “Все пов'язано одне з іншим, – писав Марк Аврелій, – і священним є цей зв'язок, і нічого майже нема, що було б чужим іншому. Тому що все співвідпорядковано й упорядковано в єдиному світопорядку. Бо світ при всьому єдиний, і єство єдине, і єдиний закон – загальний розум всіх розумних істот, і одна істина” [1, 48]. Протягом всієї історії людство зверталося за порадою до філософських роздумів античних мислителів, вживаючи їхню оригінальну термінологію, яка й залишилася нащадкам у формі інтернаціоналізмів (слів з “класичними” коренями). В окремій статті ми вже розглядали активність грецьких та латинських основ, які й досі служать джерелом для незліченної кількості екологічних інновацій. Це такі основи, як *eco-, agri-, mega-, super-, anti-, enviro-, bio-, ma in.* [ 2].

Сучасні науковці зазначають, що в період античної історії були викладені ті загальні положення, що стали основою світорозуміння мислителів Середньовіччя та Нового часу. Проте, якщо в античні часи людина почувала себе невід'ємною частиною суспільства і його інтересів, то в Середні віки “громадські визначення виявилися другорядними: особистість християнина стала вищою за збірну особистість міста...” [3, 230]. З античних часів до Середніх віків у менталітеті відбулися певні зміни: віра стає основним засобом орієнтації у світі, а людина проголошується хазяїном довкілля. Формувався базис антропоцентризму – абсолютизованим предметом вивчення став внутрішній світ індивідуума. Ця епоха примусила людину відмовитися від спроб проникнення в таїну буття.

Важливий період еволюції екологічної ментальності умовно належить до XVIII – першої половини XX століть. Це час активного розвитку локальних і регіональних екологічних криз, різких змін складу флори і фауни, ґрунтів і клімату в цілому, страшних за своїми екологічними наслідками світових війн. Основні риси суспільного менталітету, що характеризують цей період, – боротьба з природою, її підкорення та впевненість, що природні ресурси невичерпні. Людство відокремлює себе від природи, ставить себе вище за неї. Добре відомі слова російського класика відтворюють спосіб мислення активної молоді кінця XIX – початку XX століття: “Природа – майстерня, і людина в ній – хазяїн”.

У період розквіту буржуазних суспільних відносин було остаточно покинчено з тенденцією упокорення природі і звеличення її. Людство взагалі і людина зокрема зайняли активну споживачську позицію: довкілля – це об'єкт для праці, отримання достатку, корисна річ, і дослідження природи “має мету підкорити природу людським потребам” [4, 387].

Необхідно, однак, зазначити, що в останні десятиліття цього періоду побачили світ перші державні акти (*environmental rules, clean-petrol laws, valdez principles*) стосовно охорони навколишнього середовища в окремих країнах із найбільш розвинутим виробництвом. Політичні лідери окремих промислово розвинутих країн поступово приходять до висновку про необхідність державного регулювання стосунків людини і природи (*command-and control measures, pollution control, emission inspections*). У цей період отримує розвиток поняття забруднення (*pollution, contamination*), яке розділяється залежно від сфер і засобів (*air, water and land pollution; noise pollution; autopollution*). З'являються перші заповідні зони (*protected areas, natural areas of protection*) для збереження рідкісних тварин і рослин. У другій половині XIX століття вперше вживається назва нової науки, поки ще суто біологічної, – екологія (*ecology*).

Саме завдяки змінам в екологічному мисленні ми можемо відокремити наступний етап екоєволюції, у якому ми нещодавно існували самі. Період з другої половини ХХ століття до початку 90-х років – це період прозріння, коли першими науковці і дослідники, а за ними і політики розвинутих країн зрозуміли необхідність обережного (*environment-friendly*) ставлення до навколишнього середовища в кожній окремій країні і всієї планети загалом (*planet-friendly, nature-friendly*). Це був поштовх до подальшого розвитку екологічного мислення (*environment-mindedness*), яке з цих пір користувалося прихильним ставленням (*greenism*) на найвищому рівні.

Необхідно зазначити, що екологічна свідомість у цей час розвивалася нерівномірно, фактично залежно від обсягів впливу різних антропогенних факторів. Початок цього періоду (до 1970-х років) характеризується розвитком кризових екологічних ситуацій (*ecological disasters*) у Північній Америці, Європі, регіонах колишнього СРСР внаслідок суперіндустріалізації та супермілітаризації: появи озонових дірок (*ozone depletions*), кислотних дощів (*acid rains*) та парникового ефекту (*greenhouse effect*). Наступні 1970-1990-і роки позначилися бурхливими екологічними кризами (*environmental hazards*) в Японії, Азії, Африці, Південній Америці, більшості регіонів колишнього СРСР в результаті широкої хімізації, виробництва пластиків і забруднення усіх геосфер (*contaminated area, disturbed area*). Страшні наслідки планетарного масштабу мала аварія на ЧАЕС, де виникла потреба в “зоні стримання” ядерного реактора (*containment zone, containment building*). Ці явища знайшли відбиток у мовах народів усього світу, і в першу чергу в англійській мові.

Багаточисельна кількість екокатастроф (*ecotastrophe*) та їх наслідки (*ecological backlash, ecological footprint*) сприяли виникненню об’єднань спочатку науковців та філософів, а потім громадського руху (*environmental organisations, green movement*) за порятунок життя на планеті. Людство було змушене переосмислити ставлення до природи, почати глибоке вивчення генезису та розвитку складних взаємозв’язків і процесів у навколишньому середовищі (*ecological environment*), шукати зв’язки гармонізації взаємин людського суспільства та природи, збалансованого розвитку людства (*wise use, environmental approach*), у якому поєднуються інтереси подальшого технічного прогресу й захисту довкілля (*nature protection*).

У 1960-х роках поглибився процес погіршення стану навколишнього середовища під впливом науково-технічної революції, що змусило прогресивних мислителів і науковців об’єднатися в Римський клуб, засновник якого А.Печчеї виразив загальну думку: “Сьогоднішня, повна суперечностей фаза прогресу, що принесла людству безліч цінних подарунків, у той самий час глибоко змінила весь наш маленький людський всесвіт, поставила перед людиною небачені досі завдання і погрожує їй нечуваними досі бідами... НТР часом не дає нам мудрості тримати під контролем наші можливості і потреби” [6; 6, 12].

Спробуємо подати короткий огляд розвитку екоментальності (*ecomindedness*) у цей період. Необхідно, перш за все, зупинитися на великій кількості напрямів вивчення (*environmental study*) і спроб вирішення екологічних проблем (*ecological problems*) західними науковцями і філософами. Так звані вчені-“алармісти” (*alarmists*) – У.Дуглас, Р.Мукерджи, Л.Мемфор, А.Печчеї, Ч.Рейч, Т.Роззак, Ч.Тарт, О.Тоффлер, Д.Хорафас – першими виразили точку зору, що сучасна екологія набула статусу світогляду сучасного людства, яке намагається уникнути екологічної катастрофи. Вони стверджували необхідність корінної модифікації економічної системи Заходу і перш за все – стилю мислення, розробки принципово нової, екологічної свідомості (*ecoconsciousness*) і екологічного світогляду (*ecoawareness*). Свою думку з цього приводу висловлювали й українські та російські науковці – М.І.Будико, Р.В.Гарковенко, Є.В.Гірусов, А.А.Горелов, В.П.Казначеев, А.В.Кацурн, І.Д.Лаптев, В.А.Лось, – які 30-40 років тому вважали, що позиція, яка видає екологію за світогляд, явно перебільшує її роль. Але вони були згодні, що існування такої думки свідчить про реальний зв’язок проблем загальної екології (*social ecology*) з питаннями світогляду. У світі сучасної загостреності екологічних проблем (*ecological issues*) вже ніхто не намагається заперечувати існування такого зв’язку.

Прихильники концепції пост-індустріального суспільства (*post-industrial society*) – західні політики, представники великого бізнесу та науково-технічного істеблшменту Д.Белл, Г.Кан, А.Вінер, З.Бжезінський, Г.Саймон – вважали, що західний світ легко здолає екологічну кризу самостійно шляхом введення специфічних ринкових механізмів та адміністративного втручання.

Представників західної науки можна також умовно поділити на “оптимістів” та “песимістів”, при чому останні переважали за кількістю. “Ми, ймовірно, живемо в останнє століття людства, і якщо це так, то саме науці людина буде зобов’язана своїм вимиранням, а якщо людське життя продовжиться, то всупереч науці” [7, 70-71].

Одним із джерел екстремального песимізму (*gloom-and-doom pessimism*) на Заході вважали демографічну ситуацію, тому були відроджені ідеї Мальтуса у вигляді неомальтузіанства у всесвітньо відомій праці Д.Медоуза “Ліміти росту”, де останній визнає: “Мальтузіанці бачать тільки ріст населення, виснаження та руйнування землі, зло у містах та все збільшувану безодню між багатством і жебрацтвом” [8, 240]. Велику популярність свого часу на Заході отримав заклик “Назад до природи!” – ідеалізація стану

первіснообщинної і середньовічної людини, що найкраще відповідає принципам екології. Відомий економіст Е.Шумахер висловлювався з цього приводу: “Мудрість потребує нової орієнтації науки і технології у напрямку органічного, м’якого, ненасильницького і прекрасного” [8, 168].

Екокриза в капіталістичних країнах у 70-80-і роки ХХ ст. викликала потужну хвилю нових форм політичної боротьби: екологічні страйки (*green strike*), екоманіфестації та мітинги, бойкотування сплати рахунків за електроенергію. Інтелігенція, молодь, середні прошарки населення об’єднувалися в рух за альтернативний розвиток суспільства завдяки впливу екологічного мислення. Тисячі екологічних організацій заповнили вакуум неспроможності традиційних партій вирішувати екологічні проблеми. Серед них авторитету і популярності набули “Одубонівське суспільство” (*Odubonne Society*), “Друзі землі” (*Friends of the Earth*), “Екологічна діяльність” (*Ecological Activity*) (США), “Зелений світ” (*Greenpeace*), “Народ” (*The People*) (Англія) та ін.

Звичайно, найбільш організованою в ідеологічному і політичному плані частиною альтернативного руху є рух “зелених” (*greens*). Із початку 80-х років він став значною політичною силою в Західній Європі, де партії “зелених” мають депутатів у парламентах більшості країн. Разом із тим необхідно звернути увагу і на негативне явище “позеленіння” (*to green*) практично усіх політичних партій, що керують країнами. Це вказує не стільки на їхні спроби тримати під контролем екологічне становище в країні, скільки на неприховане бажання контролювати масовий екологічний рух і, тим самим, вживати ефективні засоби боротьби за голоси виборців.

Наприкінці 90-х років “екологісти” (*ecologists*) поставили питання про долю індустріальної цивілізації взагалі, про глибинні недоліки її способу виробництва, про гостру необхідність користуватися екоментальністю як єдиним можливим способом мислення (*eco-correctness*), яке допоможе людству уникнути глобальної екологічної катастрофи. Завдяки глобальним мас-медіа більшість людей розуміє, що останні 10-15 років вони живуть у новому глобальному світі (*global world, global village*), де всі народи – сусіди (*global villagers*) і залежать від єдиної глобальної свідомості (*global consciousness*).

Процеси глобалізації і її фактори пронизують людське суспільство на соціальному, економічному, демографічному, інформаційному рівнях. Пояснення сучасної ситуації знаходимо в З.Баумана, який зауважував, що світ на початку ХХІ століття все більше стає єдиним, залишаючись розколотим, конфліктуючим, ієрархічним і нерівним. Він водночас і глобальна система, і розколотий світ із безпрецедентними можливостями великої справедливості і заможності для всіх і безпрецедентними загрозами ядерної війни й екологічної катастрофи. Глобалізація суспільства потребує, щоб будь-яке конкретне дослідження ставало на рівень глобального контексту, тому що кожна частина світу взаємозалежна від багатьох інших. Навіть ця стаття не вільна від глобального підходу до вивчення словника англійської мови, який тут аналізується з точки зору як мінімум двох країн у різних кінцях світу – британського та американського варіантів, що при утворенні еконеологізмів користуються засобами однієї оригінальної мови, але в кожному окремому випадку вживають свої засоби їх утворення.

Ще однією важливою рисою нового сучасного етапу екоментальності, що теж відокремлює його від попереднього, є перетворення “зелених” (*greens*) в самостійну політичну силу, як, наприклад, у Німеччині, де за результатами виборів до бундестагу 1998 року пост віце-канцлера зайняв лідер партії “зелених” (*Green party*). Глобалізація екоментальності – найхарактерніша риса сучасного етапу її розвитку: будь-яка людина в будь-якому куточку землі має можливість отримувати повну інформацію звідусюди. Тому вивчення екопроблем світового суспільства і його взаємовідносин з національними та локальними реаліями стає центральною темою при спробах вирішення таких проблем. Саме тому еконеологізм *glocal* вживається все частіше.

Особливостями цього періоду також є активне міжнародне співробітництво в галузі охорони довкілля (*global stewardship*), апогеєм якого стали всесвітні конференції на найвищому рівні (*earth-summits*) протягом 90-х років у Ріо-де-Жанейро, Монреалі, Кіото, Бонні та Йоханнесбурзі, і та роль, що її відіграє діяльність кожної окремої екологічно зацікавленої людини, яка у своєму куточку світу зберігає те, що повинна залишити нащадкам, – чистий світ навколо себе.

Досліджуючи етапи екоментальності, необхідно зупинитись на такій важливій концепції, як концепція “стійкого розвитку” (*sustainable development*). Вона була вперше запропонована Комісією Брутланд у доповіді “Наше спільне майбутнє” у 1987 році як модель суспільства, що задовольняє потреби сьогодення, не ставлячи під загрозу потреби майбутніх поколінь. Останніми роками концепцію було подалі розвинуто у зв’язку з дією нових екологічних і соціально-економічних чинників, зумовлених глобалізацією торгівлі. Стейкий розвиток – загально визнаний напрямок політики існування більшості країн світу в стійкому суспільстві (*sustainable society*), який дістав підтримку ООН.

Ми вважаємо, сучасний етап еко-свідомості (*eco-consciousness*) повинен іменуватися “екологічною глобалізацією”, під якою розуміється поєднання зусиль усіх країн світу, державних та недержавних установ та організацій для вироблення комплексних заходів, спрямованих на збереження навколишнього середовища.

Розвиток екоментальності зумовив появу багаточисельної хвилі неологізмів, пов'язаних із проблемами навколишнього середовища та шляхами їх вирішення. Умовно ці мовні інновації можна поділити на групи:

1. Коло проблем, що виникли в результаті людської виробничої і побутової діяльності: проблеми озонового шару (*ozone depletion*); зміна клімату (*acid ( yellow) rains, climate change, global warming, greenhouse effect*); урбанізація (*the brown revolution = urbanisation, megacity*); поховання відходів (*dumping, land-filling*); злочини проти навколишнього середовища (*environmental crime*).
2. Інновації, пов'язані із засобами спостереження за забрудненням і видалення забруднюючих речовин та показниками забруднення: *The Environmental Sustainability Index (ESI), комп'ютерне забезпечення Ecorpath, Ecosim, sinks, emissions inspections, emissions standards, federal water standards, environmental standards, overall pollution level, vitrification, waste-collection rate*.
3. Неологізми, що характеризують засоби забруднення та забруднюючі речовини: *ozone depleters, CFCs, HCFCs, HFCs, plastic waste, dioxins, polyvinyl chloride, greenhouse gas emissions, toxic waste*.
4. Назви альтернативних енергоджерел: *sustainable energy, oxygenated fuel, solar electricity, wind farm, alternative fuel, alternative energy sources, bio-diesel, superunleaded*.
5. Назви підрозділів екології та науковців, що вивчають і досліджують сурядні проблеми: *garbology, environmental psychology, environmental geology, animal ecology, human ecology, industrial ecology, landscape ecology, urban ecology, genetic engineering*.
6. Назви державних та громадських організацій та рухів за вирішення екологічних проблем та їх учасників: *SustainAbility, Sustainability Advisory Services (SAS), environmental audit, environment ministry, Environmental Investigation Agency, environmentalist, eco-vigilante, fundy, green sweather worker, mainstream green groups*.
7. Міжнародне співробітництво в галузі охорони довкілля та спільні державні заходи: *earth summit, environmental summit, clean-air legislation, green bills, UN Convention on Climate Change, Intergovernment Panel on Climate Change (IPCC), Agenda 21, International Association for Pollution Control, Biodiversity Treaty*.
8. Нова лексика, пов'язана з переробкою відходів: *recycling, recyclable goods, recycler, emissions-trading system, crumb, garbage barge, dry-caskbaghouse, skip-park, blue box bank*.
9. Назви нових концепцій і напрямків подальшого розвитку суспільства: *sustainable development, sustainable-earth political tactics, sustainable-earth politics, sustainable-earth government, sustainable society, sutainable-earth or deep ecology, wise use, sutainable agriculture, fish-farming, ecosystem management, "Blue Revolution", ecological approach, environmental awareness, environmentalism, enviro-business*.
10. Інновації, пов'язані з глобалізацією та екологією: *global sustainability, global stewardship, global warming, global village, global environment, global trade, global consciousness, global economy, global staff, global black market*.

Таким чином, результатом глобальних заходів на сучасному етапі є всебічний розвиток екологічної освіти (*ecological education*) від початкової школи до вищої, прийняття нових національних і міжнародних актів про охорону природи, поява і розвиток альтернативних джерел енергії, розвиток дехімізації та ресурсозберігаючих технологій, розробка технічних засобів спостереження за рівнем забруднення і змінами кліматичних умов. Усі сучасні процеси екологічної ментальності, звичайно, знаходять відтворення в мові, і в цьому плані останнє десятиліття характеризується "вибухом" екологічних мовних інновацій, які розділяються на певні групи. На нашу думку, у подальшому на окрему увагу заслуговує рогляд процесів глобалізації економіки і їх відтворення в мові як таких, що мають найбільший вплив на існування життя на планеті.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Марк Аврелий Антоний. Размышления. – СПб.: Наука, 1993. – 245 с.
2. Балюта Е. До проблеми словотворення еконеологізмів англійської мови класичного походження // Вісник СумДУ. - Суми, 2002. - № 4. – С.8-12.
3. Герцен А. Письма об изучении природы: Соч.: В 9 т. – Т.2. – М.: Худ. литература, 1958. – 726 с.
4. Маркс К. Экономические рукописи 1857-1859 годов: Первоначальный вариант «Капитала». – М.: Политиздат, 1980. – Ч.І. – 564 с.
5. Печчеи А. Человеческие качества. – М.: Прогресс, 1985. – 312 с.
6. Russel В. The Impact of Science on Society. – London, 1967. – 400 p.

7. Meadows D. et al. A Response to Sussex// Models of Doom. A Critique of the Limits to Growth. New York, 1973. – P. 32-48.
8. Попов С.И. Буржуазная идеология на пороге XXI столетия. – М.: Наука, 1988. – 368 с.

УДК 811.111'272 : [81'42 + 82.02]

## **ЛІНГВОФІЛОСОФСЬКА ПАРАДИГМА І МЕТОДОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ АНГЛОМОВНОГО ДИСКУРСУ МОДЕРНІЗМУ ТА ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Бехта І.А., к. філол. н., доцент

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

Автор статті розглядає модернізм та постмодернізм як складові єдиної культурної авангардної парадигми ХХ ст., як дві фази моделювань культурно-історичних комунікативних практик текстової епохи ХХ ст. У цьому контексті спостерігаються трансформації в художньо-естетичній орієнтації на творення та інтерпретацію художнього дискурсу з огляду на існуючі в модернізмі та постмодернізмі домінуючі, які виходячи з філософської системи координат, у якій опинилася людина ХХ ст., носять глибоко антропологічний характер.

*Ключові слова:* модернізм, постмодернізм, парадигма, дискурс

Бехта И.А. ЛИНГВОФИЛОСОФСКАЯ ПАРАДИГМА И МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПТЫ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ДИСКУРСА МОДЕРНИЗМА И ПОСТМОДЕРНИЗМА / Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Украина.

Автор статьи рассматривает модернизм и постмодернизм как составные культурной авангардной единой парадигмы ХХ века, как две фазы моделирования культурно-исторических коммуникативных практик текстовой эпохи ХХ века. В этом контексте наблюдаются трансформации в художественно-эстетической ориентации порождения и интерпретации художественного дискурса, учитывая существующие в модернизме и постмодернизме доминанты, которые, исходя из философской системы координат, в которой находится человек ХХ века, несут глубоко антропологический характер.

*Ключевые слова:* модернизм, постмодернизм, парадигма, дискурс.

Bekhta I.A. LINGUOPHILOSOPHICAL PARADIGM AND METHODOLOGICAL CONCEPTS OF DISCOURSE OF THE ENGLISH FICTION IN MODERNISM AND POSTMODERNISM / Lviv National University named by Ivan Franko, Ukraine.

The author of the article considers modernism and postmodernism as integral elements of culturally avant-garde paradigm of the ХХ century. They are two phases of modeling of culturally historic communicative practices of textual époque of the ХХ century. In this context one can trace the transformations in esthetic orientation directed on creation and interpretation of fictional discourse taking into account the modernist and postmodernist dominants, that spring out of the philosophical system of coordinates and bear deeply anthropologic character.

*Key words:* modernism, postmodernism, paradigm, discourse.

Спроби описати культурну парадигму ХХ ст. зазвичай носять хаотичний характер із чітким присмаком хронологічного невпорядкування: пропонують набір більш-менш перемежувальних фактів, а не конкретно-історичну модель. Парадигму, про яку ведемо мову, іменуємо *авангардною*, маючи на увазі під авангардом не змістовий концепт: перебування на передньому плані (синонім передового) чи конкретний короткий період у мистецтві, а установку свідомості: певне поєднання (сполучення) культурних інтенцій, властивих для більшості проєктів ХХ ст. [1, 332], (свого роду художню програму мистецтва мінливого світу – світу прискорення індустріального прогресу на базі просунутої технології, урбанізації, омасовлення стилю та образу життя [2, 10]). Із концептуальної точки зору *авангардизм* ґрунтується на презумпції, що зв'язок мистецтва з дійсністю не має ані обов'язкового характеру, ані стабільних форм свого втілення, а навпаки, перебуває в постійному трансформаційному процесі й саме це дає змогу мистецтву підтримувати та оновлювати справжній контакт із дійсністю [2, 10].

Розмірковуючи про авангардну парадигму, ми віддаємо собі звіт у мірі умовності такої побудови. Атрибуючи авангардизму бажання позбутися однозначних схем, цю ж атрибуцію творимо в межах бінарного міркування *модернізм*  $\leftrightarrow$  *постмодернізм*, яке розглядаємо не як два різні парадигмальні феномени, а як складові єдиної культурної авангардної парадигми ХХ ст., як дві площини, дві фази, два стани моделювань культурно-історичних комунікативних практик текстової епохи ХХ ст.: інтертекстуального, метатекстуального, архітекстуального. Якщо виокремити культурно-історичний



контекст, можна розглянути термін **текстова епоха**. Цей термін дає [3, 92-93] змогу простежити історично-культурні зміни значень слів, що визначали дух відповідної історичної епохи. Дослідник І.Касавін визначає текстову епоху як “історично-специфічний тип мовної культури” [4, 309-330], вважаючи, що кожна з них характеризується своєрідним соціальним типом інтелектуального творчого індивідуума. У текстову епоху мова постає як необхідний засіб пізнання світу. Так, за модернізму шукалась справжня реальність, яка стояла б за умовними знаками і системами культури. Щойно ця реальність виявилась, щойно відбулась її експлікація з-поміж контекстуальних обставин – з’ясувалося її ество – у вигляді пустоти постмодерністського симулякра, чи протилежності.

Криза реалізму в порубіжжі віків ХІХ-ХХ ст. проклала шлях розвитку модерністських течій, що претендували на те, щоб бути художнім втіленням нової епохи. З’ява модерністської естетики зумовлена новим етапом історичного буття, у яке вступило людство на зламі ХІХ-ХХ ст. Суть у тому, що не лише науковий світогляд, але й свідомість людини ХХ ст. відрізняється від світогляду й свідомості, характерного для попереднього століття. Потреба в нових художніх засадах осмислення дійсності зумовила експансію модерністської естетики, яка запропонувала цілком відмінні координати характеру, яка сприймала докільля як фантастичне і алогічне.

Отож, джерела кризи попереднього мистецтва і з’яву модернізму як нового художнього світовідчуття, вбачаємо у новій *філософській системі координат*, у якій опинилася людина ХХ ст. На рубежі ХІХ-ХХ ст. відбувається оновлення парадигми художньої культури, пов’язане, зокрема, з тенденцією до екзистенціалізації художньої свідомості [5, 149-151]. Це дослідження концентруємо навколо екзистенціалізму, як філософсько-естетичної системи і одного з найпотужніших першоджерел європейської літератури ХХ ст.

Художні зміни порубіжжя (як вияв глибоких трансформацій у філософській, суспільній, соціально-політичній, екзистенціальній свідомості) стали наслідком утвердження модернізму як повноправної естетичної системи. Вона відобразила глибинні ментальні зміни, які відбулися в художній свідомості, утвердила нову поетику і літературну стилістику. Ці зміни утвердили антропоцентричний характер літературної свідомості. Художня література визначила вектор естетичних змін, заклала основи нової естетичної системи ХХ ст: змінилися координати осягнення світу, відбувся перехід від рівня соціальної конкретики на рівень універсалізації, центр ваги змістився на відчуття стилю [6, 11].

Зміна парадигм зачепила передовсім сферу художнього спілкування: текстової комунікації, художнього дискурсу. Художнє зображення людини, соціолекту, поступилося місцем баченню людини не як соціального феномена, а як “носія душі” – як новітніх аспектів авторських художніх моделей. Прагнення до осягнення вічних проблем буття визначили тяжіння до зображення конфліктів універсального чи сакрального змісту, створення семантично неоднозначних сюжетних ситуацій, розширення смислового поля образів. Бажання виразити складніші, суперечливіші стосунки людини і світу вимагало від письменників ХХ ст. нового ставлення до сюжетно-композиційних структур. Логіка причиново-наслідкових шеплень, детально прорисованих епізодів, стабільності авторської позиції змінилася в практиці В. Вульф, Дж. Джойса, Ш. Андерсона, Х. Лоренса, В. Фолкнера та ін. англомовних письменників-модерністів сюжетним недомовленням, монтажною компоновкою різнохарактерних фрагментів, швидкісним чергуванням наративних планів. Пунктирність сюжетних контурів, асоціативний зв’язок суміжних картин – своєрідна паралель поезії натяків та недомовлень. Письменники-модерністи перейшли до фрагментарно-епізодичного типу нарації, стали передавати подобу людини, гротески, предмети, світ за допомогою уривчастих штрихів, схоплених навмання деталей, стали використовувати мозаїчну композиційну техніку, творячи гротескную картину світу, що перебуває у стані розпаду. Для прикладу згадаймо short stories Ш. Андерсона “The Book of Grottesque”, “Paper Bills” [7, 25-27; 33-36].

Межі епохи Модернізму і Постмодернізму є предметом суперечок. *Постмодернізм* – явище досить поширене за обсягом і масштабами. Це закономірний і важливий етап в історії європейського мистецтва. Однак це не самодостатнє явище. Те, що називають тепер постмодернізмом – надзвичайно багатопланове явище, що переросло у всі прошарки сучасної культури [8]. Воно подане на філософському рівні та в гуманітарних дисциплінах. Цей феномен, ідейні джерела і загальні риси якого подибуємо в низці змістовних праць багатьох дослідників [9; 10; 11], породив ідеологію, психологію, певний менталітет, стиль, комунікативну позу [12, 42].

Тематична широта публікацій постмодерністів, метафоричність їхніх дискурсів, значна комплікативність думки, ультрадіалектичні формулювання, багато неологізмів, вишуканість стилю – усе це створює серйозні труднощі при спробі чітко визначити їхні ідейні, тим паче концептуальні, новації. Зате цілком чітко простежуються основні інтенції: критика традиційних цінностей, раціоналізму, гуманізму, історизму, радикальне неприйняття сучасної соціальної самоорганізації, заперечення можливостей окремої особистості бути відповідальною за свої рішення та дії, її здатності протистояти величій надособистісних структур (соціально-політичних, ідеологічних тощо) [12, 42].

Нарація в художніх творах постмодернізму набуває кліпoidного характеру, вона дробиться на довільні фрагменти, незвичні конгломерати фрагментів – творчий монтаж реальності. Постмодерністський текст і його руйнівні функції – перерваність, фрагментарність, дисгармонійність, іронізм, інтертекстуальність, еkleктизм, еротизм – найхарактерніші риси постмодерністського тексту (у широкому сенсі слова), тобто і постмодерністського арте-факту, і дискурсу як такого.

Отож, постмодернізм – за стереотипами, які стійко прищепилися на нашому ґрунті, це передусім руйнування будь-яких вартостей, зокрема й естетичних, будь-яких канонів, будь-яких критеріїв. Проте постмодернізм вписався в історію також художніми здобутками стратегічної ваги, конструктивною художньою практикою, а не лише настановами з домінантою деструкції. Говорячи про постмодернізм з філологічної точки зору, маємо на увазі передовсім його стратегію творення текстів, а також чинник рецепції, читача, певний спосіб сприйняття текстів, словом те, що забезпечує повноцінність постмодерній літературі [13, 67].

Поняття постмодернізму характеризується багатозначним і динамічно рухливим (залежно від історичного, соціального й національного контексту) комплексом філософських, епістолярних, науково-теоретичних і емоційно-естетичних уявлень. Як напрям у літературній критиці постмодернізм методологічно спирається на теорію і **практику постструктуралізму й деконструктивізму**. Світоглядні, філософсько-змістовні риси постмодернізму переплетено з формотворчими, які стосуються не філософії, а художньої літератури [14, 59-60].

У цьому дослідженні розмежуємо модернізм та постмодернізм як *художні течії* в літературі, і модернізм та постмодернізм як теоретичні рефлексії на ці явища, як своєрідні *наукові літературознавчі методології*, що дає нам змогу говорити про існування особливих критичних шкіл чи напрямів, і в цьому сенсі ототожнювані в постмодернізмі з постструктуралізмом, тоді як у модернізмі – із структуралізмом. Постмодерністська критика лише тоді й набула свого місця серед інших літературно-критичних шкіл, коли вийшла за межі вияву і фіксації ознак літературного напрямку постмодернізму й стала застосовувати вироблену нею методику розбору і оцінки постмодерністських текстів до художніх творів різних епох.

*Філософською парадигмою* модернізму та постмодернізму як літературних напрямів є *філософія екзистенціалізму* – один з найбільших напрямів філософії ХХ ст. Як найвпливовіший культурологічний чинник епохи – екзистенціалізм відобразив інтелектуально-духовні пошуки інтелегенції і вплинув на літературу, мистецтво загалом. Аналіз досвіду екзистенції людини у світі має онтологічну основу, онтологічну структуру світу. Екзистенціалізм показує, що безпосереднє відкриття світу, первинне його означування є способом, яким людина відкриває себе, самовизначається в бутті, творячи себе як конкретну особистість. Екзистенціалістська теза про те, що головне для людини не об'єктивно існуючий світ, не довкілля, а власна внутрішня екзистенція, яка позбавляє тотального свавілля і несе свободу, визначає тематичний, естетичний зміст творів модернізму.

*Науковою методологічною базою модернізму є структуралізм* – комплекс напрямів у низці наук, об'єднаних загальними філософсько-епістемологічними уявленнями, методологічними настановами і своєрідністю аналізу, який формувався в період від початку ХХ ст. *Структуралізм* як структурно-семіотичний комплекс уявлень із явно лінгвістичною орієнтацією, опирався на новітні на той час концепції мовознавства і семіотики. Передовсім це стосувалося *теорії знака* Ф. де Соссюра як *чогось цілого*, що є наслідком асоціації означувача (signifier) і означуваного (signified) [15, 101]. Найсуттєвішим у цьому положенні Ф. де Соссюра є теза про нерозривність *означувача і означуваного*, невіддільних одне від одного [15, 145]. Проте oprіч лінгвістичної основи, іншою невід'ємною складовою структуралізму є поняття *структури*, яку можна визначити як модель, прийняту у філології, математиці, логіці та яка відповідає трьом умовам: *цілісності* – підпорядкованість елементів цілому і незалежність останнього, *трансформації* – впорядкований перехід однієї структури в іншу на основі правил породження, *саморегулювання* – внутрішнє функціонування правил у межах певної системи.

У рамках структуралізму виокремлюємо три напрями: 1) *семіологічно-структурний* 2) *граматика тексту* 3) *семіотично-комунікативний*. *Перший* охоплює представників Празької семіологічної школи, які прагнули виробити способи опису наративно визначальних структур і відповідної до них граматики нарації. *Напрямок граматики тексту* (ван Дейк, Х. Ризер, Я. Петтефі, П. Хартман) ставить завдання створити модель граматики тексту, яка повинна описати не лише мовленнєву, але й наративну компетенцію і виявити своєрідність процесів переходу з глибинних на поверхневі структури різних текстів, зокрема літературних. *Третій напрям* – комунікативний [праці З. Шмідта, Г. Винольда, Е. Моргенталера], акцентує передовсім на чинниках творення й сприйняття тексту, а також спробах охарактеризувати інтра- й інтертекстуальні комунікативні аспекти відносин між адресантом і адресатом мовної інформації і дослідити взаємозумовлений зв'язок внутрішніх властивостей тексту і його сприйняття. Останні два напрями об'єднані в *лінгвістику тексту* (В. Дреслер, Р. А. де Богранд, Б. Совінский). Своєю чергою, на основі лінгвістики тексту, тепер склався напрям, який активно досліджує, з лінгвістичної позиції, комунікативну проблематику тексту художньої літератури (ван Дейк, Р. Познер, Дж. Лич, Р. Оман, Р. Фаулер).

*Основна специфіка структуралізму* полягає передовсім у тому, що усі явища, доступні чутливому, емпіричному сприйняттю розглядають маніфестацію внутрішніх, глибинних і тому «неявних» структур, розкрити які є завданням аналізу. Саме тут вбачаємо й корінь модернізму – розкрити глибини людської душі. *Структуралізм* як спроба виявити загальні структури людської діяльності віднайшов основні аналоги в структурній лінгвістиці, яка ґрунтується на проведенні 4-х базових операцій: вивчення несвідомої інфраструктури пізнавальних лінгвістичних феноменів; сприймає терми опозиції не як незалежні сутності, а як основу для аналізу відносин між термами; вводить поняття системи; націлена на виявлення загальних законів [16, 43].

*Науковою методологічною основою постмодернізму є постструктуралізм* – течія західної гуманітарної думки, що прийшла на зміну структуралізму як цілісної системи уявлень і стала його своєрідною самокритикою, а також природним продовженням і розвитком первинно притаманних йому тенденцій. *Постструктуралізм* характеризується негативним пафосом щодо будь-яких позитивних знань, до будь-яких спроб раціонально обґрунтувати феномени дійсності, і передовсім культуру. *Постструктуралізм* виявляється як утвердження принципу «методологічного сумніву» до усіх позитивних істин, настанов та переконань, які існують у західному суспільстві, які застосовують для його самооправдання та узаконення. Теорія постструктуралізму – це вираження філософського релятивізму і скептицизму (епістеміологічного сумніву – основа постмодерну), що є за своєю суттю теоретичною реакцією на позитивістські уявлення про природу людських знань.

На відміну від структуралістів, постструктуралісти вважають *принцип раціональності* виявом обмеження роботи думки і уявлення, і черпають своє натхнення у несвідомому, у патологічній завороженості [16, 97]. Це ірраціоналізм, неприйняття концепції цілісності і пристрасть до всього нестабільного, суперечливого, фрагментарного і випадкового.

Уся сучасна західна філософія переживає своєрідний поворот до мови (а linguistic turn) поставивши в центр уваги проблему мови, і тому питання пізнання і смислу набувають у них чисто мовного характеру. Як наслідок, критика метафізики (під якою розуміють принципи причинності, ідентичності, істини) набуває форми критики її дискурсу, чи дискурсивних практик як у М. Фуко.

Отже, *мова* розглядається не лише як засіб пізнання, але й як інструмент соціальної комунікації, маніпулювання якою з боку панівної ідеології стосується не лише мови наук (так званих наукових дискурсів кожної дисципліни), але головно проявляється в деградації мови буденності, слугуючи ознакою збочення людських стосунків, симптомом відносин панування і гноблення. При цьому бельведери постструктуралізму Ж. Деріда і М. Фуко сприймають критику мови як критику культури і цивілізації.

Згадаємо, що теорія постструктуралізму розвивалася як критика структуралізму, яка велася за 4 основними напрямками: *проблемах структурності, знаковості, комунікативності і цілісності суб'єкта*. Хоч останнє набуло критики ще у структуралістів остаточного довершення набуло в постструктуралістів.

На рубежі 70-80 років виявилися загальносвітоглядні і методологічні паралелі, а згодом і генетична спорідненість постструктуралістських течій з постмодернізмом. Оформившись первинно як теорія мистецтва і літератури, яка намагалася опанувати досвід різних неоавангардистських течій за весь період після 2-ї Світової війни і звести їх до єдиного ідейно-естетичного знаменника, постмодернізм із 2-ї половини 1980-х років став осмислюватися як явище тотожне постструктуралізму (чи принаймні як найбільш адекватно описуване теоріями постструктуралізму).

*Постмодернізм*, як і модернізм, слідує більшості з цих ідей, відкидаючи межі між високими та низькими формами мистецтва, відкидаючи сторонні жанрові відмінності, наголошуючи на пастиші, пародіюванні, бріколажі, іронії і грайливості. Але коли *постмодернізм* здається дуже подібним до модернізму за багатьма ознаками, утім він відрізняється від модернізму у своєму ставленні до багатьох із цих ознак. Модернізм для прикладу, презентує фрагментарний погляд людської суб'єктивності і історії (скажімо В.Вульф "To the Lighthouse"), але презентує цю фрагментацію як щось трагічне, щось, за чим треба сумувати, та як втрату. Багато модерністських праць намагаються дотримуватися ідеї, що праці мистецтва можуть передати єдність, когерентність і значення, що втрачені в більшості сучасного життя; мистецтво може зробити те, що інші людські інституції не змогли. Постмодернізм, навпаки, не лементує за ідеєю фрагментації, провізійності, некогерентності, а радше це святкує. Світ не має сенсу? Давайте ж не вдавати, що мистецтво може цей сенс створити, давайте гратися з нонсенсом.

Ще один шлях глянути на відношення між модернізмом та постмодернізмом допомагає з'ясувати деякі з цих відмінностей. За Ф. Джеймсоном, модернізм і постмодернізм є культурними утвореннями, які супроводжують певні стадії капіталізму. Дослідник окреслює три фази капіталізму, які диктують особливі культурні практики: **ринковий капіталізм** - XVIII-XIX ст. → фаза естетики реалізму → **монополярний капіталізм** - кінець XIX ст. до середини XX ст. (до 2-ї світової війни) асоціюється з модернізмом → **багатонаціонального, споживацького капіталізму** - теперішній час → асоціюється з постмодернізмом [17, 62-87].

Одним із аспектів просвітницької думки в період постмодернізму є ідея про те, що мова є прозора, що слова слугують репрезентаціями думок чи речей, і не мають поза тим ніякої іншої функції. На відміну від періоду модернізму, сучасні суспільства залежать від ідеї, що *signifiers* (означувач) знаки завжди вказують на *signifieds* (означуване), і що реальність належить означуваним. У постмодернізмі, проте, є лише знаки. Ідея будь-якої стабільної чи постійної реальності щезає, і разом з нею, ідея означуваних, на яку вказують знаки. Радше для постмодерних суспільств існують лише поверхні, без глибини; лише знаки, які не мають означуваних. Подібний шлях цього, за Ж. Бодріаром (Jean Baudrillard), є в тому, що в постмодерному суспільстві немає оригіналів, лише копії – чи, як він називає, *симулякри*. Іншою версією буде концепція *віртуальної реальності*, реальності створеної симуляцією, для якої немає оригіналу. Це особливо очевидно в симуляціях комп'ютерних ігор.

Характерною рисою постмодерністської прози є *інтертекстуальність* [11, 100]. Проблема інтертекстуальності виявилася близькою лінгвістам, які вивчають питання лінгвістики тексту: Р.-А. де Богранд, і В. У. Дресслер у *“Вступі до лінгвістики тексту”*(1981) визначають інтертекстуальність як “залежність між породженням чи рецепцією одного даного тексту і знаннями учасників комунікації інших текстів” [18, 188]. Вони виводять із поняття текстуальності необхідність “вивчення впливу інтертекстуальності як засобу контролю комунікативної діяльності у цілому”[18, 215].

Ми дотримуємося думки тих дослідників (представників комунікативно-дискурсивного аналізу), які вважають, що надмірне буквальне наслідування принципу інтертекстуальності в її філософському вимірі робить марною будь-яку комунікацію. Ми услід за Л. Деленбах, П. Ван ден Хевель трактуємо інтертекстуальність конкретніше, розуміючи її як взаємодію різних видів внутрішньотекстової комунікації: оповідного дискурсу – дискурсу наратора про дискурс персонажів, дискурс одного персонажа про дискурс іншого. Тобто нас цікавить та сама проблема, що й М. М. Бахтіна – взаємодія *свого* та *чужого* слова. Значення концепції інтертекстуальності виходить за рамки чисто теоретичного осмислення сучасного культурного процесу, бо вона відповіла на глибинний запит світової культури ХХ ст. з її явною чи неявною тягою до духовної інтеграції. Набуваючи небаченої популярності у світі мистецтва, вона як ніяка інша категорія, вплинула на саму художню практику, на самосвідомість сучасного художника.

Основними рисами і принципами епохи постмодернізму є аксіологічний плюралізм, змішування різних традицій і норм. Свідома зміна і трансформація полюсів, які задають звичні орієнтири в житті людини; клиновість (фрагментарність і принцип монтажу); інтертекстуальність і цитатність; стильовий синкретизм, змішування жанрів – високого й низького; невпевненість, культ неясностей, помилок, пропусків, пародійність, мовна гра тощо [19, 176].

Антропологічний тип, на який орієнтований постмодернізм, відмінний від модерністського, – це космополит, вільний від догмату будь-яких культурних традицій і норм, який прекрасно розуміє всю їхню умовність; це абсолютно щирий щодо власних природних інстинктів “шизоїд” [термін взятий у Ж.Делеза і Ф. Гаттарі – цит. за Громыко 2002], який цінує передовсім споживацтво, в тому числі й споживання інформації, обмін блоками інформаційних текстів; це інтелектуал, який володіє правилами будь-якої мовної гри і так само легко звільняється від них [19, 176]. Деконструктивістські пропозиції, які пропонує постмодернізм, не дають змоги обговорювати ані онтологічності текстів, ані істинності дій, бо вони створені для зворотного – для деонтологізації світу знань і знань про світ.

Отже, виходячи з *філософської системи координат*, у якій опинилася людина ХХ ст., екзистенціалізації художньої свідомості, *домінанти* – (“фокусуемого компоненту твору мистецтва” за Р. Якобсоном) – модернізму та постмодернізму носять глибоко антропологічний характер. Модернізм та постмодернізм – не два різні парадигмальні феномени, а складові єдиної культурної авангардної парадигми ХХ ст., дві фази моделювань культурно-історичних комунікативних практик текстової епохи ХХ ст.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Курицын В. О некоторых попытках противостояния «авангардной парадигме»// Новое литературное обозрение. – 1996. – № 20. – С. 331-361.
2. Всемирная энциклопедия: философия/ Главн.науч.ред. и сост. А. А. Грицанов. – М.: Наука, 2001. – С.10.
3. Дротянко Л. Г. Філософські проблеми мовознавства: Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – К.: Навчальна книга, 2002 – 128 с.
4. Касавин И.Т. Миграция. Креативность. Текст. – СПб.:РХГИ, 1999. – С. 309-330.
5. Каманина Е. В. Философско-эстетический аспект литературного сознания XX века//Вестник Московского университета. - Серия 9: Филология. – 2002. – №5. – С.149-151.

6. Скороспелова Е. Б., Голубков М. М. На рубеже тысячелетий: литература XX века как предмет научного исследования // Вестник Московского университета. - Сер.9: Филология. - 2002. - №2. - С. 7-19.
7. Anderson Sherwood. Selected Short Stories. - М.: Progress Publishers, 1981. - 352 p.
8. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organization of postmodernist texts // Approaching Postmodernism. - Amsterdam etc., 1986. - P. 34.
9. McNale B. Postmodernist Fiction. - L., & N.Y.: Routledge, 1999. - 264 p.
10. Ильин И. Постмодернизм : Словарь терминов. - М.: Интрада, 2001. - 384 с.
11. Дубровский Д. И. Постмодернистская мода // Вопросы философии. - 2001 - №8. - С. 42 - 55.
12. Моклиця М. Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика. - Луцьк: Вежа, 2002. - 390 с.
13. Поліщук Я. Між модернізмом і постмодернізмом: українська література як стратегія культуротворення // Слово і час. - 2002. - №4. - С.66.
14. Наєнко М. Типи творчості в епоху постмодернізму // Слово і час. - 2002. - №4. С.59-60.
15. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. - М.: Прогресс, 1977. - С. 101-145.
16. Sarup M. An Introductory guide to post-structuralism and postmodernism. - N.Y., 1988. - P. 43-97.
17. Jameson F. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism // New left Rew. - L., - №. 146. - P. 62-87.
18. Beaugrande R.-A. de., Dressler W. Introduction to text linguistics. - L., & N.Y., Longman, 1981. - 269 p.
19. Громыко Н. В. Интернет и постмодернизм – их значение для современного образования // Вопросы философии. - 2002. - №2. - С. 175 - 180.

УДК 81'42 : 81'23

## ЛІНГВІСТИЧНА МОДЕЛЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДИСКУРСУ

Бехта Т.О., викладач

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

Автор статті розглядає концепт тексту та процес перетворення його у дискурс. Концепт тексту є відправною точкою при його творенні та виникає чи викликається з пам'яті читачем при його сприйнятті. На рівні дискурсу через моделі сприйняття встановлюється смисл, що є глибинною структурою та може мати безліч варіантів з огляду на суб'єктивне сприйняття інтерпретаторами.

*Ключові слова: модель інтерпретації, дискурс, текст, концепт, фрейм, сприйняття*

Бехта Т.А. ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ДИСКУРСА / Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Украина.

Автор статьи рассматривает концепт текста и процесс его преобразования в дискурс. Концепт текста является отправной точкой при его порождении и возникает или вызывается из памяти читателя при его восприятии. На уровне дискурса через модели восприятия восстанавливается смысл, как глубинная структура и может иметь множество вариантов с учетом субъективного восприятия интерпретаторами.

*Ключевые слова: модель интерпретации, дискурс, текст, концепт, фрейм, восприятие*

Bekhta T.O. LINGUISTIC MODEL OF DISCOURSE INTERPRETATION / Lviv National University named by Ivan Franko, Ukraine.

The author of the article considers the concept of text and the process of its transformation into discourse. The concept of text is a starting point when it is created and it comes to light from the memory of the reader when it is comprehended. The sense is restored through the models of comprehension at the level of discourse. It is the deep structure, and can have many variations taking into account the subjective comprehension of the interpreters.

*Key words: model of interpretation, discourse, text, concept, frame, comprehension.*

Усна і текстова комунікація складається з двох комунікативних фаз – *творення* та *сприйняття* (сприймання) тексту, його дискурсу. Комунікацію, яка реалізується через писемний текст, називаємо текстовою комунікацією. *Творення* дискурсу розглядаємо безпосередньо в єдності з його сприйняттям.

Питання *сприйняття* дискурсу зосереджує увагу на носіях мови, декодуванні їхніх мовних кодів, розумінні змісту висловлювання [1, 291]. Проблематика сприйняття та розуміння дискурсу, мовної пам'яті набуває все більшої ваги із розвитком когнітивної лінгвістики, розробленням структур репрезентації знань, концепцій прототипів, фреймів, ментальних моделей.

Проблема *сприйняття тексту* розглядалася багатьма дослідниками: І. А. Арнольд, А. А. Брудний, В. З. Дем'янков, Т. М. Дрідзе, Н. І. Жинкін, О. С. Кубрякова, А. І. Новиков, А. М. Шахнарович та ін. Первинним етапом дослідження в теорії декодування є осмислення сприйняття. Це відіграє важливу роль при інформаційному підході до тексту, а також у психології художнього сприйняття, де головним предметом дослідження стає не художній текст, а сам процес його сприйняття. Сприйняття, розуміння та інтерпретація художнього тексту охоплює і опрацювання складної ієрархії кодів, рівнів та систем комунікації, що пов'язане із закономірною потребою різних прочитань тексту. Деякі дослідники розглядають терміни сприйняття, розуміння та інтерпретація як синонімічні [2]. Хоча текст, на думку О. С. Кубрякової, сприймається реципієнтом саме в такій послідовності, треба розмежовувати поняття *розуміння* та *інтерпретація* тексту. „Інтерпретація відбувається у контексті пізнавальної та оцінної діяльності людини на відміну від розуміння, що відбувається з опорою на мову” [3, 93-94].

Сприйняття розглядають не як пасивний процес споглядання, а як активну взаємодію з довкіллям та виокремленням із потоку інформації корисних та потрібних відомостей [4]. Сприйняття відбувається на кількох рівнях: сприйняття знакової форми тексту, розуміння смислу, цілісної структури [2, 72]. Відтак *сприйняття* та *інтерпретацію* можемо розглядати як тотожні поняття, адже вони обидва прогнозують розуміння смислу, закладеного в тексті (дискурсі).

Дискурс розглядаємо в тісному взаємозв'язку з історією та поточною ситуацією. У такому аспекті смисл у рамках дискурсу теж треба розглядати у зв'язку з історією. Однак існує два підходи до інтерпретації тексту – із позицій наукового та повсякденного розуміння. Для наукового осмислення тексту треба володіти знаннями „позатекстової реальності” – культурного контексту тієї епохи, яка створила текст. Для повсякденного розуміння читач послуговується позатекстовими знаннями сучасної йому епохи. Можливість двоякого підходу до інтерпретації тексту пояснюється тим, що поряд із науковою існує і повсякденна картина світу, яка оцінюється не з позицій правильності, а описується як констатація [5, 458].

Теоретично існує дві полярні можливості сприйняття авторської інтенції при літературній комунікації – абсолютний збіг із задумом автора чи повна відсутність сприйняття в адресата. Сприйняття художнього тексту як одна із форм пізнавально-комунікативної діяльності характеризується цілісністю та суб'єктивністю. Суб'єктивність зумовлює варіативність сприйняття [6, 49]. Адекватність сприйняття авторської інтенції залежить від таких прагматичних чинників, як відповідність між рівнями пресупозицій (або інакше – фонові інформації), фонового знання (“background information”)– суб'єкта мовлення та адресата. Абсолютний збіг чи незбіг фонові інформації в автора та читача можливі лише теоретично. Тому про повноту сприйняття авторської інтенції говоримо умовно, бо вона залежить від ступеня збігу рівнів фонових знань [6, 49]. Варіативність сприйняття тексту полягає у його смисловій відкритості при мовній (граматичній) незмінності. Орієнтація тексту на варіативність сприйняття передбачає інтерпретацію смислу в динаміці та висуває її на перший план [5, 449].

Важливу роль при сприйнятті та розумінні художнього твору відіграє попереднє знання реципієнта, його досвід. На думку Р. Богранда, більша частина того, що розуміємо при читанні, є наслідком складного процесу висновку, а не просте впізнання того, що експліцитно закладено в тексті. Попереднє знання також дає можливість декодувати інформацію, що залишилася вербально невираженою у художньому тексті [7, 8]. Р. Познер зазначає, що сприйняття тексту ґрунтується не лише на попередньому знанні, але й на досвіді, що накопичувався в процесі опрацювання інформації, який дозволяє підтвердити чи відкинути припущення читача при її декодуванні [9].

Причини неповного, неадекватного, варіативного сприйняття читачем літературного твору пов'язані як із суб'єктом мовлення, так і з адресатом. Треба наголосити на своєрідності авторської інтенції в текстовій комунікації на відміну від усної. Для успішної мовленнєвої комунікації та можливості її інтерпретації припускаємо, що адресант дотримується таких правил (максим) сформованих П. Грайсом: *максими якості; кількості; релевантності; способу висловлювання* [10, 40-41]. Ці максими, однак, порушуються при літературному дискурсі, що, власне, і робить його відмінним від усного. Відмінність та складність завдань авторської інтенції в літературній комунікації призводить до порушень усіх правил мовленнєвого акту звичайної комунікації, особливо „максим релевантності” (говори по суті справи) та „максим способу висловлювання” (унікай неясності, сумбурності, двозначності). Їх порушення в літературній комунікації зумовлює варіативність сприйняття авторської інтенції. Тобто сам автор програмує таку варіативність організацією літературного мовленнєвого твору [6, 50-51].

Варіативність сприйняття (інтерпретації) тексту спричинюється суб'єктивністю інтерпретатора та визначається такими прагматичними чинниками, як своєрідність ситуації спілкування (відсутність

безпосереднього контакту між суб'єктом мовлення та адресатом, вплив часового фактора – роз'єднаність у часі при створенні та сприйнятті мовленнєвого твору) та специфічний характер адресата (невизначеність його фонових знань, їхня змінність залежно від різних періодів життя) [6, 54-55].

Для художнього тексту характерним є протиріччя між задумом письменника та його втіленням. Хоча сприйняття тексту передбачається письменником – зміст тексту може бути багатозначним незалежно від задуму автора [11, 45-47]. На думку дослідників, текст не утримує однозначної інформації [12, 17]. При розумінні дискурсу відбувається його „осмислення”, що визначається як „приватні когнітивні процеси, ... через які слухач чи читач ... конструює нову семантичну репрезентацію (ментальну уяву інформації в рамках загального процесу розуміння)” [12, 17]. У процесі осмислення в пам'яті залишається інформація про даний дискурс. В. Я. Шабес виокремлює два типи теорій осмислення: конструювання результуючої репрезентації певного тексту на основі його буквального змісту та конструювання результуючої інтерпретації на основі даного тексту та моделі дотекстового знання інтерпретатора [12, 18]. Відтак інтерпретація та побудова фреймів інтерпретації відбувається на основі вже існуючих моделей ментальної репрезентації.

Психолінгвістика розглядає текст як цілісність, певний **концепт**, чи ментальне утворення. Думки дослідників щодо виникнення концепту тексту не є однаковими. Дослідниця Т. М. Дрідзе визначає поняття „концепції” для вже існуючого, створеного тексту, за яким текст виступає як система смислових одиниць різних ступенів складності та значимості. Під концепцією розуміється „головна думка”, „основна ідея”, яка не обов'язково вербалізована в тексті, але завжди присутня в ньому у вигляді мотивації та при потребі може бути словесно сформульована. Текст, на думку Т. М. Дрідзе, не може існувати без певної мотивації [13, 135]. Якщо в Т. М. Дрідзе концепт тексту як „головна думка”, передбачає єдине вербальне вираження та є справедливим лише для створеного тексту, то В. В. Красних, Н. І. Жинкін, які теж уживають терміни „концепт” та „уявлення”, вважають, що концепт тексту існує ще до його породження та може мати безліч вербальних виражень – власне текстів [14, 165-167; 15, 84]. Текстовий смисл у вигляді концепту зберігається в довготривалій пам'яті та відновлюється при потребі [15, 82]. В. В. Красних під концептом тексту розуміє „глибинний зміст, згорнутий до максимуму смислової структури тексту” [14, 167]. Концепт є „концентрат” знань та інформації, що зберігається у свідомості людини в безлічі варіантів та може бути вербально відтвореною природною мовою [16, 109], це „загальний смисл тексту”, що протиставляється його змісту.

Важливими моментами при інтерпретації художнього тексту є виокремлення змісту та смислу. *Зміст* виступає денотативним аспектом тексту та виражається експліцитно. Він виступає як *поєднання поверхневої та глибинної структури*. *Смисл*, на відміну від змісту, *виражається імпліцитно*. *Інтерпретація* тексту – це процес *виявлення смислів*.

Із позицій структуралізму смисл сприймався через призму ідеології, його формування розглядалося на рівні метадискурсу. Критика структуралізму та еволюція дискурсного аналізу призвели до положення, що смисл не завдається *a priori*, а створюється на кожному етапі опису, він одночасно є обмеженим та відкритим для інтерпретації [17, 133]. Аналіз дискурсу повинен, на думку Ж. Гійома та Д. Мальтьдє, опиратися на *архів* (механізм закладення смислу з максимального розмаїття текстів, які утримуються в цьому архіві), та *мову* (формування смислу через синтаксичні механізми та механізми формування висловлювання) [17, 127]. З огляду на те, що більшість сучасних лінгвістів розглядають текст як динамічну систему, актуальними є принципи лінгвістичних досліджень текстової системи в її динаміці. Представники функціональної стилістики довели, що в динаміці смислу тексту знаходиться відтворення рух думки автора-письменника [18, 22]. Моделювання смислової структури тексту не має однозначного підходу. Тактики та наслідки інтерпретації різних дослідників дають можливість максимально наблизитися до її адекватності.

У 1932 р. Ф. Бартлет запропонував, що інтерпретація дискурсу відбувається через задіяння відповідної схеми, яка зберігається в пам'яті людини [19, 199-201]. Поняття схеми пояснюється як ментальна репрезентація типових прикладів. Припускається, що схеми використовуються для передбачення чи пояснення окремого використання (прикладу), який описується в дискурсі [20, 11]. Контекст чи певні ключові одиниці тексту допомагають активізувати схему. Принцип дії схеми такий самий, як і фрейма: згадка одного елемента передбачає наявність інших, що належать до однієї схеми, тому не портібно кожного разу називати їх усі. Хоча походження теорії схеми співвідносять з Ф. Бартлетом, проте сам він пов'язує його з Генрі Хедом (1920-і р.). Також віднаходимо використання поняття *схеми* у філософії часів Канта, що унеможливило пов'язання його походження з певною особою. Як зауважує Г. Кук, у подальших дослідженнях поняття схеми набуло вираження в новій термінології, такий як фрейми, сценарії, енциклопедичні знання, що спричинює труднощі в їхній диференціації. На думку дослідника, треба запровадити об'єднуючий термін для структури подання знань – **схема**, поділяючи його на типи: *схема світу, схема тексту, схема мови* [10, 20]. Розглянувши еволюцію поняття схеми, слід зауважити, що кожне нове визначення зумовлене механізмом його висвітлення в процесі опрацювання знань, різноманітністю завдань когнітивного аналізу.

На думку Джонсона-Лерда, інтерпретація відбувається завдяки конструюванню *ментальної моделі* як засобу репрезентації смислу повідомлення, яке сприймається [21, 252]. У моделі подана відповідна подія та її компоненти. Така модель – це результат сприйняття слухачем чи читачем дискурсу. Погляд Джонсона-Лерда на розуміння дискурсу через ментальні моделі не описується як набори стереотипних елементів, які подибуємо у фреймах, чи як набори характерних подій у нарративній *схемі*. Він також вважає, що індивідуальна ментальна модель дискурсу слухача може відрізнятись від моделі того, хто говорить, і не припускається, що текст, у якомусь сенсі є моделлю [22, 255]. Важливим моментом ментальних моделей є те, що вони дають можливість багатшого представлення, ніж стереотипні версії скриптів та сценаріїв, „легше викликаються з пам'яті, тоді як для того, щоб згадати пропозицію, треба встановити вербальну форму висловлювання” [23, 77].

У процесі досліджень та віднаходження оптимальної моделі інтерпретації смислу тексту вчені розвивали різні підходи. Зокрема, при аналізі смислу тексту пропонувалося виходити з „моделі творчої діяльності свідомості”, що розглядається як „модель ситуації прийняття інтуїтивного рішення” [18, 23-24]. Переосмислення такої моделі для її застосування в лінгвістичних дослідженнях відбувалося у зв'язку з розглядом взаємодії та взаємопроникнення логіко-дискурсивних, чуттєво-наочних та інтуїтивних розумових процесів фразового характеру всіх процесів свідомості [24] та діяльності мовомислення [25]. За моделлю прийняття інтуїтивного рішення, запропонованою В. Р. Іриною та О. О. Новиковим, новий образ виникає на фоні певного вихідного понятійного образу-моделі, що відображає властивості об'єкта, зміст якої зафіксований у понятійному апараті науки [26]. А. Н. Васильєва запропонувала термін **концентрованих квантів думки** як згустку змісту твору, що з'являється у свідомості та на основі якого розгортається весь зміст [27, 28]. На думку Г. І. Богіна, текст інтерпретується за певними схемами, які інтерпретатор будує в процесі розуміння тексту. Схеми інтерпретації лежать в основі розуміння і будуються на дискурсно-раціональній основі [29, 30].

Існують різні теорії сприйняття та інтерпретації, кожна з яких акцентує увагу на певних особливостях цього складного процесу. Ряд теорій визнає досягнення цілого через його складові частини шляхом додавання цих частин, інші визнають можливість розуміння частин, йдучи від розпізнання цілого. Гештальт-психологія наполягає на цілісності сприймання, коли окремі частини можуть бути зрозумілими лише у складі цілого (гештальту). Існують теорії, що використовують внутрішні структури, на базі яких відбувається сприймання. Такими внутрішніми структурами є **еталони**, або більш узагальнені **прототипи** [30, 243]. Проблема смислового сприймання тексту досліджується з різних позицій. Широко дискутуються ідеї процесу інтерпретації тексту з акцентом на визначення автентичності тексту-інтерпретації та тексту-джерела [27], теорії розуміння тексту через схеми знань (фрейми, скрипти, сценарії), роль заголовків, ключових слів, смислового поля тексту [30, 252-253].

Отже, розуміння дискурсу відбувається у процесі отримання інформації, що зберігається в пам'яті у вигляді *сценаріїв, схем, скриптів, фреймів, ментальних моделей*, та пов'язання її з наявним дискурсом. Хоча дослідники використовують різні терміни для опису того, як знання організовані в людській пам'яті та інтерпретуються реципієнтом, вони, по-суті, не суперечать один одному та сходяться на тому, що значення як відомих, так і нових висловлювань конструюється відносно вже згаданих когнітивних одиниць, з яких найбільшого поширення в когнітології набув термін **фрейм**, що виявився найбільш результативним прийомом вивчення способів організації знань та який вважається „загальним, родовим поняттям” до *схеми, сценарію, когнітивної моделі* [31, 188].

Фрейм виступає як уніфікована структура знань, що являє собою набір інформації для адекватного розуміння та опрацювання стандартних ситуацій. Враховуючи чинник адресата при сприйманні дискурсу, Ч. Філмором (1988) було запропоновано фрейм інтерпретації, який існує у свідомості людини незалежно від тексту.

Приписування слову інтерпретації, знайомої реципієнту може призвести до неправильного розуміння, тому що необхідно також враховувати наявність в контексті *спеціально обумовленої інтерпретації*, коли слово набуває переносного значення, чи набуває відмінного значення в різних галузях лексичного уживання [32, 58]. Поняття неоднозначності виникає при кореляції певної лінгвістичної форми з двома різними фреймами. Важливим у процесі інтерпретації є використання позамовної інформації [32, 112-118]. Вважається, що реципієнт володіє знанням моделі інтерпретації (фреймом) незалежно від тексту. Фрейм активується текстом чи інтерпретатором при накладанні на нього змісту фрагмента тексту. На думку Ч. Філмора фрейми можуть бути вродженими та засвоєними з досвідом та навчанням [32, 65]. На правильність інтерпретації тексту впливають також екстралінгвістичні знання – використання різноманітних суджень та визначення характеру комунікативного акту [33, 79]. Інтерпретація зумовлюється як лексичним та граматичним матеріалом тексту, так і знаннями інтерпретатора та розумінням ним намірів адресанта [33, 93].

Інтерпретація значень, за Ч. Філмором, базується на знаннях **прототипів**. Прототипом може виступати як окреме слово, так і речення чи текст, для яких він подає загальне поняття *сцени*. За Ч. Філмором значення співвідносяться із сценами. Процес інтерпретації відбувається послідовно – від розуміння



окремих сцен до розуміння цілого тексту (сценарію). Сцена виокремлюється на будь-якому рівні – вона завдається словом, реченням чи текстом і висувається на передній план. Підчас інтерпретації уживаються сцени реального світу, схеми понять, стереотипи та сценарії для об'єктів та дій, що існують в уяві того, хто говорить, та того, хто інтерпретує [33, 109-110]. Сцени входять до складу більш великих подій, чи ситуацій. Такі прототипні сцени розглядаються як „стандартний набір умов чи концептуальна структура, що характеризує ідеальні чи прототипні зразки певної категорії [33, 111], вони не відтворюють усіх фактів реальної дійсності, але є базовими для побудови сценаріїв [33, 87].

На зміну вивчення впливу *поверхневих синтаксичних структур* на процес розуміння тексту актуальним стає розроблення *семантичних глибинних структур* та різного виду *ментальної репрезентації*. Недоліком цих концепцій є виключення процесуального чинника при розумінні природи текстового смислу. Зосередження синтаксичної прагматики на вивченні мовного акту, дослідження в галузі штучного інтелекту, розвиток когнітивної психології зробили рішучий вплив на формування дієвої уяви про семантику мови. У світлі сучасних тенденцій розуміння сутності семантики, інтерпретацію смисла тексту розглядають під процесуальним кутом зору, надаючи великого значення впливові адресанта та адресата, їхньої історичної, суспільно-культурної та індивідуальної парадигми на формування та інтерпретацію тексту. Дослідження механізмів породження тексту відбувається від смислу до засобів його вираження [5, 449], тобто від глибинної структури до поверхневої. Глибинний смисл не поданий у тексті експліцитно, а встановлюється при декодуванні текстового змісту.

На поверхневому та глибинному рівнях інтерпретація відбувається з використанням „структурних опор” [30, 257]. Інтерпретація тексту через „структурні опори” поверхневого рівня, що є опрацюванням інформації, отриманої як зоровий сигнал, дає можливість перейти до інтерпретації на глибинному рівні, вимагаючи негайного підключення смислового опрацювання сигналу [30, 257]. Інтерпретація тексту відбувається на основі взаємодії різних типів знань: мовних, енциклопедичних, явно присутніх в тексті і таких, які отримують внаслідок висновків. До числа важливих структурних опор відносять ситуацію, структуру знань про зв'язки з довкіллям. Завдяки елементам ситуації, можна відтворити цілий її образ, що називається фреймом [30, 258- 262].

Розглянувши концепт тексту та процес перетворення його у дискурс, доходимо висновку, що, концепт тексту є відправною точкою при його творенні та повинен виникнути чи бути викликаним з довготривалої пам'яті читачем при його сприйнятті. На рівні дискурсу через моделі сприйняття (в нашому дослідженні – це фрейм інтерпретації дискурсу) встановлюємо смисл, що є глибинною структурою та може мати безліч варіантів з огляду на суб'єктивне сприйняття інтерпретаторами. Досягнення комунікативної мети – сприйняття тексту (інтерпретація) – реалізується через певні моделі (сприйняття), які утворюються залежно від багатьох чинників, наприклад, комунікативної інтенції, статусу адресата та суб'єкта текстоутворення. Адекватне сприйняття тексту передбачає, з одного боку, вибір автором відповідних засобів вираження, з іншого – підготовленість читацької аудиторії правильно сприймати текст певного типу. Для адекватного сприйняття тексту читач повинен не лише володіти різноманітними моделями сприйняття, а й активізувати саме ту модель, яка відповідає функціональному типові тексту [34, 4-5].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Лурия А.Р. Язык и сознание. – М.: Прогресс, 1979.
2. Засекина Л.В., Засекин С.В. Вступ до психолінгвістики.- Острог: Острозька академія, 2002. – 168с.
3. Кубрякова Е.С. Текст – проблемы понимания и интерпретации//Семантика целого текста.- М., 1987.- С.93-94.
4. Кубрякова Е. С. Части речи с когнитивной точки зрения. – М.: РАН, 1997.
5. Чернейко Л. О. Смысловые структуры художественного текста и принципы ее моделирования//Коммуникативно-смысловые параметры грамматики и текста. – М.: Эдитория УРСС, 2002 – С. 449-461.
6. Змиевская. Н. А. Восприятие авторской интенции//Прагматика и стилистика. – Сб. науч. тр.МГПИИЯ им. М.Тореза.- Вып. 245. – М., 1985. – С.45-56.
7. Beaugrande R.-A. de Information, expectation and processing. In: On classifying poetic texts. – Poetics. – Amsterdam, 1978. – Vol.7. – No 1. – P. 3-44.
8. Beaugrande R.-A. de. Text, discourse and process: Towards a multidisciplinary science of text. – Norwood (N.Y.): ABBLEX publ., 1980. – XV. – 351 p.
9. Posner R. Rational discourse and poetic communication: Method of ling., lit. and philos. analysis. – В.: de Gruyter, 1982. – 258 p.

10. Cook G. Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind – Oxford University Press, 1995 - 285 p.
11. Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. – М.: Наука, – 1982. – 190 с.
12. Шабес В.Я. Соотношение когнитивных и коммуникативных компонентов в речемыслительной деятельности. – Дис. ... доктора филол. наук. – Л., 1991.
13. Дридзе Т.М. Язык и социальная психология. – М.: Высш. шк., 1980. – 224 с.
14. Красных В. В. Структура коммуникации в свете лингво-когнитивного подхода (коммуникативный акт, дискурс, текст) – Дис. ... доктора филол. наук. – М., 1999. – 463 с.
15. Жинкин Н.И. Речь как проводник информации. – М.: Наука, 1982. – 154 с.
16. Фесенко Т. А. О соотношении „концепт – слово”//Материалы международной конференции, посвященной научному наследию проф. М. Д. Степановой и его дальнейшему развитию – М., 2001. – С. 108 – 112.
17. Гийом Ж., Малдидье Д. О новых приемах интерпретации, или проблема смысла с точки зрения анализа дискурса//Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса: Пер с фр. и португ./Общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю.С. Степанова. – М.: ОАО ИГ «Прогресс», 2002. – С.124-136.
18. Мышкина Н.Л. Проблемы динамико-системного моделирования смысла литературного произведения//Функционирование языка в различных типах текста. Межвуз. сб. науч. тр. – Пермь, 1989. – С.23-33.
19. Bartlett, F.C. Remembering. – Cambridge: CUP, 1932.
20. Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind. – Oxford:OUP. – 1994. – 285 p.
21. Джонсон-Лэрд Ф. Процедурная семантика и психология значения // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. –Вып. XXIII. Когнитивные аспекты языка. – С.234-257.
22. Brown G., Yule G. Discourse analysis. – Cambridge: CUP, 1983. – 283 p.
23. Дейк ван Т.А.. Язык. Познание. Коммуникация: Пер. с англ./Сост. В. В. Петрова; под ред. В. И. Герасимова; Вступ ст. Ю.Н. Караулова и В.В.Петрова. – М.:Прогресс, 1989. – 312 с.
24. Пономарев А.Я. Фазы творческого процесса//Исследования проблем психологии творчества. М., 1983.
25. Кацнельсон С.Д. Речемыслительные процессы // Вопросы языкознания. – 1984. – № 5.
26. Ирина В.Р., Новиков А.А. В мире научной интуиции. Интуиция и разум. – М., 1978.
27. Васильева В.В. В поисках механизмов понимания текста // Вестник Омского университета. – 1998. –№ 3. – С.65-68.
28. Сотникян П. А. Основные проблемы языка и мышления. – Ереван, 1968. – С.141.
29. Богин Г.И. Рефлексия и понимание в коммуникативной подсистеме „человек – художественный текст”//Текст в коммуникации. Сб. науч. трудов. – М., 1991. – С. 22 – 40.
30. Залевская А.А. Введение в психолингвистику. М., 1999. – 381с.
31. Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. Краткий словарь когнитивных терминов/Под ред. Е.С.Кубряковой. – М.:МГУ, 1996. – С.245.
32. Филмор Ч. Фреймы и семантика понимания//Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1988. – С. 53 – 92.
33. Филмор Ч. Основные проблемы лексической семантики//Новое в зарубежной лингвистике. Вып XII, Прикладная лингвистика. – М.: Радуга, 1983. – С.74-123.
34. Радзієвська Т.В. Текст як засіб комунікації//АН України; Інститут української мови/ відп. ред. М.М. Пешак. – К., 1993. – С.194.

## ЕКСПРЕСИВНІ МОЖЛИВОСТІ АНТОНІМІВ У ПОЕЗІЇ В.СИМОНЕНКА

Бойко Л.П., к. філол. н., в.о. доцента

*Запорізький державний університет*

У статті розглядаються антоніми з погляду їх виражально-зображальних можливостей, з'ясовуються художньо-стилістичні та композиційні функції антонімів у поезії В.Симоненка, аналізуються стилістичні фігури, побудовані на антонімії.

*Ключові слова: антитеза, протиставлення, зіставлення семантично контрастних лексем, антонімічна градація, оксиморон.*

Бойко Л.П. ЭКСПРЕССИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ АНТОНИМОВ В ПОЭЗИИ В.СИМОНЕНКО / Запорожский государственный университет, Украина

В статье рассматриваются антонимы с точки зрения их выразительно-изобразительных возможностей, обозначаются художественно-стилистические и композиционные функции, которые они исполняют в поэзии В.Симоненко, анализируются стилистические фигуры, образованные при помощи антонимов.

*Ключевые слова: антитеза, противопоставление, сопоставление семантически контрастных лексем, антонимическая градация, оксиморон.*

Boyko L.P. EXPRESSIVE POTENTIALITIES OF ANTONYMS IN V.SYMONENKO'S POETRY / Zaporizhzhya State University, Ukraine

The author of the article considers antonyms from the point of view of their expressive and figurative potentialities, determines their stylistic and composition functions they fulfil in V.Symonenko's poetry, analyses stylistic devices formed by means of antonyms.

*Key words: antithesis, opposition, comparison of syntactically contrasting words, antonymic gradation, oxymoron.*

Головним показником творчої індивідуальності письменника є мовні засоби, використані ним для реалізації свого задуму, оскільки тон і атмосфера твору передусім створюються мовою і залежать від добору мовного матеріалу.

Предметом більшості досліджень у галузі лінгвостилістики є засоби мовної виразності, що складають особливу естетичну систему того чи іншого письменника. Адже мова письменника віддзеркалює його внутрішній світ, світогляд і разом з тим надбання певної епохи. Будь-який елемент поетичної мови є експресею, здатною виражати в контексті літературного твору новий зміст. На думку О.О.Потебні, немає такого стану мови, при якому слово тими чи іншими засобами не могло б набути образного значення [1, 210].

Образна система В.Симоненка, як відзначає Л.Двірна, органічна, навіть традиційна. Він ніколи не був підкресленим модерністом, чия поетика дозволила б миттєво відрізнити його від інших. Разом з тим, це поет цілком оригінальний із власним світобаченням, а отже власною образною системою, власним стилем [2, 108].

Духовно-естетичний світ В.Симоненка – це відображення самого духу епохи, “живий нерв її драм і борінь” [3, 628]. У його поезії живуть і постійно борються такі одвічні протилежності, як радість і сльози, щастя і горе, любов і ненависть, добро і зло. А тому широке використання антонімів – одна з характерних ознак творчої манери поета, його світосприйняття. Проте й досі немає роботи, у якій би ґрунтовно і всебічно було проаналізовано виражально-зображальні можливості Симоненкових антонімів, за винятком того, що прикладами з поезій В.Симоненка ілюструються деякі теоретичні положення при аналізі антонімічних контрастів у монографії В.А.Чабаненка [4] та розвідці Н.М.Бобух [5], у якій наводяться зразки окремих оксиморонних структур поета. Відповідно мета нашого дослідження – проаналізувати антонімічні контрасти, з'ясувати їх стилістичні можливості в поезії В.Симоненка.

Антоніми у творчому доробку В.Симоненка - постійно використовуваний зображувальний засіб, яким автор активно послуговується як в ліричних творах, так і в дошкульних сатиричних епітафіях, байках, причому здебільшого поет підходить до використання антонімів, керуючись певними ідейно-естетичними принципами.

У поетичних творах митця наявні як загальномовні (життя-смерть, радість-мука, безсмертні-смертні, добрі-злі, ніжний-жорстокий, мало-багато ушухне-загуде, сміятись-плакати), так і індивідуально-авторські антоніми, семантична протилежність яких виявляється лише в контексті (“Ні, то не сум промінить риза кожна, то *творчість* б'є з натхненних наших віч” [6, 83]; “Я ж скажу: хіба у чубі справа, Коли *душу виїла іржа*? Вічна шана, вічна честь і слава Тим, чия *не сивіє душа!*” [6, 92]; “Я кличу вас у відчай не *гнуться*, А *вибухати* як нові сонця” [6, 126]; “... *некороновані корифеї і справжні вожді!*” [6, 51];

“... А мій човен здається *тріскою* І на гребені їхніх хвиль” [6, 156]; “У душі моїй – Місця немає *туманам*. У душі моїй – *Сонце* червоне буя[6, 140] тощо.

Добір антонімів у поезії В.Симоненка значною мірою зумовлюється тематикою твору, поставленими проблемами, ідейною спрямованістю. Наприклад, у циклі віршів, присвячених рідній Вітчизні, зокрема у вірші “Україні”, антонімічні пари, за допомогою яких автор передає свою віддано-синівську любов до України, виступають семантичним ядром поезії навколо якого групуються всі художні картини:

Нам крізь розпач випнуться надії  
І загудуть на вітрі степовім,  
Я тоді ім'ям твоїм *радію*,  
І сумую іменем твоїм.  
Коли грозює далеч неокрая  
У передгроззі дикім і німім,  
Я твоїм ім'ям *благословляю*,  
*Проклинаю* іменем твоїм.  
Коли мечами злоба небо крає,  
І рушить твою вроду вікову,  
Я тоді з твоїм ім'ям *вмираю*  
І в твоєму імені *живу* [6, 27]

Вірш побудований на контрастах і це допомагає авторові підкреслити: він і в горі, і в радості завжди з рідним народом, із рідною землею.

Розгорнутою, широкою антитезою стверджується синівська відданість рідній Вітчизні в іншій поезії:

Я не бував за *дальніми морями*,  
*Чужих доріг* ніколи не топтав –  
В *своїм краю* під буйними вітрами  
Щасливим я і вільним виростав [6, 26].

За допомогою антонімічних контрастів автор передає власні лірико-філософські роздуми над життям, його смислом і призначенням людини на землі: “*Більше тебе не буде*. Завтра на цій землі *Інші ходитимуть люди, Інші кохатимуть люди – Добрі, ласкаві й злі*”[6, 19]. У цьому випадку маємо ніби антитезу в антитезі, тому що розгорнута, вона в кінці строфи розгалужується і з'являється антонімічна пара, один член якої ще й підсилюється синонімом, що характеризує цілісне поняття люди. Такий прийом посилює й увиразнює це поняття, а водночас і збільшує напруженість тексту, дещо навіть гіперболізує повідомлюване.

Антоніми живуть повнокровним життям і в пейзажній ліриці. Поет тонко відчуває природу. Навколишній світ, як і людські почуття, у нього глибоко психологізований: “І соромно стає і розум боре втомі: Адже *болото* й *гнилизну* у ньому Хова ревниво крадена *краса*”[6, 149]. Ця антитеза з метафоричною основою допомагає відтворити дійсність нашого буття. Авторів соромно стає за людей, байдужих до “болота й гнилизни” в буденному житті.

Значне місце у творчому доробку В.Симоненка займає інтимна лірика, у якій чи не найповніше виявляють свої функції опозиційні структури. Здається, дійсно нема ні *початку*, ні *краю* [6, 163] ширим, звирваним почуттям люблячого, молодечого серця. У Симоненкового ліричного героя *тиша* падає на коліна перед *громом*, обнімаються *сміх* з *журбою*, а *ненависть* з *любов'ю*. Така експресія думки посилюється оксиморонним утворенням ударив *грім* з *ясного неба*[6,164]. Захоплюючись силою кохання, поет зіставляє реалії сняться-наяву: “Але їм тільки *сняться* крила, *Наяву* ж – вони зовсім без крил”[6, 164], щоб ще раз наголосити, що кохання здатне творити чудеса: повернути людину до активного життя, дати їй можливість скуштувати бентежного *щасливого нещастя*[6, 164].

Протиставна єдність радощів і сліз в образі богині (“Тебе, богине *радоців* і *сліз*”) [6, 219] вселяє віру – дівчина повинна з'явитися. І вже інша поезія є немовби продовженням попередньої, причому її ідейним стрижнем виступає антонімічна пара любити-ненавидіти: “Ти не можеш мене *любити*, *Ненавидіть* не можеш теж – Ти прийдеш, як *гаряче літо*, Тільки *грозами* обпечеш”[6, 203].

Антонімія служить для поета головним засобом експресії в гротескно-сатиричних монологах-звертаннях до вад у людському суспільстві, наприклад: “Чому ви лише *повторяєте?* Де ваші *власні думки?*”[6, 227]. Ця антитеза поширюється в гіперболізованому протиставленні, побудованому на контрасті одного поняття в його часткових виявах: “Якщо *повсихали*, можна пробачити, Можна простити, але ж... У вас *язики – можна коси мантачити* Або *замітати манеж!*”[6, 227]. Автор посилює стилістичну виразність вислову, зіставляючи народно-розмовні фразеологізми *язики повсихали* – *язики такі, що можна коси мантачити* або *замітати манеж*.

Насмішкувата іронія, передана через протиставлення окремих понять, звучить у низці Симоненкових епітафій “Мандрівка по цвинтарю”: “Посмів нещасний *самовільно* вмерти, а помирає *вказівок* не було”[6, 266]; “І в спеку, і в мороз Тут всяк сказати вагається: Чи він умер *всерйоз*, Чи тільки *прикидається*”[6, 266]; “Весь вік спшив і метушився – *Попав у пекло, в рай – спізнився*”[6, 269] тощо. Стилїстична виразність останнього посилюється тим, що кожен компонент антитезного утворення попарно вступає в антонїмічні зв’язки.

За спостереженнями, виражально-зображальні можливості Симоненкових антонїмів найчастіше реалізуються в експресивних антитезних побудовах. Це і метафоризовані прості антитези, в яких досить часто протиставляються одвічні життєві поняття - печаль і радість: “ Росли роки. Росло твоє чекання. *Печаль* смоктала *радоці* твої”[6, 41]; і розгорнуті, в тому числі з обрамляючою анафорою “Народ мій є!” в поезії “Де зараз ви, кати мого народу?”[6, 65].

Антонїмічна сітка багатьох поезій густа, у них корелятивні пари нагнітаються і контрастуючі елементи зіставляються комплексно: “... із очей ще віки плomenїтимуть в них його *пристрасть* і *гнів*, його *радоці* й *муки*, що, вмираючи, він передав для живих”[6, 45] “Відгодована *злість*, і *хитрість*, І закута в броню *брехня* Атакують *добро* і *щирість* Серед *ночі* й *білого дня*”[6, 122]; “Як мені даровано багато, Скільки в мене щастя, чорт візьми! – На землі *сміялись* і *страждати*, *Жити* і *любити* поміж людьми!”[6,46].

В.Симоненко – майстер оксиморонів. За допомогою таких образних висловів, майстерно вплетених у тканину оповіді, він передає суперечності описуваних явищ, діалектику самого життя, творить оригінальні образи. Оксиморони є також засобом передачі складних душевних переживань самого автора. Найчастіше вживаними в Симоненковій поезії є оксиморонні зіткнення, що становлять поєднання іменника і прикметника: “Ми часто чуєм *радісну зловтіху* у голосі ворожому, чужім...”[6, 34]; “Сам я сонний ходив землею, Але ти, як весняний грїм, Стала совістю, і душею, І *щасливим нещастям* моїм”[6, 164]; “Мав він силу необорну, цей лукавий хтось, Мені в душу *світло чорне* від тих слів лилось”[6, 123]; “А поруч вставали *некороновані Корифеї* і справжні вожді”[6,53]; “Побачили раптом: *безплідний кастрат* Месію *зачать нахвалявся* [6, 257]; Збірка “*Лакований бруд*”[6, 313]; “Але к бісу цю *мудрість убогу!*”[6, 166]; “Біля хати я *серцем порожнім напуваю* голодних гусей” [6, 313]. Зустрічаються також оксиморони, утворені поєднанням дієслова з прислівником або дієприслівником: “Не жартуй наді мною, будь ласка, І, *говорячи, не мовчи* [6, 165]; “*Говорю я з тобою мовчки...*”[6, 192]. Подекуди семантично протиставляються слова, виражені однією частиною мови: “Джерелом вдарить *ніжність із грубості...*”[6, 192]; “*Смертні* вам *безсмертя* дарували, Смертні вам продовжили життя”[6, 48]. Як літературно-поетичний прийом виступає протиставлення дієслова й іменника, займенника і займенника: “Ти *мовчанням мені кричи*”[6, 165]; “*В калюжі глибоко пірнути*” [6, 254]; “І знову *сам* воюю *проти себе* – Два чорти схарпудились в мені”[6,102]. Інколи значний за розміром уривок твору або ціла поезія будується на оксиморонах. Показовими в цьому відношенні є поезії “Тиша і грїм”, “Пророцтво 17-го року”.

Для Симоненкових поезій характерні антонїмічні зіставлення, що поєднуються в корелятивну пару сурядним зв’язком: “*Дні і ночі* думать про тебе”[6,203]; “Але воно живе – *забуте й незабуте...*[6, 104]; “Його думи нехитрі додумують внуки, і з очей ще віки плomenїтимуть в них його *пристрасть* і *гнів*, його *радоці* й *муки*, що, вмираючи, він передав для живих”[6, 45]; “Просвітїть, премудрі, незрозїлу Душу мою, зрячу і слїпу!”[6, 152] тощо.

Протиставлятися можуть як одиночні члени: “Я хотїв би, як ти, прожити, Щоб не *тїти*, а завжди *горїть*, Щоб умїти, як ти, *любити*, *Ненавїдїть*, як ти, умїть”[6, 32], так і словосполучення, кожен із компонентів яких попарно вступає в антонїмічні зв’язки: “Ми думаєм про вас – і тому наші руки Не в’януть біля плуга і станка, Тому в серцях у нас *невитончена мука*, А *радість голосиста і дзвінка*”[6, 83]; “Та не вже ж то йому все віднині байдуже – чи *світими* сонце, чи *ніч напливе!*”[6, 44]; “*Хоронили байдужість... Воскресала любов!*[6, 236]. Такий антитезний прийом створює яскравий стилїстичний ефект. Крім того, позиційна побудова антонїмічної пари може складатися як протиставлення, що відтворено на рівні словосполучення і дієприкметникового звороту: “Не всі на світі *радоці священні* – Є *радоці, народжені з проклять*”[6, 162] або двох підрядних речень: Живе лиш той, *хто не живе для себе, Хто для других виборює життя*”[6, 58].

Антонїми в поезіях В.Симоненка виконують не тільки різноманїтні експресивно-стилїстичні, а й важливі композиційні функції, оскільки “контрастуючі елементи кількох рівномірно вкраплених у текст антонїмічних пар інколи виконують роль структурно-композиційної основи всього твору, ними цементується все різноманїття поетичних образів і картин”[4, 31]. Яскравим прикладом щодо цього є вірш “Україні”. Як композиційний прийом – антитеза-обрамлення – виступає антонїмічна пара *хоронили байдужість... воскресала любов* у вірші “Веселий похорон”[6, 236]. Таку ж функцію виконують антонїми в поезії “Герострат”: “*Забуті* зодчі, муляри забугі, І *прахом взято* скульптора ім’я. На попелі їх дум встаю із каламуті, Іду у Всесвіт і в *безсмертя* я. ... *Творїть красу! Дерзайте і не спїте!* Та пам’ятайте, що над вами – я, Готовий *все убити і спалити*, Щоб *обезсмертити* своє ім’я.”[6, 255].

В.Симоненко тонко відчував красу і силу слова, творчо підходив до використання мовностилістичних засобів, у тому числі й антонімів. Саме тому він закликав не нівечити поезію вправним римуванням, бо сила її в іншому, і знову домінантою тут виступає антонімічна пара:

Ні, інша сила так цілющо діє,  
Словам велику надає вагу,  
Бо з нею світ цвіте і молодіє,  
І світло б'є крізь морок і пургу[6,100].

Таким чином, у поетичному доробку В.Симоненка антоніми виконують різноманітні виражально-зображальні та структурно-композиційні функції. Вони відображають як світогляд митця, так і загальний процес індивідуально-художнього мислення. Семантичні перетворення, виникнення авторського антонімічного значення, у слові відбуваються на основі асоціативно-змістових ліній. Експресивні можливості антонімічних структур виявляються в численних антитезах, зіставленнях і протиставленнях семантично контрастних лексем.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976.
2. Двірна Л. Використання експресивних можливостей метафори в поезії В.Симоненка // Східнослов'янські мови в їх історичному розвитку: Зб. наук. праць, присвячених пам'яті проф. С.П.Самійленка. – Запоріжжя: ЗДУ, 1996. – Ч.2. – С.107-110.
3. Гончар О. Витязь молоді української поезії // Гончар О. Твори: В 7 т. – Т.6. – К.: Дніпро, 1988. – С.107-110.
4. Чабаненко В. Стилїстика експресивних засобів української мови. – Запоріжжя, 2002.
5. Бобух Н.М. Оксиморони у мові художньої літератури // Культура слова. – К., 1988. – Вип. 35. – С. 7.
6. Симоненко В. Лебеді материнства. – К., 1981.

УДК 778.5

## ВЕРБАЛЬНА ШКОЛА УКРАЇНСЬКОГО ПОЕТИЧНОГО КІНО: ЗАСАДИ РОДУ ТА ЖАНРУ

Вайно-Бушан М. Е., ст.викладач

*Івано-Франківський Національний технічний університет нафти і газу*

Поетичний кіносценарій, який надається до літературного прочитання, і є малодослідженим, автор уперше називає кіновербальним твором “школи поетичного кіно” і розглядає як систему, підносячи його до рангу літературного роду, і як елемент цієї системи в різножанрових модифікаціях на тій основі, що це не тільки явище міжродової дифузії, а й специфічного кіномислення.

Модифікацію жанрів пропонується розглядати з позиції вперше означуваних двох шкіл:

- вербальної кіношколи: кінодокументальні твори, телепередачі, телепрограми і т.д., написані в публіцистичному стилі, що є прерогативою кіно- і тележурналістики;

- вербальної української “школи поетичного кіно”, заснованої Олександром Довженком, де художній кінотвір самодостатній як літературний і водночас є рушійним матеріалом до кінематографічного втілення.

*Ключові слова:* вербальна кіношкола; кіновербальна “школа поетичного кіно”; авторський, режисерський, схематичний, кіносценарій; технічний, “залізний”, “номерний” кіносценарій; “аристотелівська школа драми”; “неаристотелівська відкрита школа драми”.

Вайно-Бушан М.Э. ВЕРБАЛЬНАЯ ШКОЛА УКРАИНСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО КИНО: ОСНОВАНИЯ РОДА И ЖАНРА / Ивано-Франковский Национальный технический университет нефти и газа, Украина.

В статье рассматривается поэтический киносценарий для литературного чтения, который мало изучен. Автор впервые называет его киновербальным произведением “школы поэтического кино” и рассматривает как систему, возводя его в ранг нового литературного рода на том основании, что это не только явление междуродовой диффузии, а специфического киномышления.

Модификацию жанров предлагается рассматривать с позиции двух школ:

- вербальной киношколы: кинодокументальные произведения, телепередачи, телепрограммы и т.п., исполненные в публицистическом стиле, что является прерогативой кино- и тележурналистики.

- вербальной украинской школы “поэтического кино”, основанной Александром Довженко, где словесное кинопроизведение выступает как полноценное художественное и одновременно является движущим материалом для кинематографического воплощения.

*Ключевые слова:* вербальная киношкола; киновербальная “школа поэтического кино”; авторский, режиссерский, схематический киносценарии; “технический”, “железный”, “номерной” киносценарии; “аристотелевская школа драмы”; “неаристотелевская открытая школа драмы”

Vaino-Bushan M.E. VERBAL SCHOOL OF UKRAINIAN POETICAL CINEMA: BASES OF KIND AND JENRE / Ivano-Frankivsk National Technical University of oil and gas, Ukraine.

Article is the first to define the poetical film script, which is offered for literary perusing and is poorly researched, as a cinemaverbal work of “the school of poetical cinema”. The former is considered a system, in its high rank of literary kind, and an element of this system in diverse genre modifications on the basis of its not only being a phenomenon of interkind diffusion but a specific mode of cinema thinking.

It is suggested that genre modification should be studied from the position of two firstly determined schools:

- verbal cinema school: documentary productions, TV programmes, written in publicistic style, and that as the prerogative of cinema – and television journalism.

- Ukrainian verbal “school of poetical cinema”, founded by Olexander Dovzhenko, according to which a work of cinema art is self-sufficient and a mover to cinematographic embodiment. This school with genre modification indicates the uniqueness of literary phenomenon as such, and the urgent necessity of further investigations.

*Key words:* verbal cinema school; cinema verbal “school of poetical cinema”; author, producer, schematic, film scripts; technical, “iron”, “numbered screenplays”, “Aristotelian school of drama”, “Non-aristotelian open school of drama”

Нехай кіносценарій буде для нас головним випробовуванням в зоні відчуттів нового в літературі

О. Довженко

В українському кінематографі маємо відому всьому світові “школу поетичного кіно” та її представників: О. Довженка, С. Параджанова, Л. Осіку, Ю. Ілленка, І. Миколайчука, О. Саніна. Ця тема ґрунтовно досліджена, як підсумок – видана книга статей та публіцистичних матеріалів “Поетичне кіно: заборонена школа”[1], укладена Ларисою Брюховецькою, яка давно досліджує цю тему з боку кінематографу; дослідження з боку літератури є лише частково дотичним до теми, тому не впорядковане і досі.

Щодо теоретичних положень, то *теорія кінодраматургії* послуговується *теорією літератури*, проте, вважаємо, необхідно виокремити деякі поняття стосовно кіновербальної (кінословесної) творчості. Це дуже актуально в час занепаду кінематографу, однією з причин якого є і неналежне обґрунтування дефініцій кінодраматургії.

Адже, власне, “*теорія літератури* вивчає природу, специфіку, загальні закономірності розвитку художньої літератури, основні закони творчості, яких свідомо чи підсвідомо дотримуються письменники різних епох і народів. Вона встановлює критерії та принципи аналізу й оцінки літературного матеріалу”[2, 9].

Питання роду, жанру, виду є не новим і залишається суперечливим ще й досі. І якщо дифузії жанру приділяють неабияку увагу, то роди переконливо залишають трироздільними. Про новий рід літератури, що мав би об’єднати кіно, телебачення писав у своїй книзі “Морфология искусства” Каган М.С.[3, 193]. Адже кожне з окремих видів мистецтв в свій час зазнавало впливу технічного прогресу і епоха приймала зміни усталених модифікацій (це безпосередньо стосується кіномистецтва). Проте за недостатньою обґрунтованістю нова дефініція кіно та телебачення не закріпилася як така, бо включала багато техногенних, специфічних моментів, які належать не літературі, а документуванню телепрограми як такої та журналістиці (відповідно публіцистичному, а не художньому стилю! – авт.). Кіносценарій як “межисистемне явище” розглядають теоретики-літератори, зокрема Анатолій Ткаченко [4, 132 – 136].

Почнемо з того, що кіносценарій чи кінодраматургійний твір можна для зручності називати *кіновербальним (кінословесним)*.

Надалі кіновербальний твір розглядатимемо як *системний (у родовому ствердженні)* і як *елемент цієї системи* у двох аспектах:

- *кіновербальний твір для кіно і телебачення*, написаний у публіцистичному чи науковому стилях (хроніка, документальний фільм, телепередачі і т.д.);

- *кіновербальний твір школи поетичного кіно*, створений в художньому стилі на основі кінематографічного мислення.

Отже, ці кіновербальні твори створюють дві *кіновербальні школи*, зокрема:

Школа поетичного кіно має на меті в кінцевому результаті створення художнього фільму і тому може послуговуватися кіносценаріями *літературними* (що надаються до літературного прочитання) та *авторськими, режисерськими (схематичними, робочими)*, які не надаються до літературного

прочитання, хоч творять продукт “поетичного кіно” і належать вже прерогативі кінематографу, як і кіновербальний твір для кіно та телебачення. Кіновербальний твір *школи поетичного кіно* як рід літератури вимагає такого поділу. Наші дослідження спрямовані на перший різновид.

Орієнтовна модифікація жанрів кіновербальних творів впливає: з епічного роду (кіноновела, кіноповість, кінороман, кіноепопея і т.д.), з ліричного – медитація, асоціація і т.д., з драматичного – мелодрама, комедія, трагедія, фарс і т.д. Звідси, незаперчним є те, що кіновербальний твір можна було б виокремити в межиродове поняття, проте слід утриматись від такого твердження через належний йому фактор творення, що є важливою відмінністю від відомих родових і міжродових понять, бо сам він творить окремий рід.

Кіновербальний як і будь-який художній твір використовує художні зображально-виражальні засоби для досягнення мети і створення художньо-естетичної вартості. Проте ці виражально-зображальні засоби, ввібравши дифузю родів вимагають особливого кінематографічного мислення, яке створює нову синтетичну форму.

Отже хронотоп - *взаємозв'язок часових та просторових характеристик* - в кіновербальному творі *наближений або відповідає реальності* на відміну від родово-жанрових структур літератури, де в основі подачі та відтворенні образної інформації комуніканта-реципієнта є *умовна реальність*.

Для пізнання та дослідження кіновербального твору як елемента родової системи, необхідно простежити його генезис, починаючи з витоків. Адже виникнення кіно не одразу стало синтетичним мистецтвом, оскільки було насамперед продуктом техногенної культури. “Рухомі картинки” у винаході братів Люм'єрів, полонили світ видовищністю *часової та просторової* реалії, *яка в сценічному мистецтві була завжди умовною*. Але тоді це було ще не мистецтво кіно, а кіноєвріка, і тільки. Надалі вимоги глядачів зростали, тому згодом кінодемонстрацію довелось реорганізувати: зйомку німих картинок почали продумувати в певному порядку монтажу. Так з'явився “*номерний (технічний) кіносценарій*”, в якому кадри нумерувалися і записувалися.

Проте М.С.Ейзенштейн свого часу про нього говорив, що „номерний” сценарій вносить стільки ж оживлення в кінематограф, як “номери на п'ятках мерців моргу”[5]. Бо він швидше впорядковував, пластично подавав відзнятий матеріал, що вже планувався, отже писався як сценарій, що мав певну послідовність і смислову завершеність та відігравав *допоміжну роль*. Але це вже був неабиякий поступ – зародок кіносценарію як такого, який в свій час називали “технічним”, “залізним”, “номерним”, проте і це було ще далеким і дуже до літературного кіносценарію як такого.

Власне О.Довженко спонукав “сценаріуса”, що був у більшій мірі “відправною точкою” для створення картини, переродитися в сценарій – літературний твір.

Зі “Щорсом” О. Довженка пов'язана нова манера написання сценарію для кіно, оскільки звичні прийоми і форми записів сценарію вже не могли задовільняти художника. Виникла потреба не в протокольному записі, а в повноцінному літературному творі, у якому би відчувалось дихання майбутньої картини, її хід. “Сценарій перестав бути тільки матеріалом для фільму, він став одночасно й мистецьким літературним твором”[5,12].

Так зародилося “поетичне кіно” («радіше сказати – алегоричне – за Анатолієм Ткаченком»)[4, 132 – 136].

Зображальна специфіка кінообразу фільмів О.Довженка у своїй основі “живописна”, народно-поетична, експресивна. Це постійно еволюціонізуюча, високохудожня істина, народна поетика найвищого прояву, що трансформується у високу зображальну виразність екранної пластики, часового руху, символізму, глибокого драматизму, художньої асоціації, етнічної колористики. Власне через це, за твердженням кінокритики, творчість О.Довженка відокремилась від творчості таких провідних кінематографістів, як: С.Ейзенштейн, В.Пудовкін, Д.Вертов, І. Бергман, А. Курасава, М. Антоніоні, С. Бартоліні і т. д.

Проблема роду і жанру вербального кіно починається з теорії літератури, яка в своїй генезі бере за основу *історію літератури*, що досліджує *літературний процес* і на його основі з'ясовує *місця і значення окремих явищ літератури*. Школа поетичного кіно 20-х років, 60-80-х р.р. є винятковим явищем, що потребує неабиякого дослідження з боку літератури.

Письменник кіно завжди має враховувати, що в письменника виражальним засобом є слово, а в нього - зоровий образ і кіномислення. Д.Павличко як кіносценарист із цього приводу писав, що „сценарії пишуться очима”, а французький режисер Рене Клер зазначав, що для того, щоб письменник міг написати сценарій, йому треба забути про свою звичку „збирача слів” і намагатися „збирати зорові образи”[6, 16].

І значення тут *зорового образу*, зорового ряду велетенське. Власне, він дає нам кіновербальний твір, а не власне драматургію, епічний чи ліричний літературний твір.



„Образно кажучи, сценарій треба писати двома руками: в одній маленькій тримаючи тонкий пензель для виписування очей і вій, а в другій великий пензель – для широкого розмашистого письма стокілометрових просторів, пристрастей, масових рухів”, – писав Олександр Довженко [7, 162].

Однозначно, українська драма поруч з епічними творами передувала драматургії кіно – це її молодша сестра, десята муза. Та й, зрештою драма має теж “драму для читання” [8, 20]. Проте, кіно має більше засобів виразності, ніж театр. Зберігаючи все багатство матеріально – почуттєвої повноти, *реальна подія може бути водночас і епічною за розкриттям свого змісту, і драматичною за розробкою свого сюжету, і ліричною за тематикою*”, та й часова та просторова реалія в сценічному мистецтві завжди умовна, а в кіно наявна.

Склалася думка, що будь-яка драматургія (сценічна і кіно) пишеться за древніми драматургійними законами “аристотелівської школи”, де конфлікт вирішується через дію, діалог, проте для кінодраматургії „поетичного кіно”, гадаємо, властива „неаристотелівська відкрита школа драми”, проте в новому баченні, де домінують епічні елементи, – і ця драма могла б іменуватися як “драма епічна”. Зразком такого твору названо кіноповість О.Довженка “Зачарована Десна”, “Україна в огні”, кіноновелу “Камінний хрест” – (кіносценарій І.Драча), написану за двома новелами Василя Стефаника “Камінний хрест” і “Злодій”. Доречно буде сказати, що режисер Леонід Осика, що поставив “Камінний хрест”, вважав виняткового новеліста “найбільш кінематографічним письменником”.

Отже, якщо замислитись над тим, що є ближчим до поетичного кіно з епічних творів: п’єса, повість чи новела, – то, звісно, новела з її лапідарним стилем у концентрації образу і панорамності чуттєвого простору та її поетикою. І це є важливою характеристикою для герменевтичного кодування і декодування поетичного кіновербального твору.

А “драма епічна” виходить за межі свого родового поняття, оскільки не вона залишається домінантою цієї дефініції, яка вимагає перегляду родів з долученням до них нового за специфікою роду літератури – *кіновербального*, якому характерне синтетичне художнє мислення, що створило враження міжродової дифузії, а із засобами кіномови та специфікою виражальних засобів через кіномислення *вийшло за межі жанру чи його різновиду, виокремившись в окремий рід*.

Отже “аристотелівська школа” поділу родових жанрів цю епоху не могла передбачити і тому є нагальна потреба нострифікувати рід, який вже давно є, проте не названий як такий і, вважаємо, саме тому не має належного розвитку в кіновербальній поетичній школі на цьому етапі розвитку. Для того, щоб відірватися від власне драми, кіновербальний твір необхідно досліджувати лише в “неаристотелівській відкритій школі драми”, яка з часом видозмінилася.

Літературознавчий словник-довідник “кіноповість” декодує як “*твір кіномистецтва*” [9]. Але ж це література, яка прекрасно надається до літературного прочитання! В іншому разі – це *кінематографічна спадщина* і тільки (але ж література (лат. – littera – буква) це сукупність писаних чи друканих творів певного народу). “Будь-яка творчість у кіномистецтві – буде це творчість режисера і оператора, чи актора стосовно сценарію є вторинною” [9, 212]. Далі “Літературознавчий словник-довідник” подає таке трактування: “так, кіноповістю називають сценарій *зумисним (? –авт.)* чином *перероблений (? –авт.)* для читання (при переробці вилучаються специфічні кінематографічні терміни (? –авт.), розширюються діалогічні сцени (діалоги тут майже завжди незмінні – *авт.*), вводяться ліричні відступи, (але ж не кіноповість, здебільшого, пишуть зі сценарію, а навпаки! – *авт.*). Якщо твір написаний, надрукований, а ще й надається до літературного прочитання, то це, звісно, вже *літературний твір, а твором кіномистецтва він стає лише на екрані (! – авт.)*.”

Необхідно *впорядкувати теорію літературного кінодраматургійного твору* і закріпити новий рід літератури в понятті *кіновербального твору* школи поетичного кіно, заснованої Олександром Довженком у 20-х роках, утвердженої в 60-х 80-х р.р. ХХ ст. письменниками–кіносценаристами: Іваном Чендеєм, Іваном Драчем, Дмитром Павличком, Юрієм Ілленком, Іваном Миколайчуком та іншими.

У наш час кіносценарії пишуть, як собі хочуть і не просто невігласи, а й ті, що претендують на публікації в єдиних українських журналах „Кіно – театр” та „Кіно – коло”. На превеликий жаль, у більшості отих творів і натяку на кіносценарії нема: повість - не повість, п’єса – не п’єса.

Як приклад взірцевого написання – творчість О. Довженка та спадщина хвилі „поетичного кіно” 60 – 80 рр. минулого століття. Це не просто спосіб мислення, метафоричного, синтетичного, – це жива тканина життя, бо її воістину народний дух проймає одразу панорамністю бачення, глибиною образу - символу, експресією, що як добірні зерна очікуваним дарунком проростають в свідомості глядацької аудиторії. (Фільми: “Тіні забутих предків” режисера С. Параджанова та сценариста І. Чендея; “Камінний хрест” режисера Л. Осика та кіносценариста І.Драча; “Криниця для спраглих” режисера та кіносценариста Ю.Ілленка; “Вавилон” режисера та кіносценариста І. Миколайчука).

Усе має пряму залежність: кіновербальний твір і кінопродукт. Криза українського кіно пов’язана з *кризою кінонауки і кіноосвіти*. Це твердження не потребує доказів. Адже саме в цих сферах треба шукати

джерела можливого піднесення української кіновербальної творчості і, безперечно, наукових досліджень, які б, зробивши зрізи історичного кінопроцесу від літературного твору до безпосередньої кінороботи, витримуючи наступність, змогли б дослідити, вивчити, керуватися зразковою практикою, що чітко визначалася б за родом і жанром написання кіновербального твору як такого. Це дуже актуально, бо *“якість картини є якістю сценарію”*[5, 13] (О. Довженко).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Поетичне кіно: заборонена школа: збірник статей і матеріалів /Автор ідеї й упорядник Л. Брюховецька. – К.: АртЕк: Ред. Журналу “Кіно-Театр”, 2001. – 464 с.
2. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. – К.: Либідь, 2001. – С. 9.
3. Каган М. С. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. – Л.: Искусство, 1972. – С. 193.
4. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – С. 132 – 136.
5. Тарасенко Б. М. Сценарій як ідейно-художня основа фільму. Автореф. дис... канд. філол.наук. – М., 1973. - С. 13.
6. Лучина Н. Літературний сценарій і фільм /Бібліотека з питань мистецтва. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – С. 16.
7. Довженко О. Твори: В 3 т. - Т. III. - К.: Держлітвидавництво УРСР, 1960. – С. 162.
8. Гечка А. М. Жанрова специфіка “драми для читання”. Автореф. дис. канд. філол. наук: - К., 2002. – С. 20.
9. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром’як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
10. Цвіркунов В. В. Проблеми стилю в кіномистецтві. – К.: Мистецтво, 1988. – 212с.

УДК 821. 161. 2 – 31. 091

## ВИРОБНИЧИЙ РОМАН: ДОГМА І ТВОРЧИЙ ПОШУК

Васьків М.С., к. філол. н., доцент

*Гуманітарний університет “ЗІДМУ”*

Автор статті з’ясує, у чому ж полягають формально-змістові здобутки і втрати саме українського виробничого роману, його місце в історії української літератури.

*Ключові слова: виробничий роман, модерна нація, уніфікація, структурний зразок роману, нарративний тип.*

Васьків Н.С. ПРОИЗВОДСТВЕННЫЙ РОМАН: ДОГМА И ТВОРЧЕСКИЙ ПОИСК / Гуманитарный университет “ЗИГМУ”, Украина

Автор статьи устанавливает, в чем же заключаются формально-содержательные приобретения и потери именно украинского производственного романа, его место в истории украинской литературы.

*Ключевые слова: производственный роман, современная нация, унификация, структурный образец романа, нарративный тип.*

Vaskiv M.S. SHOPPY NOVEL: DOGMA AND CREATIVE SEARCH/ The University of Humanities “ZISMG”, Ukraine

The author of the article states both achievements in form and contents losses of Ukrainian shoppy novel itself, Its place in the history of Ukrainian literature.

*Key words: shoppy novel, modern nation, unification, structural example of the novel, type of narration.*

Хронологічно родовід українського виробничого роману В.Дончик веде від 1929 року [1; 85-86]. Правда, не всі з цією датою погоджуються. Так, М.Шкандрій вважав, що перші твори цього жанрового різновиду з’явилися на два роки раніше [2; 24]. Завершилося продукування виробничого роману, на думку В.Дончика, 1934 роком, хоча і тут можна вносити уточнення, що, зрештою робить у своїй монографії і

сам дослідник. Вказуючи на те, що майже всі літературні сили на кінець 30-х років були або винищені, або змушені злякано мовчати, В.Г.Дончик одночасно в переліку буквально одиниць романів за цей період наводить і другі частини “Нових берегів” Г.Коцюби та “Інженерів” Ю.Шовкопляса [1; 125]. Не тільки до фантастичних, але і до виробничих можна зарахувати також роман Д.Бузька “Кришталевий край”. У цей же романний різновид цілком вписується твір Г.Шкурупія “Міс Адрієнна” та ін. Проте можна цілком погодитися, що розквіт українського виробничого роману припав саме на початок тридцятих років.

Які ж причини зародження й утвердження цього жанрового різновиду у вітчизняній літературі називають науковці? М.Шкандрій, який досить іронічно ставиться до настанови радянських часів: письменник повинен писати про те і так, чого і як вимагає народ (читай – партія), – вважає, що безпосереднім поштовхом до появи перших творів цього різновиду стали рішення Першої конференції ВУСППу у січні 1927 року, прийняті під безпосереднім керівництвом В.Затонського. Відповідно, розвиток виробничого роману і в подальшому визначався виключно офіційною й неофіційною політикою компартії [2]. Що ж, цей чинник мав певний вплив на розвиток такого стилю романістики, та, вочевидь, науковець явно перебільшив його значення. По-перше, у другій половині 20-х років партія ще не мала такого тотального контролю над літературою, щоб повністю диктувати свою волю, а літератори, у свою чергу, ще не були настільки вірнопідданими чи заляканими. По-друге, такий тотальний контроль устанавлюється з 1933-34 років, але якраз після цього популярність виробничого роману серед українських письменників різко іде на спад. Так що залежність між компартійною політикою і розвитком літератури аж ніяк не була такою прямолінійною навіть у ті роки, як це видається М.Шкандрієві.

Дуже цікава думка щодо причин утвердження виробничого роману побіжно наводиться З.Голубевою. Ще непомітною ця думка була від того, що дослідниця в душі часу закликала не перебільшувати її значимість. “Появу “виробничого роману” в радянській літературі іноді пояснюють впливом зарубіжного роману цього ж типу. Дійсно, на початку 20-х років “виробничі романи” П’єра Ампа, Дос Пассоса та інших перекладалися і популяризувалися в певних літературних колах... як взірць роману майбутнього. Однак, певна річ, роль цього впливу в процесі творення радянського “виробничого” роману... дуже перебільшена” [3; 95]. Враховуючи таке твердження, зрозуміло, що в дослідженнях радянської доби ми не зустрінемо нічого ґрунтовного про вплив зарубіжних романів на становлення вітчизняного виробничого роману. У період перебудови й існування незалежної української держави не те що про зв’язки цього жанрового різновиду з відповідними зразками в західних літературах, але про виробничий роман взагалі, у будь-яких аспектах, фактично серйозної мови ніхто не вів, якщо не брати до уваги окремих глибоких, але побіжних суджень в “Історії української літератури ХХ ст.” за редакцією все того ж В.Дончика [4; 458-464].

Проте видається, що саме дослідження компаративістського характеру має великі перспективи і може дати серйозні відкриття у вивченні не тільки цього романного різновиду, але й української літератури 20-30-х років загалом. Адже контакти з сучасною тоді зарубіжною літературою, з філософськими і літературознавчими концепціями і їх знання українськими літераторами й науковцями 20-х років за своїм рівнем значно перевищували всі подальші десятиліття ХХ ст., аж до останнього включно. По-перше, не було ще “залізної” завіси між Україною і Заходом. По-друге, в українських крамницях чи через замовлення із-за кордону можна було вільно придбати будь-яку новинку. По-третє, абсолютна більшість інтелігентів, що пройшли через класичні гімназії та університети царської Росії, прекрасно володіли декількома іноземними мовами і могли вільно читати тексти в оригіналі, а також зберігали орієнтацію на багатоаспектність і багатовимірність вивчення світу, всупереч нав’язуваній одновимірній марксистсько-партійній ортодоксії. Тому вплив зарубіжного виробничого роману на становлення і розвиток вітчизняного був суттєвим.

Та основною причиною появи цього жанрового різновиду в радянській літературі загалом і в українській зокрема, мабуть, були не партійні постанови і популярні на Заході романи про життя заводів, їх власників і робітників. Виробничий роман до життя покликали нечувані темпи індустріалізації та породжений ними ентузіазм. Багато хто з митців не помічав чи не хотів помічати, якими варварськими методами провадилася індустріалізація. Перші хвилі терору прокотилися по еліті, не зачепивши поки робітничу верству, тому у творах передавався справжній запал робітництва в праці, намагання догнати західні країни й обійти їх, незалежнвши союзню економіку від закупівлі високотехнологічного устаткування і матеріалів за кордоном. Соціалістичне змагання ще деякий час справді було рухом знизу, а не нав’язуваними неоплачуваними понаднормовими завданнями. Усе це, безперечно, не могло не знайти відтворення у художній літературі.

Це породжувало химерний симбіоз у творах реалій навколишнього життя з тим, яким це життя повинно б бути у світлі постанов і рішень партії та уряду. Звідси йшли усім добре відомі недоліки виробничого роману: його шаблонність у сюжетах і композиції, майже різкому поділі на позитивних і негативних персонажів, риторичності як мови наратора, так і персонажів, які часто спілкувалися мовою лозунгів, прямо чи приховано цитували партійні звернення, заяви, виступи вождів тощо. Дуже рідко в цих творах

зустрічалися якісь несподівані ходи і цікаві художні відкриття, на чому наголошували усі дослідники, у тому числі й радянської доби. Все це дає підстави стверджувати, що жоден із виробничих романів не можна зарахувати до вершинних здобутків вітчизняної літератури. Ю.Смолич багатьох авторів виробничих романів навіть назвав халтурниками: "... то був, власне, перший в українській пожовтневій літературі роман ("Хлібна ріка" О.Слісаренка, теж, до речі, дуже халтурний. – М.В.) у цьому, пізніше халтурниками скомпрометованому, жанрі (виробничого роману. – М.В.)" [5; 537]. Але й принижувати їх вартість теж не можна, бо під нашаруваннями кліше і шаблонів досить часто ми не помічаємо того вартісного, що містять у своїх текстах виробничі романи.

Українська індустріалізація мала свою специфіку, що вирізняла її від російської і зближувала з іншими союзними республіками. До 20-х років українська нація була в абсолютній більшості своєї селянською, без широких прошарків провідної верстви і пролетаріату. Можна говорити про переважно селянський характер усіх націй, що входили до Російської імперії, з росіянами включно. Проте росіяни, на відміну від українців та інших "іногородців", мали свій досить потужний промисловий пролетаріат, а також великі міста, що були осередками не тільки виробництва, а й політичними та культурними центрами. Цей пролетаріат і ці міста перебували у сфері впливу російської нації не лише на території їх споконвічного проживання, але на теренах проживання інших народів. Стосується це й України. Найбільші міста – Одеса, Київ, Катеринослав, Харків, Херсон, Єлисаветград та інші – були осередками значно більше російської культури, не кажучи вже про економіку чи політику, аніж української. За статистичними даними, міське населення всієї України в 1897 р. становило 13,2% [6; 25], на початок 20-х цей відсоток упав ще нижче. Та значно гіршим було інше: серед міських жителів українці становили всього 30,3%, у той час як росіяни – 34%, до яких політично і культурно тяжіли євреї, що становили на українських землях 27% міських мешканців.

Ми можемо довго і справедливо говорити про те, що саме селянство зберегло національну ідентичність українців, національний світогляд і традиції, зрештою, воно і сьогодні є чи не найпотужнішим джерелом національної самоідентифікації. Та сучасна, модерна нація неможлива без високорозвинутого власного міста і наявності великої кількості мобільного населення, здатного без великих матеріальних і духовних втрат змінювати місце проживання чи спосіб занять. "Історична слабкість українського національного руху... була безсумнівно пов'язана з порівняно низьким рівнем соціальної мобільності українського населення – його слабкою участю в розвитку промисловості і торгівлі, низьким рівнем урбанізації й утрудненим доступом до освіти... саме радянська модернізація змобілізувала український народ і збільшила можливості для соціальної комунікації у небачених раніше масштабах" [7; 323]. Процес формування власного пролетаріату, власної повномасштабної міської політичної, економічної і культурної еліти, українського міста загалом як центру національного життя якраз активно відбувався у 20-30-і роки ХХ століття. У 1926 році міські жителі України становили вже 19% [6; 74] (серед них українці – 47,2% [6; 75]), а в 1939 р. – аж 36% [6; 155] (з них українців – 58,1% [6; 156]). Тому український виробничий роман ми повинні сприймати, крім усього іншого, як той піджанр, що відображав процес формування українського пролетаріату і міста, а відповідно, і перетворення українців у модерну високomobilьну націю.

Характерно, що у тих виробничих романах, які відтворюють процес індустріалізації в Україні, простір локалізується виключно в межах УСРР. Інколи закордон постає зі спогадів іноземних спеців чи безпосередньо ("Кришталевий край" Д.Бузька, "Гаррі Сміт, або Янки в українських преріях" П.Лісового), але майже повністю відсутня Москва як вказівний центр. Бо центром індустріалізації та політичного життя постає Харків, навіть якщо після 1934-1935 рр. у текстах романів зустрічаємо згадки про єдину радянську економіку, про "клясову інтернаціональну солідарність" [8; 163] (зрештою, декілька виробничих романів розповідають про індустріалізацію в інших республіках СРСР: "Роман міжгір'я" І.Ле, "Чорне озеро" В.Гжицького), про XVII з'їзд компартії та його рішення, союзний центр сприймається як дуже далекий. Тому показово, наприклад, що В.Кузьмич у романі "Турбіни" описує ентузіазм, який викликає в комуністів Кічкасу постановка I конференції саме української компартії за жовтень 1926 р. (а не загальносоюзної ВКП (б), хоч і така була, до речі, через місяць після української). Тому так часто у виробничих романах з'являються або й стають активними учасниками дії виключно українські вожді, особливо серед них виділявся Л.Скрипник, який не був найвищим посадовцем для українських комуністів, але найактивніше провадив проукраїнську політику ("Кварцит" О.Досвітнього, ті ж "Турбіни" В.Кузьмича, "Гарячі почуття" Я.Баша тощо).

Ці та інші твори ми зараховуємо до української літератури не тільки тому, що вони написані українською мовою і про події, що відбуваються на території України. Вони є проукраїнськими за духом і відтворюють процес становлення українського пролетаріату, суспільства з усіма необхідними для повноцінного існування верствами і прошарками населення. Інженери, майстри, робітники говорять українською мовою, не тому, що їх репліки перекладав автор. Для них ця мова дійсно стала на виробництві основною мовою спілкування. У цьому плані показове зауваження у, здавалося б, виключно офіційному за духом романі Г.Епіка "Петро Ромен": "... говорив Отто Вульф, сильно перекручуючи та неправильно наголошуючи українські слова" [8; 62]. Німецький фахівець, що приїхав у СРСР, вивчає

поширену на виробництві українську, а не російську мову. Попри зацикленість усіх без винятку на марксистсько-партійній фразеології (Петро Ромен навіть до ночі штудіює переписку Енгельса з Марксом, Кавуцького – саме у такому написанні і звучанні), робітники одночасно досить трепетно ставляться до власної історії, вказують на імперські зазіхання царської Росії (“Катерина використала українських селян...” [8; 130]), а відомого художника Анатолія Петрицького називають “нашим”.

Більше того, українство виступає на захист своєї мови, культури, навіть суверенності, коли представники російської суспільності кидають шовіністичні твердження чи зауваження, відстоюють повноцінність рідної мови і культури у всіх сферах життя. Так, Флора Кудрявець (“Нові береги” Г.Коцюби) намагається довести, що Україна займає особливе становище в Радянському Союзі, відмінне від того, що було за царизму: “То, по-вашому, виходить, однаковінько, Росія чи СРСР?.. Не забувайте..., що є нова Росія, Радянська, як і нова Україна ...” [9; 136-137]. Показовим свідченням становлення нового підходу до формування різнобічної української культури у протистоянні з учорашніми, інертно-традиційними поглядами на її місце в загальноімперській колісній культурі може бути діалог між Флорою і дружиною інженера Лагунського.

– Чи не ходили ви на вистави української опери, що приїздили сюди весною на гастролі? Це забавно!

Флора Германівна відповіла, що на вистави не ходила, бо не мала часу, а взагалі українську оперу слухала ще в Харкові.

Це дуже забавно, – мовила знову дружина інженера.

Чого ж забавно? – спитала Флора Германівна.

Ну як же: “Фауст”, така опера, і по-українському співають. Скандал! – вимовила та із здивуванням.

Чого ж скандал? Це ж так натурально. Не тільки опера, а й “Фауст” Гете перекладений на українську мову.

Скандал! – повторила та знову, цього разу більше машинально. – Чи ви ж пак щира українка!” [9; 223-224].

Навіть футурист Г.Шкурупій (“Двері в день”) не може стриматися, щоб не наголосити: Дніпрогес – це українська будова, Дніпровські пороги і Хортиця – це справжня українська слава для його героя Теодора Гая, як і інших будівників електростанції. А всі пасажери пароплава без винятку схилиють голову перед величчю Чернечої гори і, відповідно, постаттю Тараса Шевченка як генія українського народу і світової культури.

Правда, підхід з позицій “класовості” і “партійності” не дозволяв пускати в українську культуру “ворожих” елементів. Цікаво, що розуміння ворожого чи неворожого могло дуже швидко змінюватися. У “Моцарті та ботокудах” О.Кундзіча проявом буржуазної ідеології постає незвична зачіска (великі баки) Колі Рижого та танець шіммі під назвою “ботокуди”. Більше того, усі ці любителі “ненаших” танців згодом виявляються прихованими шкідниками. А до негативних явищ у радянській культурі персонажі Кундзіча разом з автором зарахували також Утьосова, який згодом став класиком офіційної культури. “Пролетарський” підхід до явищ культури застосовує Петро Ромен у своїх роздумах про “старого Пуччіні”, пропонуючи підправити лібрето “Чіо-Чіо-сан” і місце дії перенести у Китай, щоб “особисту трагедію... перетворити на соціальний образ колоніального насильства “культурних” націй” [8; 149].

В “Артезіані” П.Капельгородського, “Дверях у день” Г.Шкурупія, “Гарячих почуттях” Я.Баша та інших романах автори наголошують на тому, як до невпізнанності змінилися Харків, Полтава, колишній Олександрівськ і селище Кічкас (теперішнє Запоріжжя), перетворившись у надпотужні промислові центри. “Він любив вештатись отак у базарному натовпі. Здавалося, нове, соціалістичне, індустрієне місто змело сюди з своїх брукованих і гудронових вулиць всі рештки старого побуту...” [10; 255]. Надзвичайно показово є вже одна назва роману О.Копиленка – “Народжується місто”. Грандіозні урбаністичні пейзажі постають не тільки на сторінках цих творів, а й у “Моцарті та ботокудах” О.Кундзіча, “Інженерах” Ю.Шовкопляса, “Тинді” Д.Гордієнка. Хоча тут же спостерігаємо намагання видати бажане за дійсне, коли, наприклад, П.Капельгородський пише про те, що “вливалося вже нове життя, цілим потоком виробів радянської індустрії, промкооперації, радгоспів, колгоспів” [10; 255]. Це в той час, як громадяни на своїй шкурі відчували гострий дефіцит товарів народного споживання, а Україна пережила жорстокий голод (“Артезіан” був завершений у 1934 році). І таке поєднання гордощів за нове з оптимістичним перебільшенням досягнутого, з намаганням не помічати недоліків, злочинів, жахів сталінської політики зустрінемо ледь не в кожному виробничому романі.

Разом із українським містом, пролетаріатом відбувається процес формування нової людини, яка свідомо своєї гідності (у тому числі – національної), не є просто заробітчанином і сліпим знаряддям у руках власника підприємства, як колись, а активним учасником усіх процесів. Зрозуміло, що й тут не обійшлося без ідеалізації нового робітника і тих обривів, що відкриваються перед ним. Так, у “Нових берегах” перефразовуються слова Леніна про кожную кухарку, що може навчитися керувати державою. І

персонажі роману сприймають їх як зовсім близьку реальність: “Поганий той робітник, що не хоче вчитися, що не бажає підвищити свою кваліфікацію... Ілліч казав: кожна селянка, кожна робітниця мусить навчитися керувати державою...”[9; 106-107].

Нова людина, а не затурканий колись селюк, – це результат промислового будівництва. “Я вам нових людей покажу. Ого! Що тільки робить з людьми наша індустрія”[10; 387]. І, дійсно, згодом професорові Луценку хочуть показати нових людей, не забувши натякнути на ленінську кухарку: “Тут вам і політики, й економісти-господарники, й видатні червоні командири-академіки, вчені-інженери, а п’ять, десять, п’ятнадцять років тому це ж були робітники, наймит, куховарка... Ви подивіться, куди тепер молодь наша пішла. Є вже з нашого брата професори, академіки, є такі вчені, що їм і за кордоном шапку знімають... Є видатні музики, співці, художники, письменники, – он куди піднявся робочий клас... Е, та що там. Чи було таке, щоб у нас робітник до опери ходив? А я тепер хоч би й щодня...” [10; 389-390]. Ось цей полтавський робітник-оповідач Семен Тарасович є втіленням нового робітника – гармонійно розвинутого, з високими духовними запитами, активного учасника суспільного життя. І таких робітників багато, як стверджується в “Артезіані”, в одній Полтаві – десятки тисяч. Зрозуміло, що цей новий пролетаріат тільки формувався, тому не міг активно протистояти нав’язуванню політичним і життєвим фетишам. Більше того, найчастіше він і підтримував ці фетиші, свідомо чи несвідомо, пов’язуючи всі здобутки нового суспільства з “мудрим керівництвом партії й уряду під проводом великого Сталіна”.

На першій сторінці “Петра Ромена” автор наголошує, що написав він свій роман “порядком соцзмагання”, щоб “створити позитивний образ молодого робітника” [8; 1]. Саме “молодий” найчастіше є синонімом до слова “новий” робітник. Старі робітники є носіями революційних традицій, виробничого і життєвого досвіду, але часто вони ж є і ретроградами, а творцями нових підходів, неординарних вирішень складних питань, перетворювачами того, що видавалося хоч і поганим, але непорушним через свою звичність, стають молоді працівники (Каргат, Розенберг, Лара та багато інших в “Інженерах” Ю.Шовкопляса, уже згадувані Петро Ромен і Флора Кудрявець, Андрій Таран із “Артезіана” П.Капельгородського, великий колектив молоді у “Моцарті і ботокудах” О.Кундзіча та в багатьох інших романах). Загалом можна стверджувати, що виробничі романи – це, насамперед, романи про молодь, якій допомагає старше покоління та яку наставляє “мудра рука” партії.

Не можна стверджувати, що письменники відтворювали тільки позитиви і старанно обходили боком негативи. Вони теж відчували, що тотальний контроль над людиною і повне підкорення одиниці інтересам світлого майбутнього для загалу призведе до нівеляції і зомбування особистості. “Багатіємо ми! Ви розумієте? МИ. Але Я... Я зубожується, губить свою прекрасну барвистість первісної людини... Відмирають... пристрасті особи. Відмирає... рушійна сила індивідуума!” [11; 21]. Правда, письменники змушені все це зображувати як тимчасові труднощі або несправедливі нападки ворогів радянського укладу життя.

Стає популярною уже в той час теорія людини-гвинтика у відлагодженому суспільному механізмі, притаманна для всіх тоталітарних режимів. І, як і в усіх тоталітарних режимах, людина найчастіше сама прагне стати тим гвинтиком. “Радянський Союз перетворив мене із спеца, який болів конструкціями деталей, на маленький гвинтик, що усвідомив мету, за яку ми б’ємося” [8; 378], – заявляє “перевихований” німецький інженер Отто Вульф. Химерність часу поєднала формування національного повноцінного суспільства з утвердженням сталіністської ідеології.

Можливо, ідею гвинтика підказувала сама тематика виробничих романів, коли людина ніби губилася на тлі грандіозних будов і потужних фабрик, заводів, шахт... Невипадково в “Тинді” Д.Гордієнка з’являється така фраза: “Та сірі, непривітні мури кам’яного міста спокійні до горя людського” [12; 125]. Правда, цей роман виділяється на тлі інших виробничих романів тим, що він ще правдиво відтворює розруху в економіці від попередніх часів, анархічний спосіб провадження відновних робіт і злиденне життя шахтарів. Писав про це Д.Гордієнко у своєму романі протягом 1928-1930 рр. Буквально через два три роки він, мабуть, на таке сміливості не набрався б.

Та загалом життя міста, виробництва, хід будівництва часто закривають собою людину, на що неодноразово вказували дослідники. “Окремі розділи... творів являють собою то белетризований виробничий звіт, то техніко-інформативний довідник, то популяризований до примітивізму виклад технології виробничого процесу – словом, все що завгодно, тільки не художній твір” [3; 96].

Однак такого роду твердження повинні б мати і зворотний бік. Адже у виробничих романах оспівувалося не просто творення українського пролетаріату, але й звеличувалася людина праці. Парадоксально, але до цього в українській літературі ми майже не можемо спостерегти жодного героя саме у процесі роботи, хоча знаємо, що вони є трудівниками, що створюють усі блага. Це стосується і персонажів-селян Панаса Мирного чи І.Нечуя-Левицького, про власне працю яких згадується побіжно. Мабуть, єдиним, хто до цього детально відтворював виробничі процеси у сільському господарстві чи промисловості, був І.Франко. У “колгоспних” романах – відповідниках чи, швидше, різновидах виробничого роману – перед нами боротьба за колективізацію, зображення селянського побуту, змін у житті села, але самого процесу

обробітку землі, селянина працюючого ми не бачимо (виключення – роман “Срібний край” К.Гордієнка, який теж піддавали і піддають за це гострій критиці). Очевидно, У.Самчук став творцем першого українського епосу (“Волинь”, “Морозів хутір”), який оспівував непомітну поезію праці на землі, творцем, чії описи щоденної роботи селянина можуть зрівнятися з описом теслярської праці Кола Брюньйона в однойменному творі Р.Роллана.

На відміну від колгоспних, у виробничих романах велич людини праці постає не тільки з авторських відступів, полілогів і монологів, а насамперед, із детального відтворення окремих трудових процесів, коли з’ясується, що робітник не тільки є гвинтиком і придатком до машини, але і її могутнім владарем, творцем нових великих цінностей. Це стосується майже усіх без винятку виробничих романів. Так, в “Артезіані” ми детально ознайомлюємося з процесом копання артезіанської свердловини, у “Петрі Ромені” – з роботою машиніста велетенського молота, у “Моцарті і ботокудах” – з роботою шахтарів, в “Інженерах” – з майстерністю механіка-хіміка.

Зрозуміло, що на тлі усієї попередньої літератури детального відтворення виробничих процесів, цілі лекції про механізацію (“Нові береги”) чи про перспективи української гідроенергетики (“Двері в день”) видаються явною надмірністю. Цілком можливо, що письменники і дійсно зловживали своїм детальним знанням усіх тонкощів того чи іншого виробництва. Багато хто з авторів не тільки виїжджав на “місце дії”, але й працював там, тому “кровно” зростався з роботою. Так, Я.Баш неодноразово переробляв свій твір, щоб від виробництва у “Силі” якомога більше наблизитися до людини у “Гарячих почуттях”. Та у більшості випадків описи виробничих процесів викликали зацікавлення з боку читача, бо передавали сам дух доби, коли наука і техніка швидко вривалися у буденне життя. У більшості випадків ці описи не зводили технології до примітивізму, а робили їх доступними для освіченого читача (а хіба буває читач неосвіченим?). Тому вже до середини тексту роману Ю.Шовкопляса “Інженери” цілком спокійно і зрозуміло сприймаються такі терміни, як корнюр, дистиляція, фракція, піридинові основи, сублімаційна камера та ін.

Не варто випускати з поля зору і те, що зображення техніки і технологічних процесів нерозривно пов’язані з науковими знаннями, тобто у виробничих романах відтворюється те, що дещо пізніше отримає назву науково-технічної революції. А літературознавці відзначають, що безпосередній чи опосередкований вплив НТР на мистецтво є невід’ємною рисою світової літератури ХХ століття. Відповідно, для вітчизняного дослідника може видатися надмірним в українській літературі те, що є звичайним і звичним для літератури зарубіжної.

Нараційна і композиційна будова виробничих романів намагалася зберігати те розмаїття форм, засобів, прийомів, які принесли в українську романістику 20-і роки. Але в більшості випадків спостерігаємо поступове зведення романної структури до певного усталеного кліше не тільки у змісті, а й у формі. Викликане це було, вочевидь, вимогами офіційної критики орієнтуватися на міметичний спосіб відтворення подій, її нападками на все те новаторське у формі творів, що приходило в літературу. Уже за декілька років до прийняття рішень Першого з’їзду письменників СРСР українські автори намагалися при написанні творів уникнути всього, що могло б стати підставою для звинувачень в ухилах, заформалізованості, естетстві та непотрібному експериментаторстві. У насаджуванні формалізму був звинувачений навіть ортодоксальний критик Б.Коваленко, який, на думку “літературознавців” наступних років, занадто багато уваги приділяв проблемам стилю пролетарської літератури [4; 762-763].

За структурний зразок обирається класичний зарубіжний і вітчизняний роман ХІХ століття, який завжди знаходив високу оцінку з боку отців марксизму-ленінізму. Положення праць представників німецької класичної філософії і Г.Плеханова переставали бути чинними. Тих, хто пробував спиратися на них, звинувачували в ревізійності та інших ухилах. Перелом 20-30-х років – це період, коли кожен вислів В.Леніна чи партійної постанови перетворювався на догму. У полеміках ними оперували так само, як у часи англійської революції біблійними цитатами (це стосується й ваплітян і, зокрема, М.Хвильового). Цей процес догматизації досить яскраво постає зі сторінок тогочасних епічних і навіть ліро-епічних творів (досить яскраво це відтворено в “Артезіані” П.Капельгородського).

Власне, у самого В.Леніна були зауваження майже до кожного класика, а до творчості Ф.Достоевського він ставився взагалі дуже неприхильно. Та цих письменників вождь пролетаріату закликав сприймати як “дзеркало” їх епохи й ідеології тієї епохи. Звідси й настанова на мімесис у художній літературі нової епохи, й на правильну ідеологічну підоснову сучасної літератури. В.І.Ленін, попри критику змісту творів ХІХ ст., високо цінував їх форму, вважав надбання класичної літератури безцінними, тому закликав орієнтуватися насамперед на засвоєння здобутків мистецтва минулого. Одночасно спостерігався процес руху від суб’єктивістських настанов у романі до об’єктивізованості, більше притаманної для епопеї, що було цілком зрозумілим у добу уніфікації світогляду.

Внаслідок цього наратор ніби зникає зі сторінок виробничого, і не тільки, роману. У романістиці 20-х років авторське “я” активно втручалася у хід дії, вдавалося до їх коментарів, було націлене на власне творче свавілля. 30-і роки характеризуються нарацією від знеособленого оповідача, від третьої особи,

яка, проте, ніяк у романі не присутня. Оповідь розгортається ніби сама по собі, події, що вже завершилися, лягають на папір. Одночасно знеособлений наратор наділяється рисами всевідання, всезнання і про те, що було (навіть якщо воно не потрапило на сторінки роману), і про те, що буде. Стиль наратора характеризується тим, що письменник намагається витримувати його в одному ключі, епічно-об'єктивізованому, порушуючи його тільки голосами нараті або поєднанням голосів наратора і нараті.

У дусі класичної романістики XIX ст. для літератури 30-х років стає домінуючим хронологічно послідовний виклад подій, який тільки зрідка порушується екскурсами в минуле персонажів. Письменники прагнуть зосереджуватися на відтворенні тільки правдоподібного, “життя у формах самого життя” (Аристотель), уникаючи введення фантастичних елементів, всього надмірного, афективного, неймовірного. Роман перетворюється в замкнуту структуру, окремий світ, у текст якого не може будь-яким чином втрутитися світ автора чи читача.

Такий тип роману, що орієнтувався на класику XIX ст., досить успішно розвивався і в українській літературі 20-х – початку 30-х років. Це, насамперед, твори “київських” романістів: “Місто” і “Невеличка драма” В.Підмогильного, “Недуга” Є.Плужника, “Смерть” і “Січ-мати” Б.Антоненка-Давидовича, “Робітні сили” М.Івченка. До них, очевидно, мали належати і “Вальдшнепи” М.Хвильового. Але ці романи переймали від попереднього століття не тільки формальну оболонку, а й настанову на “психологічну Європу”, на відтворення внутрішнього світу й індивідуальної неповторності кожного персонажа, коли, у повній відповідності до внутрішньої сутності роману, індивід з тих чи інших причин вступав у протистояння з загальним, намагався подолати це протистояння й одночасно утвердити власний світогляд. Це вирізняло кожен із цих романів, наділених неповторністю, від шаблонних за змістом і формою романів виробничих.

Щодо виробничого роману зокрема і романістики 30-х років загалом, то вони характеризувалися не тільки однотипністю нараційної структури, але й однотипністю конфліктів, сюжетних ходів, головних персонажів, які являли собою різноманітні модифікації гармонійного поєднання активного громадського діяча і виробничника з духовною обдарованістю і потягом до знань в одній особі. Тільки інколи у виробничих романах зустрічаємо відголоски тих новаторських пошуків та навіть експериментаторства, які були притаманні романістиці 20-х років.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дончик В. Український радянський роман: Рух ідей і форм. – К.: Дніпро, 1987. – 429 с.
2. Шкандрій М. Художня література за формулою – зображення робітника в ранній українській радянській прозі// Сучасність. – 1984. – №6. – С. 24-38.
3. Голубєва З. Український радянський роман 20-х років. – Х.: Вид-во Харківського ун-ту, 1967. – 215 с.
4. Історія української літератури XX століття: У 2 кн. – Кн. 1: 1910-1930-ті роки/ За ред. В.Г.Дончика. – К.: Либідь, 1994. – 784 с.
5. Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця// Смолич Ю. Твори: У 8 т. – Т.7. – К.: Дніпро, 1986. – С. 521-686.
6. Кравченко Б. Соціальні зміни і національна свідомість в Україні XX ст. – К.: Основи, 1997. – 423 с.
7. Грицак Я. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX-XX ст. – К.: Генеза, 1996. – 360 с.
8. Епик Г. Петро Ромен. – Х. – Одеса: ДВОУ “Молодий Більшовик”, 1932. – 382 с.
9. Коцюба Г. Нові береги. – К.: Дніпро, 1967. – 471 с.
10. Капельгородський П. Артезіан// Капельгородський П. Твори: В 2 т. – Т. 1: Романи. – К.: Дніпро, 1982. – С. 245-474.
11. Кундзіч О. Моцарт і ботокуди (Долина Май)// Кундзіч О. Шум часу. – К.: Дніпро, 1967. – 446 с.
12. Гордієнко Д. Тинда. – К.: Дніпро, 1966. – 343 с.



## ВІДТОРГНЕННЯ ТОТАЛІТАРНОГО МІФУ В РОМАНІ “НЕДУГА” Є.ПЛУЖНИКА

Ганошенко Ю.А., здобувач

*Гуманітарний університет “ЗІДМУ”*

Стаття присвячена проблемі відображення в художньому тексті роману протистояння тоталітарного міфу та індивідуальної свідомості. Автор з точки зору міфологічної герменевтики аналізує входження елементів тоталітаризму до психіки індивіда та поступове їх відторгнення, що в творі знайшло вияв через систему міфологічних мотивів та образів, кольоративної опозиції синій/сірий.

*Ключові слова: інтелектуальний роман, мотив, традиційний образ, кольористика, архетип мудрого старого, архетип тіні, відчуження.*

Ganoshenko Yu.A. OTTORZHENIE TOTALITARNOGO MIFА V ROMANE E.PLUZHNIKA “NEДУG” / Гуманітарний університет “ЗІГМУ”, Україна.

Стаття посвячена проблемі отраження в художественном тексте романа противостояния тоталитарного мифа и индивидуального сознания. Автор с точки зрения мифологической герменевтики анализирует проникновение элементов тоталитаризма в психику индивида и постепенное их отторжение, что в произведении воплотилось через систему мифологических мотивов и образов, цветовой оппозиции синий/серый.

*Ключевые слова: интеллектуальный роман, мотив, традиционный образ, колористика, архетип мудрого старика, архетип тени, отчуждение.*

Ganoshenko Yu.A. THE ALIENATION OF TOTALITARIAN MYTH IN YUEGEN PLUZHNIK'S NOVEL “THE MALADY” / The University of Humanities “ZISMG”, Ukraine.

The article is devoted to the problem how the opposition “totalitarian myth” // “individual consciousness” is represented in the text of the novel. The author of the article, using the mythological hermeneutics method, analyzes totalitarianism elements' entering to the psychics of individuality and next their alienation. This is represented in the text as synthesis of mythological motives and images, colouristical opposition “blue/gray”.

*Key words: intellectual novel, motive, traditional image, colouristics, archetype “The Wise Oldman”, archetype “The Shadow”, alienation.*

Небачений сплеск творчої активності 20-30-х років ХХ століття, стан відродження охопив усі сфери культурного життя нації і став відображенням закінчення неоднозначних подій революції та громадянської війни, їх своєрідним підсумком. Літературна творчість засвідчує значущі зміни у світоглядних орієнтирах соціуму й окремого індивіда, їх поступову психологічну підкореність ідеологічним стратегіям тоталітарної системи, які в ході свого розгортання перетворилися на всезагальний і герметичний міф, вплив якого поширювався як на соціально-економічну, політичну, культурно-гуманітарну галузі життя, так і на підвалини колективної та індивідуальної свідомості.

Одним із найоригінальніших прозових творів 20-х років є роман Євгена Плужника “Недуга”, у якому з інтелектуальною переконливістю, психологічною достовірністю та мистецькою довершеністю розкривається драма людини в лещатах тоталітарного режиму, її екзистенційний вибір між особистим і громадським. Попри загальну тенденцію сучасного літературознавства до переосмислення літературної спадщини 20-30-х, фактичного відкриття наново майже забутих імен, прозова творчість Є.Плужника на сьогодні не може вважатися вповні дослідженою. Винятком можна вважати праці Л.Скирди [1] та Н.Колошук [2], що лише порушують проблему вивчення твору. Тому досить актуальним, на нашу думку, є розгляд роману “Недуга” під кутом зору міфопоетичної герменевтики, що дозволить більш адекватно й повно висвітлити особливості й авторської поетики, й загальні тенденції українського інтелектуального роману 20-30-х років ХХ ст. на ремінісцентному рівні переосмислення культурної традиції та через константи психічного життя соціуму.

Постреволюційна дійсність засвідчила досить швидко зміну світоглядних та поведінкових патернів у загальнодержавному масштабі. Знецінення людської особистості разом із девальвацією цінностей “старого часу” та ідеєю підкорення природи призводять до кризи культури, що відповідно й означало становлення тоталітарної системи, адже, за Х.Арендт, “тоталітарні рухи – це масові організації атомізованих, ізольованих індивідів (...), рух має бути організований після цього (приходу до правління – Ю.Г.), й умови для його розвитку треба створювати штучно, щоб тоталітарна відданість – психологічна основа для тотального панування – стала взагалі можливою. Такої відданості можна сподіватися лише від цілком ізольованої людської істоти, яка в разі відсутності будь-яких інших соціальних прихильностей – до сім'ї, друзів, колег зі служби чи навіть просто знайомих – черпає почуття міцності свого місця у світі зі своєї належності до руху, зі свого членства в партії” [3, 373].

Елементарною одиницею впливу на масову (а також і на індивідуальну) свідомість є ідеологема. Проте історичність (здатність до семантичних і формальних змін у часі) та закоріненість її в мовній практиці

(обмежений вихід в інші онтологічні сфери) вказували на можливий саморозвиток ідеологічної системи, що не могло задовольнити нединамічний комуністичний різновид тоталітаризму з догматом марксистського вчення. Тому в своїй сутності й від самого народження ідеологічна система тоталітарності базувалась на іншому ґрунті – позачасовому й недискретному. Універсальна структурна форма (архетип) наповнюється новим історичним змістом, оживлює її, а ідеологеми сприймаються й функціонують як міфологеми – циклічно організовані стійкі форми реалізації семантичного поля, що визначає стан суспільної психології.

Загальна орієнтація міфу (і відповідної культурної парадигми) на зрозумілість для якомога більшої кількості членів суспільства створила (за Е.Фроммом) “почуття зніченості, єдності (“океанічне почуття”), яке за своєю сутністю є містичним переживанням і лежить в основі найсильнішого почуття” [4, 156]. Уся ритуальна сфера тоталітарного міфу була спрямована саме на підтримку і виховання цього “океанічного почуття”, коли кожен окремих індивід був включений у життя цілого і був цим цілим, єдиним з ним організмом. Тобто можемо визначити ще одну рису, притаманну тоталітарному ідеологічному міфу – те, що Л.Леві-Брюль [5] називав партиципацією міфу, – співвіднесеність і співпричетність одного об’єкта (людини) іншим об’єктам, усій соціальної структурі, а також усій космологічній дії. Надзвичайно посилюється загальна тенденція до того, що “суспільство, соціум через набуті властивості історичного “ми” постійно чинить вплив на індивіда через свої структури, інституції, мови, символіку та інші “внутрішні” закони колективного несвідомого” [6, 71].

Поступова інтеграція та реінтеграція в межах суспільного циклізму призводить до дедалі більшого знеособлення, внутрішнього відчуження, що означає дедалі більшу включеність людини в ідеологічний організм соціуму, загострення її “океанічного почуття” та самоідентифікації з глобальним державним тілом.

Життя особистості обмежувалося її соціальними функціями, людина починала втрачати свої екзистенційні детермінанти, позачасові і загальнолюдські, а натомість вона визначалася соціально-економічною та ідеологічною системою, основним міфологічним імперативом якої стає будівництво (одна з ідеологічних проєкцій міфу про золотий вік), що набуває певної самоцінності (“Та ти розумієш, що ти верзеш? І коли? Коли? Тепер, коли будівництво” [7, 75]), а також і вимагає певної жертвовності (“Мученики...” [7, 64]). Основним індикатором включеності в соціальний організм стає колективний образ натовпу (цього разу ворожого, міщанського): “Приємне почуття окремішності й злої ворожості до всіх навкруги огорнуло його” [7, 29].

Проте з розвитком індивідуалістичного світогляду, іманентно пов’язаного з втратою самоідентифікації з міфологічним тілом, змінюються й акценти у сприйнятті світу: “... приємно йому бути в цій рухливій, такій святковій юрбі. Звичайно, приємно!” [7, 42]. Така зміна у творі Є.Плужника оформилась у вигляді зустрічі Івана Семеновича Орловця з актрисою Завадською, яка через семантичну злитість із традиційним образом Кармен, сягає міфологічного значення фатуму, кардинального повороту подій життя, зміни семантичних валентностей щодо структурних елементів ідеологічного міфу.

Саме це й склало конфліктне ядро твору, наріжним каменем якого стало усвідомлення профанного характеру всієї міфологічної системи тоталітарного суспільства, певного роду недуги: “Бо тепер не тільки я, ви, п’ятий, двадцятий хворий, тепер все життя хворе! Да-с. Не ми нервові – життя-с нервове. Його й лікувати треба” [7, 79]. Цілком природним результатом подібної заяви став спротив з боку суспільного тіла, основними представниками якого у творі є Писаренко та Куниця: “Бач, куди загнули... Душок від вас... Старорежимний” [7, 79].

Перенесення інтелектуальної сюжетної дії в площину індивідуально-психологічну (свідомість і вчинки Івана Орловця) визначили й характер героя, що осмислюється як трансформація міфологічного мотиву спокуси (традиційний сюжет про Фауста та Мефістофеля), де домінуючою детермінантою (природною світоглядною системою) є тоталітарний міф, а спокуса трансформується як відступ від колективного (сакрального) до індивідуального (маргінального). Подібний мотив спокуси є відгомном давніх ритуальних утворень та міфів, що, як вказує М.Еліаде, “змушують людину діяти інакше, не так, як вона вчинила б спонтанно, вони змушують її протистояти думкою тому, що підказують їй безпосередній досвід і проста логіка; тобто вони змушують її стати тим, чим вона не є (чим вона не може бути) у своєму мирському, непросвітленому стані, у своєму людському бутті. Інакше кажучи, ці міфи і їхня герменевтика виконують функцію посвячення” [8, 373]. Основним втіленням архетипу тіні, тобто міфологічного спокусника, виступає в творі інженер Звірятин (сигнальне прізвище): “І не плутаюся я, і не липну... Я спостерігаю! (...) Я приглядаюся до вашого життя – і радію, бо воно мститься на вас за мене... За всіх, таких як і я... За ваших ворогів, чорт візьми!” [7, 86].

Це створює три взаємоантитегічні парадигми світосприйняття, між якими опинився Орловець. По-перше – ортодоксально-міфологічна, герметична парадигма, уособленням якої є Писаренко (міфономастично його прізвище вказує на механічність та профанність життєвої повторюваності міфу), саме його устами і виражається оцінка внутрішнього конфлікту: “Зміщанюєшся, – спокійно промовив

Писаренко і, як після допиту, почав згортати якісь папери на столі” [7, 85]. Слова ці мають алюзійний зв’язок із суспільною системою технологій підтримки ідеологічного міфу (репресивно-адміністративний тиск). До персонажів цього рівня належить також Наталя (дружина Орловця).

Наступні дві парадигми є певним виходом за межі ідеологічного міфу, вони також взаємопротиставляються, але на іншому рівні текстуальної організації. Обидва вони, скоріше, є відображенням вітаїстичного світогляду, культу тіла, проте тіла індивідуального, відокремленого від суспільного організму. Джерелом виникнення подібних взаємопов’язаних парадигм у межах української національної літератури можна вважати загострено-психологічний вітаїстичний характер реалізації персонажа у дорадянських романах В.Винниченка та А.Кримського. Проте внутрішнє психологічне роздвоєння, характерне для героїв цих творів, осмислюється і втілюється Є.Плужником як дві окремі смислопокладаючі системи, перша з яких агресивно-фізіологічна (представником її є Звірятин) та екзистенційно-пасивна (“лев у труні” [7, 60] Сквирський). Непримиренність і взаємне протистояння усіх трьох світоглядних систем вповні усвідомлюється персонажем: “Всі вони такі (...) У кожного з них є щось своє, а головне – певність цього свого, певність своєї правди” [7, 73-74].

Взаємопов’язуючим елементом усіх трьох парадигм є Іван Орловець, який прагне гармонійно поєднати і суспільну приналежність (вірність міфу), і емоційно-духовну сферу індивідуального (Сквирський), і тілесно-фізіологічний рівень його реалізації (Звірятин). Однак таке існування виявляється неможливим, внаслідок герметичності однієї парадигми (або “товариш”, або “ворог”) та загостреного протистояння між двома іншими: “Да, ми з ним різні (Сквирський і Звірятин – Ю.Г.)... Ну а ви, вельмишановний (...) Ні се ні те... Ні-се-ніт-ни-ця...” [7, 90].

Другим корелятом транспарадигматичної єдності стає Куниця, який глибоко закорінений у надперсональному ідеологічному міфі, проте реалізація його відбувається агресивним, профанно-фізіологічним шляхом. Підтвердженням такої інтерпретації образу є, по-перше, спільний зооморфний код із Звірятином, а по-друге, власне подієвий континуум. Тобто виникає певний паралелізм і взаємодоповнення: зникає один – з’являється інший, запрошує до театру Куниця, а зустрічає Орловця там Звірятин, тому й виникає усвідомлення головним персонажем їх однорідності: “Дивився на нього крізь обличчя Куниця, золоті коронки показуючи, Звірятин” [7, 100].

Вихід Орловця за межі ідеологічного міфу (спокуса й фатум) здійснюється поступово, причому основною міфологічною категорією втілення цього в тексті стає колір. Протистояння суспільного (космічного) та індивідуального (хаотичного) реалізується як опозиція сірого та синього кольору відповідно.

Сірим кольором маркується на початку твору й сам Орловець, що вказує на повну включеність його в структуру тоталітарного міфу: “...якимсь дивним поєднанням щирого неприхованого презирства та страху світилися його сірі, а зблизька власне безбарвні очі” [7, 30]. Саме ці два почуття мають ідентифікувати людину в межах антиномії “чужий” (презирство) та “свій” (страх), адже суб’єкт влади на будь-якому рівні повинен викликати в людини “не роздуми, а змішане почуття любові та страху, обожнення і жаху. Характерні приклади таких міфологічних символів – це образи вождів” [9].

Усе буття суспільного організму також у романі “здебільшого сіре, вбоге, одноманітне... І дуже часто брудне, мізерне...” [7, 83]. Віддалення від цього буття призводить до усвідомлення героєм сірості й “офіційного” шлюбу, дружини: “Стала Наталка в кутку під грубою, сірим силуетом вимальовуючись” [7, 116]. Основним елементом (семантичним центром) цієї парадигми, як вже вказувалось, є Писаренко, який двічі маркується сірим кольором: через приміщення [7, 82] та власне характеристику: “І видався йому Писаренко маленький-маленький, так – мишка сіра-сіренька...” [7, 184]. Девальвація міфу в кінці твору актуалізується у свідомості Орловця, як бачимо, через образ миші, що ще раз наводить нас на тваринний код інтерпретації образів та вказує на протистояння з усією космологічною моделлю всесвіту в тоталітарному міфі, адже миша в індоєвропейській символіці є втіленням моделі світу [10, 226].

Синій (блакитний) колір постає як символічне втілення прориву у трансцендентне, поза межі індивідуального досвіду, адже, за О.Лосевим, у “синьому кольорі є енергія, що йде й уводить вдалину, але це – холодна енергія; вона нічого не дає реального й сама губиться в порожнечі, в глибинах порожнечі” [11, 255]. Подієвий план і неконкретність розв’язки в “Недузі” підтверджують подібну інтерпретацію. Синій колір саме таким, що зникає й кличе за собою, постає як портретна деталь образу Завадської: “Прихилившись до руки її, бачив Іван Семенович, як в’ються по ній ніжні блакитні жилки, струмочками ховаючись у запашнім хутрі рукава” [7, 95]. Ремінісцентна семантика прізвища Завадської полягає в певній перепоні (заваді), яка не дає реалізуватись тому, що йде своїм плином (стоїть на заваді), тобто знову наводить до образу Кармен.

Прізвище ж головного персонажа – Орловець (а в романі підкреслено прості, досить частотні імена та сигнально-знакові прізвища) – вказує, по-перше, на ту ж закоріненість у тваринному коді, проте з певною здібненістю, спаданням інтенсивності ознаки (семантика суфіксальної морфеми). З іншого боку, прізвище є знаковим щодо синього кольору, оскільки пов’язане з найменуванням птаха, що іманентно

корелює з міфологічним значенням неба, з опису якого й почалось протистояння кольорів у романі: “Синяста бинда на сході ширшала. Вузькими затоками вливалася синева в сіру навалу хмар...” [7, 37].

Певного кульмінаційного звучання набуває синій колір (що відповідно означає відрив від тоталітарного міфу) під час розмови Орловця з композитором Мурівим: “...і тільки тепер помітив той, які гарні в композитора очі – немов дві великі сині квітки під високим спокійним чолом. І, наче не витримавши їх гарячого блиску, заплющивсь Іван Семенович...” [7, 95]. Констатація неможливості вільного контакту з синім кольором символічно вказує на іманентну нездатність героя повністю відторгнути тоталітарний міф.

Отже, спостерігається певна варіація Євгеном Плужником міфологічного мотиву спокуси. Вміщуючи персонажа у межі дії на нього одразу трьох гетерогенних втілень архетипу мудрого старого (у випадку Звірятина наявна контамінація з архетипом тіні), автор досягає ефекту внутрішнього відторгнення тоталітарного міфу через загостреність на індивідуально-психологічному рівні осягнення трансцендентного. Однак закритість ідеологічного простору СРСР не дає можливості для подібного особистісного плюралізму. Реалізуючись через кольористичну опозицію “сірий/синій” (в іншій транскрипції “усталеність/спокуса”, “міф/маргінес”), ідея внутрішнього відмежування не знаходить свого остаточного вирішення, зависає в повітрі і стає ще однією риторичною фігурою в інтелектуальній прозі 20-х рр.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Скирда Л.М. Євген Плужник: нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1989. – 151 с.
2. Колощук Н. “Недуга” Є.Плужника як інтелектуальний модерний роман // Слово і час. – 2002. – № 1. – С. 60-67.
3. Арендт. Х. Джерела тоталітаризму. – К.: Дух і літера, 2002. – 539 с.
4. Фромм Э. Душа человека. – М.: Республика, 1992. – 430 с.
5. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление // Психология мышления. – М.: МГУ, 1980. – С. 130 – 140.
6. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення): Монографія. – К.: Либідь, 2001. – 334 с.
7. Плужник Є.П. Змова в Києві: Роман, п'єси. – К.: Український письменник, 1992. – 428 с.
8. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і Андрогін. – К.: Основи, 2001. – 591 с.
9. <http://ruthenia.ru/folklore/toporkov.htm>.
10. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М.: Владос, 1996. – 416 с.
11. Лосев А.Ф. Миф – Число – Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.

УДК 398.22:7.046.1

## ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ “CANTOS” ЕЗРИ ПАУНДА

Гон О.М., к.філол. н., доцент

*Київський національний університет ім. Тараса Шевченка*

У статті зроблено спробу визначити роль певних різножанрових інгредієнтів декількох частин “Пісень” Езри Паунда - одного з найважливіших художніх експериментів в історії англо-американського модернізму. Аналізуються такі художні прийоми, як монтаж різних часових пластів, використання античних міфів, міжмовна гра слів, за допомогою яких митець висловлює ідею тягlostі традиції.

*Ключові слова:* жанр, меніппея, центон, міжмовні каламбури.

Гон А.М. К ВОПРОСУ О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ “CANTOS” ЭЗРЫ ПАУНДА / Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, Украина

В статье предпринята попытка определить роль некоторых разножанровых ингредиентов нескольких частей “Песнопений” Эзры Паунда - одного из самых важных художественных экспериментов в истории англо-американского модернизма. Анализируются такие художественные приемы, как монтаж разных временных пластов, использование античных мифов, межъязыковая игра слов, с помощью которых автор выражает идею преемственности традиции.

*Ключевые слова:* жанр, мениппея, центон, межъязыковые каламбуры.

Gon A.M. ON THE ISSUE OF GENRE CHARACTERISTICS OF THE “CANTOS” BY EZRA POUND / Kiev National University named by T.Shevchenko, Ukraine.

The article presents an attempt to define the role of some different genre ingredients of a few parts of the “Cantos”, one of the most important artistic experiments in the history of Anglo-American modernism. What the article analyses are such artistic techniques as the montage of different time layers, the use of ancient myths, interlingual puns which the poet employs to express the message of continuity of tradition.

*Key words:* genre, Menippea, cento, interlingual puns.

Попри загальну розбіжність учених стосовно точного визначення модернізму, загальним консенсусом літературознавців є оцінка епічної поеми Езри Паунда “Пісні” як одного із найважливіших художніх експериментів в історії англо-американського модернізму. Дослідники звертають особливу увагу на вивчення жанрових особливостей твору, його структури, художнього методу та генези образної системи. Вплив цього magnum opus американського поета, перекладача, літературознавця, медієвіста і теоретика мистецтва на подальший розвиток красного письменства виявився настільки значним, що М.Перлофф у книзі “Танок інтелекту: дослідження поезії паундіанської традиції” висунула тезу про особливий різновид композиційної будови мистецького твору – канто-подібну структуру, властиву “поетичним творам загалом – незалежно від того, чи певний текст був власне піснею як частиною поеми, маніфестом, критичним есе чи приватним листом”[1].

У листі, написаному 1917 р. до Дж. Джойса, Паунд пише з приводу “Кантос”: “Я почав працювати над нескінченим віршем невідомого роду” [2]. Як відомо з епістолярної спадщини поета, цей епос замислювався як своєрідний “мішок для усіляких куснів, обрізків тощо”, мішок, який поет хотів наповнити, окрім “усякої всячини”, відображенням духовного стану сучасного світу. Запозичивши в Р.Кіплінга вираз “the tale of the tribe” (розповідь про плем’я), він переосмислив його і в значенні “історія роду людського” саме цими словами схарактеризував ідейний стрижень “Кантос” у книзі 1938 р. “Довідник з культури”[3]. Д.Хейманн, один із біографів Паунда, розповідає про те, як Паунд показував В.Б.Сйтсу фотографії фресок XV ст., де його вразила трискладова композиція, яку він планував застосувати у своєму творі. Молодий поет ділився з метром своїм баченням твору, що “нагадуватиме фугу Баха, без фабульної канви, хронологічного викладу подій, логіки наративу”[4]. Проте в 1928 р. ірландський поет писав, що твір Паунда нагадує йому лише “систему органів травлення анаконди”[5]. Очевидно, Сйтс намагався аналізувати структуру паундового твору з жанрологічної точки зору, а саме – епосу.

Утім, більш придатним ключем до естетичного осягнення “Кантос” може виявитися традиція меніппеї. Цю плідну ідею висунув Макс Ненні в статті “Езра Паунд і традиція меніппеї”[6]. Це ж питання розглядалося в рамках VIII Міжнародної конференції, присвяченої творчості Паунда, що відбулася в квітні 1982 р. у Міддлсекській політехніці. Ненні зосереджується на проблемах власне меніппеєвої сатири, її осмисленні сучасними критиками і обмежується лише переліком жанрів, які зустрічаються в “Кантос” і які можна віднести до рубрики “меніппея”.

У наших спостереженнях ми спробуємо визначити роль певних різножанрових інгредієнтів декількох частин “Cantos”, монтажу різних часових пластів, використання античних міфів, міжмовну гру слів (як у “Cantos”, так і в поемі “Х’ю Селвін Моберлі”), за допомогою яких митець висловлює ідею художньо-естетичної тяглості традиції.

У “Cantos” Паунда читачу пропонується низка текстів, які об’єднано доволі хитким логічним зв’язком і які не відповідають стереотипам лінійного розвитку. Разом із тим, завдяки співвіснуванню епізодів, гетерогенних за формальними ознаками і тематичним наповненням, актуалізується один із найважливіших прийомів меніппеї – пародіювання та трагедійне відтворення інших текстів. Меніппова сатира – гнучкий засіб для цитат, вставок, ліричних відступів, хизування знаннями, дискусії, часово-просторових анжамбеманів.

В “Анатомії критики” Н.Фрая зауважено, що відкрита форма Меніппової сатири, яка дозволяє вводити до неї найрізноманітнішу інформацію, призвела до виникнення субжанру повчальної Меніппової сатири. У подібний спосіб відкритість паундового епосу не тільки наближає твір до дидактичної літератури, а й не може не позначитися на його композиційній специфіці, ніби повторюючи творчу манеру Марка Теренція Варона, який розширював свої сатири від однієї книги до наступної, Езра Паунд упродовж декількох десятиліть видавав одну Пісню за іншою і друкував нові “варіанти”.

Які ж художньо-структурні атрибути “Cantos” свідчать про їхню спорідненість із жанром меніппеї? Окрім вільного поєднання віршів та прози, Меніппова сатира є рясним зосередженням гетерогенного

художнього і філософського матеріалу, зазвичай фрагментарного характеру. У творах цього жанру часто застосовуються різноманітні маски автора, за допомогою яких літературні, легендарні чи історичні фігури виступають своєрідними глашатаями. Цей прийом посилює ефект поліфонічності художніх висловлювань. Отже, Меніппова сатира змальовує не реальні особистості, а характеризує етнічні позиції, і колізія тут має ідейну, а не особистісну, природу. За М.Бахтіним, змістом меніппеї є пригоди ідеї чи правди у світі: і на землі, і в пеклі, і на Олімпі. “Меніппея – це жанр останніх питань. Для меніппеї характерна синкриза (тобто зіставлення) саме таких оголених “останніх позицій у світі”[7]. Ніби вбираючись в шати давньоримського сатирика, Паунд бачить зло і божевілья сучасного світу як похідні хвороби розуму, до якої спричинили брак знань, відсутність взаєморозуміння, хибні цінності та неточні визначення. Пропонуючи своє бачення нового світу (а для Паунда новий світ неодмінно пов’язувався із становленням американської цивілізації часів “батьків-засновників”, які прийняли Конституцію 1787 р.), поет намагається створити нерозривну художню єдність.

Саме художня реальність усталеного жанру дозволяє автору сучасної меніппеї поєднувати міфічних героїв з історичними постатями сучасності та минулого. Така поліглісія, очевидно, була для Паунда необхідним художнім засобом висловлення його художньо-естетичного розуміння тягlosti традиції, “сучасності” усіх віків, укоріненості культури в минулому.

У першій Пісні, яка перегукується з десятою книгою “Одіссеї”, ліричний герой відправляється до царства тіней. Літературним джерелом цієї частини Паунду слугував переклад на латину часів Ренесансу XI книги гомерівського епосу під назвою *Nekuia*, тобто “Книга мертвих”, яка уособлює жанр оповідання. Паунд вважав “Книгу мертвих” найбільш ранньою частиною “Одіссеї”: “Книга мертвих” просто волає, що вона старша за усіх інших – отого острова, жителів Криту, вона – пра-час, не Пракситель, не Афіни часів Перикла, а сам Одісей”[8].

Показово, що для перекладу з латини Паунд використовує англо-саксонський метричний малюнок, так званий “героїчний вірш”. Це перший приклад монтажу різних часових пластів і традицій у структурно-образній єдності “*Cantos*”. Пра-час, який уявляється таким, що існував до античності, перекладено з латини часів Ренесансу для читачів ХХ століття у формі англосаксонського героїчного вірша.

Одна із тем Другої Пісні відновлює епізод із “Метаморфоз” Овідія, коли етрусські мореплавці захопили Діоніса з метою продати його в рабство. Із точки зору жанру – це теж оповідання, адже історія вкладає в уста корабельного керманіча. Від розповідає про цю пригоду Пенфею, царю Фів, котрий, так само як і моряки, не розпізнав у Діонісі бога. Етруси керуються жадібністю і користоловством і саме тому не здатні розпізнати божественну суть полоненого Вакха. Переосмислюючи міф, Паунд у такий спосіб вводить один із центральних мотивів “*Cantos*” – тему лихварства, яке приносить горе і нищить людей так само, як загинули етрусські мореплавці (бог вина перетворив їх на риб) та Пенфей (не послушавшись попередження керманіча, цар за порадою Діоніса підглядав за вакханаліями, і несамовиті менади розірвали його тіло на частини). Етрусські мореплавці гинуть тому, що жадоба до наживи затьмарила в них здатність сприймати життєдайну силу, уособлену в Діонісі.

Пісні VIII-XI цікаві тим, що в них уперше у творі змальовано історичну особистість у повноті її життєвих перипетій. У структурі поеми відбувається перехід від міфа до історії, від однієї маски до іншої: етрусський мореплавець поступається місцем наратора історичній особі.

Цей розділ епосу присвячено італійському кондотьєру та правителю Ріміні (1429-1468) на ім’я Сигізмунд Малатеста. “Пісні про Малатесту” були написані протягом 1922-1923 років. Ці чотири фрагменти заслуговують на особливу увагу, оскільки в них прочитуються найважливіші структурно-жанрові вектори цілого твору. Подорожуючи по Італії, та збираючи історичні матеріали по різних бібліотеках для циклу про Малатесту, Паунд сприйняв церкву Сан-Франческо як символну паралель власних поетичних, естетичних і культурфілософських устремлінь. В образній системі цього циклу центральне місце посідає церква, яка водночас повинна була виконувати функцію величного склепу, мавзолею, де поховані як предки роду Сигізмундо, так і останки придворних і чиновників, які перебували на службі в цій династії.

Л.Рейні, автор текстологічної розвідки “Езра Паунд і пам’ятка культури: текст, історія та “Пісні про Малатесту”, розглядає мистецький потенціал цього історичного факту в контексті становлення і розвитку англо-американського модернізму. Ця частина епосу не тільки увібрала всі модерністські прагнення і суперечності. “Надгробний пам’ятник також уособлює культурну пам’ятку літературного модернізму – не лише як “тексти” чи твори, - але й ролі цілої площини засобів, практик, канонізованих форм, ідеологічних структур, які сформували сприйняття модернізму. Оскільки досягнення модернізму супроводжувалося появою нових критичних методів дослідження літературних та культурних творів сучасності, сам термін “гробниця” здатен охопити широке поле творення і тлумачення культури: меморіали минулого звертаються до майбутнього, монументи, які нагадують прийдешнім поколінням про невловиму динаміку передачі духовних цінностей. Вони ніби і відкриті читачеві, а разом із тим накладають певні обмеження на його уяву”[9].

Для Паунда спадщина Сигізмунда Малатести перш за все пов'язана із спробою відбудувати церкву Сан-Франческо в Ріміні. У тектурі цих *Santos* переплітаються не тільки різноманітні жанрові візерунки, а й інтертекстуальні промені. Так, 28-й рядок Пісні VIII “These fragments you have shelved (Shored)” резонує із уславленою кодою еліотівської “Безплідної землі”: “These fragments I have shored against my ruins” (“Хай підпруть уривки ці мою споруду”, пер. І.Драча). Ця алітерована алюзія (ShelveD – ShoreD) красномовно окреслює різницю у творчій стратегії окремих частин програмних творів двох визначних модерністів. Якщо Еліот “збирає” уривки з усіх земель і часів (це, зокрема, - Біблія, “Упанішади”, Томас Кід, Данте, А.Теннісон), то в намаганнях відновити уламки церкви Сан-Франческо в Ріміні, Паунд залучає культурологічний матеріал лише одного історично-часового поля.

Багатий жанровий репертуар передає відчуття інтенсивності життя Італії часів Відродження. Читач не стільки знайомиться із суб'єктивним баченням певного історичного відрізка, скільки стає безпосереднім учасником тогочасних подій. *Santo* VIII репрезентує Малатесту в різних ролях і крізь відповідну “маску”. Як правитель Ріміні він опікується розвитком мистецтв, про що довідуємося із його листів, у яких він виступає меценатом маляра Раннього Відродження П'єрро Делла Франческа.

На тлі декількох фрагментів із життя Малатести-кондотьєра, який керує арміями Флоренції та Венеції, особливої теплоти та ніжності набуває любовна лірика. У цій “Пісні” читаємо вірш, написаний Малатестію на честь Ізотти, його дами серця, із якою він згодом взяв шлюб. Тема кохання також звучить у “Пісні XXXVI”, яка є своєрідним центром, “чистилищем” між занепадом Ренесансу, уособленого в образах династії Борджіа, і “новим світом” (народження американської цивілізаційної моделі) наступних частин. За формою віршування – це канцона, ліричний вірш про лицарське кохання, оригінал якої належить перу Кавальканті, який намагається зрозуміти сутність кохання. Із перекладами пов'язані і китайські народні пісні, включені до *Santo* XLIX.

Іншою структурною особливістю “*Santos*” є центон, який складається із цитат та алюзій на інші твори. У Паунда центон є з'єднувальною ланкою між різними мовами і культурами. У намаганні поєднати досвід різних часів і народів, поет вдається до макаронічної техніки поєднання більше десяти мов, серед них – англійська, французька, італійська, латина, грецька, іспанська. Його кращі й найвіддаліші різномовні каламбури (далі наведено думку дослідників, які свідчать, що не всі вони були бездоганними), звичайно, вимагають від читача неабиякої ерудиції. У цьому аспекті показові паралелі з давньогрецькою поезією, із інструментарію якої Паунд запозичив принцип “*melopoeia*”, оскільки вбачав у ньому можливість розширити поетичні можливості за рахунок акустично-слухового регістру художньої експресії.

Ще в поемі “Х'ю Селвін Моберлі” (1920) молодий Паунд продемонстрував віртуозне вміння іронічно поєднувати звучання різних мов. Протиставлення граціозності і гречності античної цивілізації з дешевою комерційною мішурою сучасності оригінально підкреслено алюзією на Другу олімпійську оду Піндара в кінці третього циклу першої частини. Давньогрецький поет-лірик цитується дослівно, після чого пропонується ніби “підрядний” переклад: *What god, man, or hero/ Shall I place a tin wread upon!* (На якого бога, людину чи героя/ Мені одіти олов'яний вінок!). У транслітерованому варіанті, за свідченням спеціалістів, грецьке “що, який” звучить як англійське “*tin*” (олов'яний) [10]. У такому скомпресованому варіанті Паунд представляє цілу традицію і її “непристованість” до сучасності, він досягає блискучого саркастичного ефекту, нагадуючи читачеві, що бездумно транслітеровані цінності минушого (лавровий вінок) деградують до дешевих олов'яних вінків сучасного консервного виробництва.

Мелопоеія лежить в основі подібного монтажу в *Santo* II. Стрімкий рух морських хвиль доносить мелодію рядків “Агамемнона” Есхіла, водночас “наспівуючи” ім'я Єлени, яка спровокувала Троянську війну. Як зауважає М.Бернштайн у розвідці “Історія людського роду: Езра Паунд і сучасний поетичний епос”, англійське *Helen* схоже за звучанням на грецьке *helenaus heleptolis* (відповідно, “руйнівник кораблів” і “руйнівник міст”)[11]. Структура цих поетичних означень наближає їх до гомерівського епітету, надаючи поезії Паунда епічного звучання. Акустика імені міфологічної героїні Єлени включає в свою орбіту й англійську Елеонору Аквітанську, матір короля Ричарда Левове Серце. Те, що вона була як духовною, так і історичною передтечею королеви Єлизавети I, ефектно підкреслюється гомерівським епітетом “кораблеруйнівна”: у такий спосіб, підсилений і згадкою про адмірала Френсіса Дрейка, асоціативний горизонт цієї *Santos* розширюється від античності до XVI ст., коли флот Єлизавети I розбив іспанську Армаду.

Проте слід пам'ятати, що гетероглосні експерименти Паунда мають свої вади, пов'язані з різними причинами. Відомо, що Паунд мав феноменальну пам'ять, проте і вона не раз зраджувала поета. До того ж, він не завжди мав змогу звірити свої твори, скажімо, коли перебував під арештом у 1945 році. Дж.Лафлін, видавець творів Паунда впродовж багатьох років, згадує, що коли у видавництві “Нью Дирекшнз” готувалося чергове видання “*Santos*”, учені вказували йому на різні неточності і помилки в тексті. Коли кількість таких виправлень сягнула 600, Х'ю Кеннер (напевно, найавторитетніший паундознавець), так би мовити, капітулював: “Нам краще закінчити з виправленнями, інакше ми понівечимо його кращі каламбури”[12].

Діалог культур продовжується і в Санти XIII. Ніби полемізуючи з Кіплінгом, Паунд доводить не тільки можливість, а й органічну необхідність зустрічі Сходу і Заходу. Конфуціанську тезу про обов'язок духовних і політичних керманців нації вживати слова, які чітко передають зміст, за Паундом – “справжні визначення”, можна порівняти із флоберівським *mot juste*. “Точний вираз” для Паунда – це спосіб відновити живий зв'язок мови, соціального порядку і традиції. Естетичні і філософські пошуки самого Паунда можна вважати синтезом орієнталістського принципу “виправлення імен”, як це сформульовано в “Аналектах” Конфуція, і західної концепції “точного слова”.

Отже, різножанрові компоненти “Cantos” сприяють поліфонічному звучанню цілого твору, у якому читачеві пропонується не тільки почути, а й стати учасником діалогу часів, культур, традиції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Perloff, Marjorie. *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. - Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1985 – P. Ix.
2. Cookson, William. *A Guide to the Cantos of Ezra Pound*. – London and Sydney: Croom Helm, 1985. – P.XVII.
3. Pound Ezra. *Guide to Kulchur*. – London, Faber&Faber, 1938. –P.194.
4. Heymann, David. *Ezra Pound, the Last Rower: A Political Profile*. –New York: Viking Press, 1976. – P.64.
5. Yeats, W.B. *A Packet for Ezra Pound*// Sullivan, John (ed.) *Ezra Pound: A Critical Anthology*. – Harmondsworth, Penguin, 1970. – P.100.
6. Nänny, Max. *Ezra Pound and the Menippean Tradition*. – Paideuma. - Vol.11, Winter 1982. – P.395-405.
7. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – С.194-195.
8. *The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*/ Edited by D. D. Paige. – London, Faber&Faber, 1971. – P.274.
9. Rainey, Lawrence. *Ezra Pound and the Monument of Culture: Text, History, and the Malatesta Cantos*. – Chicago: University of Chicago Press, 1991. – P.2.
10. Feder, Lilian. *Ancient Myth in Modern Poetry*. – Princeton, New Jersey, Princeton University Press? 1971. – P.102.
11. Bernstein, Michael. *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1980. – P.94.
12. Laughlin, James. *Pound as Wuz: Essays and Lectures on Ezra Pound*. – Saint Paul: Graywolf Press, 1987. –P.8.

УДК 82–1.09

## ВЕРЛІБР У КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙНИХ СИСТЕМ ВІРШУВАННЯ

Дем'янчук О.Г., старший викладач

*Бердянський державний педагогічний університет*

Статтю присвячено вивченню місця верлібру в системі традиційного віршування.

*Ключові слова: верлібр, версифікація, деавтоматизація вірша, канонічне віршування.*

Дем'янчук О.Г. ВЕРЛИБР В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННЫХ СИСТЕМ СТИХОСЛОЖЕНИЯ /Бердянский государственный педагогический университет, Украина.

Статья посвящена изучению места верлибра в системе традиционного стихосложения.

*Ключевые слова: верлибр, версификация, деавтоматизация стиха, каноническое стихосложение*

Demyanchuk O. FREE VERSE IN THE TRADITIONAL SYSTEMS OF VERSIFICATION/ Berdyansk State Pedagogical University, Ukraine.

The article is devoted to the problem of the free verse's place in the context of the traditional versification systems.

*Key words: vers libre, versification, verse deautomation.*



Сучасна верлібрстика є на сьогодні одним із найактуальніших аспектів досліджень у галузі віршознавства. Верлібр набуває все більшої популярності в слов'янських літературах. Не є винятком і українська: достатньо погортати сторінки популярних літературних часописів. Структуру вільного вірша до кінця збагнути неможливо. З одного боку – це “афористичний або образно-афористичний короткий текст”, який знаходить витoki в народному прислів'ї, японській мініатюристиці тощо [1, 220]. З іншого боку – “просторовий, багатий описами вірш елегантного типу, побудований на перерахуванні, зіставленні і градації явищ та переживань” [1, 220]. Але незважаючи на це, думка про створення окремої шостої версифікаційної системи під назвою “верлібр” має певний сенс.

Свого часу Ганна Сидоренко, досліджуючи вплив народної творчості на розвиток вільного вірша, висунула ідею про національну систему верлібру, підґрунтям якої є жанри усної народної творчості [2, 30]. Ще більше розширив суть поняття „*vers libre*” О.Жовтіс, який, аналізуючи критерії типологічної характеристики вільного вірша, проголосив ідею наднаціональності верлібру [3, 63], маючи на увазі, на нашу думку, те, що такий тип вірша має декілька спільних основних ознак, які „роблять” його верлібром в усіх літературах (і не тільки в слов'янських).

У сучасних літературознавчих працях структуру вільного вірша дослідники в основному висвітлюють із різних позицій, враховуючи специфіку творів. Так, у книзі „Мистецтво слова” А.Ткаченко зазначає, що такий термін застосовують як до версифікаційного *жанрового різновиду вірша* („написав верлібр”), так і до *системи віршування* („пише верлібром”) [4, 370].

Популярність верлібру зумовила те, що переважна більшість дослідників схиляється до трактування його як системи, обґрунтовуючи свої твердження шляхом пошуку певних ознак системності, але при цьому кожен із них обирає власну “методику” дослідження вільного вірша. Як результат, маємо декілька концепцій опису системності верлібру, які можна умовно поділити на три групи: “плюс-концепція”, “мінус-концепція” і “нульова”, а точніше – “нейтральна” концепція (авторська термінологія).

Суть концепції “зі знаком мінус” полягає в тому, що верлібр визначається як вірш “звільнений”, оскільки він не передбачає метру, рими, поділу на строфи. Тому базою для дослідження вільного вірша з цієї позиції стало вчення про автоматизацію і деавтоматизацію вірша, розроблене Ю.Тиняновим і продовжене Ю.Лотманом. Згідно з цією теорією в поезії діють дві протилежні тенденції:

- тенденція до максимальної автоматизації, формалізації, передбачуваності матеріалу. Але сприйматися як живий цей матеріал може до тих пір, поки він вільний від автоматизму, від штампів;
- тенденція до деавтоматизації вірша.

Деавтоматизація вірша - це протилежний конструктивний принцип, що є експресивним на фоні автоматизованого і утворює з ним бінарну опозиційну пару [5, 67].

Поезія має велику кількість засобів деавтоматизації вірша: можливість різної сполучуваності пірихіїв, спондеїв, анакруз, клаузул, строфіки тощо. Відповідно верлібр є одним з видів деавтоматизованого вірша поряд з дольником, тактовиком, акцентним віршем.

У свою чергу Ю.Лотманом було створено теорію “мінус-приймів”, яка має таке пояснення: відмовившись від метру, рими, вільний вірш являє собою чітко усвідомлену систему мінус-приймів стосовно класичного вірша. Так, якщо в давній поезії, яка ще не знала рими, її відсутність не була актом змістовним і означала тільки “нуль-риму”, то верлібр, який відштовхується від канонічного вірша, являє собою чітко виражену “мінус-риму”. Так само і з метром [6, 51].

Тенденція деавтоматизації вірша (у спектрі вивчення верлібру) описана і українською дослідницею Г.Сидоренко в книзі “Від класичних нормативів до верлібру”. Зокрема, вона наголошує на тому, що в українському народному пісенному вірші здавна співіснують дві тенденції: перша - до утворення ритмових обмежень у вигляді упорядкування вірша і строфи, і протилежна їй друга – до вільної побудови вірша (ритм дум, плачів, жебрацьких пісень) [1, 25].

Отже, згідно з „мінус-концепцією” верлібр розглядається як система мінус-приймів стосовно класичного вірша. Ми вважаємо, що основні положення цієї теорії найбільш повно відображені в дефініції вільного вірша, запропонованій Ю. Орлицьким: “Верлібром (вільним віршем) називається самостійний тип (система) віршування, що виникає на певному (зрілому) етапі розвитку національної версифікаційної культури і характеризується принциповою відмовою від усіх вторинних віршоутворюючих засобів: рими, складового метру, рівності рядків за кількістю складів і наголосів (ізосилабізму й ізотонії) і регулярної строфіки” [7, 62].

Не викликає сумнівів те, що оперуючи такими поняттями, як мінус-рима, анти-ритм, астрорічна будова, концепція “зі знаком мінус” цілком логічно була сприйнята віршознавцями неоднозначно. Так, О.Жовтіс, досліджуючи еволюцію віршових форм, безпосередню увагу приділив саме вільному віршу, зауваживши, що у верлібрі слід шукати ознаку, притаманну лише цій системі, але будувати характеристику на негативних ознаках немає сенсу, оскільки доведеться визнати тоді, що сам термін “*vers libre*” є

недоречним і непотрібним [8, 111]. Тому, спираючись на концепцію Зигмунда Чорни, О. Жовтіс виробляє власну теорію верлібру, ключовим поняттям якої є міра повтору. Він вважає, що вільний вірш будується шляхом повторення різнорівневих фонетичних сутностей, що змінюють одна одну, причому компонентами повтору в паралельних рядах можуть бути фонема, склад, стопа, наголос, клаузула, слово, група слів і фраза [8, 118]. Отже, зміна мір повтору є головною ознакою системності верлібру.

Позицію О.Жовтіса стосовно вільного вірша підтримала російська дослідниця О.Овчаренко, водночас дещо розширивши її. Згідно з її думкою, верлібр – це квантитативна система віршування, яка характеризується нерегламентованою (непередбачуваною) зміною мір повтору [9, 29]. Аналізуючи поезію О.Блока “Она пришла с мороза”, дослідниця виявляє синтаксичні, фонетичні, логічні, метричні міри повтору, за допомогою яких посилюється ритм рядка.

Загалом теорія О.Жовтіса, попри критичні зауваження деяких літературознавців (М.Гаспаров, А.Метс), була оцінена позитивно і до сьогодні вважається достатньо обґрунтованою, а це означає - досить перспективною.

Суть „нульової концепції” полягає в тому, що теоретики вірша розглядають верлібр, так би мовити, нейтрально, шукаючи ознаки системності не в межах структури верлібру, а в межах загальної теорії тексту або загальної теорії версифікації.

Так, заслуговують на увагу дослідження В.Бурича, який сам є поетом – верлібристом. Підґрунтям його концепції є типологія тексту взагалі. Тому він аналізує три понятійні опозиції, за якими характеризуються „оптимальні тексто-гносео-естетичні параметри багаторядкових текстів”:

- проза - вірші
- не поезія - поезія
- лібризм - конвенціоналізм.\*

На основі цих понятійних опозицій В.Бурич визначає вісім типів тексту, кожен із яких створює систему. Наприклад:

- лібрична прозаїчна не поезія - будь-яка наукова і ділова проза;
- лібрична віршова поезія - вільний вірш;
- конвенціональна віршова поезія – класичний вірш тощо [10, 145].

Відповідно до такої теорії верлібр виокремлюється в систему, але не версифікаційну, а свого роду текстову. Зрозуміло, що така концепція потребує додаткових досліджень, а тому не може бути визнана незаперечною. Посутнім у цьому випадку є той факт, що сам дослідник визначає верлібр як акцентний вірш без рими, а не як лібричну віршову поезію [11, 133].

Представляє певний інтерес ще одна „нейтральна” концепція, автор якої, дослідник Б.Єгоров, робить спробу аксіоматичного опису російських систем віршування. В основу теорії Б.Єгоров покладає фонологічні опозиції російської мови, що здатні створювати ритм і сегментувати текст на рядки (вчений позначив їх цифрами):

- А - фонологічне відокремлення складу
- Б - фонологічне виділення наголошеного складу
- В - фонологічне протиставлення наголошених і ненаголошених складів
- Р - рима (є факультативною) [12, 389].

Виходячи з різних комбінацій А, Б, В, Р, автор констатує, що практично існує 11 систем віршування. Наведемо приклад „розшифрування” деяких комбінацій:

- А - силабічна система, в якій наявний лише один ритмоутворюючий фактор – рахування складів;
- Б - тонічна система, у якій наявний лише фактор рахування наголошених складів;
- А Б В - силабо-тонічна система, тому що в рядку регулюється загальна кількість складів, кількість наголосів і конфігурація наголошених і ненаголошених складів;
- Р - римова система, тут у межах рядка показники ритму відсутні, наявна лише рима (приклад - райошник) тощо.

У свою чергу, вільний вірш представлений Б.Єгоровим як нульова система, де відсутні будь-які показники ритму. Ритмічне начало, на думку дослідника, створюється за допомогою міжрядкових і синтаксичних пауз, що протистоять іншим паузам своєю відзначеністю, виділеністю. Отже, рядок або синтагма є найменшою ритмічною одиницею верлібру [12, 392]. Ця концепція спричинила дискусію. Ю.Орлицький, наприклад, позитивно оцінив ідею Б.Єгорова, зазначивши, що підґрунтям її є „методологічна основа правильного розуміння вільного вірша” [13, 313]. З іншого боку, як справедливо

---

\* Лібризм – конкретне вираження категорії природності  
Конвенціоналізм – естетична категорія штучності

зазначив С.Кормілов, ця побудова є абсолютно механістичною, хоча і не позбавлена певної стрункості [14, 135]. Зокрема, критик акцентує увагу на тому, що згідно з цією теорією двостопний ямб та гекзаметр відносяться до однієї системи віршування, а таке групування не є логічно вмотивованим. Натомість С.Кормілов пропонує більш детально ознайомитися з класифікацією версифікаційних систем, вибудованою В.Баєвським, як з такою, що представляє неабиякий інтерес для подальших досліджень у галузі верлібристики зокрема і віршознавства взагалі.

Заслугою В.Баєвського є те, що він „намагався врахувати не тільки кількість і якість систем поетичного мовлення, але й, що є особливо важливим, їх співвідношення” [14, 136]. Відповідно до цього, системи поетичного мовлення було представлено у вигляді схеми-дерева, яку вибудовують дві складові – вірш і проза. У результаті “крону” створює верлібр як своєрідна система систем, що протистоїть розмірним системам, а точніше “виникає з будь-яких силабо-тонічних і “чисто” тонічних віршів нерівного розміру” [14, 137]. Позитивні моменти цієї концепції є очевидними, незважаючи на те, що знову наголошено на неоднорідності (скоріше, великій варіативності) верлібрів. Звідси і типологія верлібрових творів: дольниковий, тактовиковий тощо – оскільки “найвища” система вбирає елементи усіх існуючих систем та їх підсистем. Не можна заперечувати, що концепція опису верлібру, запропонована В.Баєвським, є обґрунтованою з точки зору і логіки, і загальних версифікаційних законів.

Підсумовуючи, зазначимо, що принципова гетероморфність структури вільного вірша спричинила численні дослідження в галузі верлібристики, і, як результат, маємо різні концепції тлумачення верлібрових творів. Жодну з них, на нашу думку, не можна прийняти як незаперечну, оскільки кожна має свої недоліки, які свого часу було висвітлено у критиці. Але вважаємо, що кожна з версифікаційних систем, навіть будучи до кінця теоретично обґрунтованою, є далеко не досконалою. „Жодна система не вичерпує себе до кінця і передає щось незмінне іншій системі,” – зазначила Г.Сидоренко [2, 173]. З цим твердженням можна цілком погодитись, а тому прийняти як належне те, що і верлібр як версифікаційна система має право на існування, тим більше, що теоретичне обґрунтування системності вільного вірша є досить важливою проблемою сучасного віршознавства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Орлицкий Ю.И. Жанровые тяготения современного русского свободного стиха и проблема целостности поэтического текста // Целостность художественного произведения и проблемы его анализа в школьном и вузовском изучении литературы. Тезисы докладов республиканской научной конференции. – Донецк, 1977.
2. Сидоренко Г.К. Від класичних нормативів до верлібру. – К.: Вища школа, 1980. – 184 с.
3. Жовтис А.Л. О критериях типологической характеристики свободного стиха // Вопросы языкознания. – 1970. - № 2.
4. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
5. Цитується за: Метс А. О свободном стихе // Писатель и жизнь. – М., 1978.
6. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике. – Тарту, 1964.
7. Орлицкий Ю.И. Век русского верлибра // Литературная учёба. – 1997. - № 5 –6.
8. Жовтис А.Л. Границы свободного стиха // Вопросы литературы. – 1966. - № 5.
9. Овчаренко О.А. Русский свободный стих. – М.: Современник, 1984. – 206 с.
10. Бурич В. Типология формальных структур русского литературного текста // Тексты. Стихи. – М.: Сов. писатель, 1989. – 173 с.
11. Бурич В. От чего свободен свободный стих // Вопросы литературы. – 1972. - № 2.
12. Егоров Б.Ф. Аксиоматическое описание русских систем стихосложения // Искусство слова: Сб. статей. – М.: Наука, 1973.
13. Орлицкий Ю.И. О природе русского свободного стиха (к постановке вопроса) // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. – М.: Наука, 1985.
14. Кормилов С.И. К формально-типологической систематизации нового русского стиха // Филология. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 152 с.

## **“РОДИННА СВАРКА” У ТВОРАХ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО У СВІТЛІ КОНФЛІКТОЛОГІЇ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

Долгушева О.В., к. філол. н., старший викладач

*Кіровоградський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка*

У статті розглядається типологія “родинної сварки” у творах І.С. Нечуя-Левицького. На тлі конфліктології та культурології автор визначає її національний колорит та загальнолюдські спонуки, розкриває особливості тропіки й стилістичні домінанти в її презентації.

*Ключові слова: конфлікт, типологія й тропіка “сварки”.*

Долгушева О.В. “СЕМЕЙНАЯ ССОРА” В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ И. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО В СВЕТЕ КОНФЛИКТОЛОГИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ / Кировоградский государственный педагогический университет имени Владимира Винниченко, Украина

В статье рассматривается типология «семейной ссоры» в произведениях И.С. Нечуя-Левицкого. На фоне конфликтологии и культурологии автор определяет ее национальную самобытность и общечеловеческие побуждения, раскрывает особенности тропики, а также стилистические доминанты в ее презентации.

*Ключевые слова: конфликт, типология и тропика “ссоры”.*

Dolghusheva O.V. “FAMILY QUARREL” IN I. NECHUI-LEVYTSKYI’S PROSE FICTION AS VIEWED BY CONFLICT AND CULTURE STUDIES / Kirovograd State Volodymyr Vynnychenko Pedagogical University, Ukraine

In the paper the typology of a “family quarrel” in I. Nechui-Levytskyi’s prose fiction is considered. From the angle of conflict and culture studies the author points out its national and universal reasons. Also, stylistic dominants and peculiarities in the presentation of a quarrel are analyzed.

*Key words: conflict, typology and trope of a “quarrel”.*

Суспільне життя неможливе без взаємодії між членами спільноти і, зрозуміло, у процесі будь-якого спілкування виникають непорозуміння із найрізноманітніших приводів. Взагалі внутрішня опозитивність у побудові світу, універсальна “альтернативність” визначають його поступовий розвиток. Людина, звісно, теж не є абсолютною істотою, а, за М. Бердяєвим, вона – істота парадоксальна, сповнена суперечностей, полярних протилежностей. Існування ж людини моральної (християнина) ускладнюється постійним її перебуванням у внутрішньому конфлікті, оскільки висока етична свідомість стикається з нормами суспільства та, з іншого боку, із несвідомим. У результаті такого конфлікту людина мусить жертвувати однією цінністю заради іншої [4, 55; 108; 140]. У процесі суспільної інтеракції актуалізуються інтереси, наміри й прагнення взаємодіючих сторін, які часто не збігаються, є протилежними, що в кінцевому результаті виражається в суперечці, сварці – неодмінних похідних задоволення різнополюсних інтенцій, що нерідко супроводжуються агресивністю в стосунках та поведінці опонентів [14, 21-22]. Джерелом виникнення будь-якого конфлікту постає неузгодження не лише матеріальних прагнень та шляхів їх досягнення, а й незбіжність поглядів, ціннісних орієнтацій, оцінок, інтерпретації інформації, емоційно-психічних станів тощо [1, 72]. “Конфлікт – є не що інше, як відмінність, що доведена до ступеня морального зіткнення”, в основі якого завжди перебуває певний код, тому й мова агресії – одна з найдавніших та найуживаніших мов [3, 472].

Емоційно-психічні налаштування відіграють теж суттєву роль, оскільки завдяки емоційному напруженню, афектації конфлікт має тенденцію перетворюватися на сварку. Подібна психологічна напруженість призводить до так званого хибного визначення мети в конфлікті й сварці. У разі із “плаваючою” метою відбувається непомітне для опонента перетворення засобів суперечки на її мету (тобто з’ясування стосунків, сварка стає самоціллю). Переслідуючи “декларативну” мету, один із суперників намагається ідеалізувати свою персону, приписати собі благородні мотиви тощо. Ця психологічна позиція конфліктантів розкриває і своєрідний механізм проекції, сутність якого полягає в підсвідомому перекинуванні бачення ситуації за умови неадекватної оцінки власних прагнень та проектування на співучасника суперечки своїх мотивів, бажань, почуттів. Часто приписування опоненту егоїстичних інтенцій цілком усвідомлюється, що призводить до дискредитації, яка супроводжується необ’єктивним баченням обстановки та спотвореною самохарактеристикою, тобто керівними настановами у сварці стають “ілюзія поганої людини”, “ілюзія самовиправдання” і т.ін. [5, 112-122; 8, 43-45; 7, 62].

Супроводжуючись високою емоційністю, сварка переходить у відкриту конфронтацію, агресивність, довготривалу ворожнечу. У цьому випадку наявними є негативні емоційні установки в обох сторін (відсутність довіри одного до іншого, обмеженість взаємних контактів, тяжіння до акцентації розбіжностей в обох учасників, активне завдання шкоди опоненту, у т.ч. руйнування його намірів і

планів, навмисне заниження його самооцінки, спроби дезорієнтації свідомості суперника тощо), тобто будь-які намагання нівелювати й дестабілізувати особистість противника [13, 119-120].

Ще з античних часів виводяться причини психологічної напруги, взаємонепорозуміння й ворожості: гнів, образи, зневага, ревності, заздрість, наклеп. Аристотель зауважував, що ворогування може виникнути ледь не на порожньому місці. Гнів супроводжує прагнення викликати почуття прикрасі, ненависть – намагання вчинити зло [2, 81; 93]. Деякі люди отримують особливого роду задоволення лише тому, що вони живуть із постійним відчуттям гніву, із задумом помсти або радіють з того, що ображають інших, чим, на їхню думку, вони внутрішньо вивищуються над своїми “жертвами” [2, 73].

Водночас у процесі ворожечі, сварки в людині активізується дія захисних механізмів, які, узгоджуючись із рівнем самооцінки, виявляються в низці прийомів психологічного тиску. Опонент із завищеною самооцінкою досягає кінцевої мети непрямым шляхом – за рахунок особистісного приниження противника ( виведення його з рівноваги, гра на його слабких місцях і т. ін.), недотримання загальноприйнятих норм спілкування [8, 353-354; 5, 124]. У такий спосіб утворюється загроза ідеалізованому Я суперника, що, зрештою, і викликає почуття страху, невпевненості в собі, провини або надуманої вдячності. У свою чергу, учасник сварки із заниженою самооцінкою по-своєму використовує засоби психологічного впливу, наприклад, демонстрацію власної слабкості, що має апелювати до почуття жалості й провини в суперника [5, 125].

Разом із цим варто зважити на національно-культурницьке підґрунтя “сварки” взагалі. Окрім загальнолюдських спонук, “сварка” (як засіб з’ясування стосунків і обстоювання власних інтересів) особливо притаманна націям з акцентованою індивідуалістичністю, прагненням до свободи. Не є виключенням у цьому плані й українська спільнота, де згадані властивості, які формувалися і зміцнювалися упродовж усієї історії народу, сполучаються з надзвичайно високою експресивністю, котра генерує особливу “вибуховість” та емоційність їхніх колізій.

Та в будь-які часи критерієм порядності, людяності була особиста честь, котра визначається духовними якостями людини, особливо її неспроможністю образити чи скривдити й зашкодити.

У світлі конфліктології та культурології імплікуються й “сварки” в прозових творах І.С. Нечуя-Левицького. Такий підхід уможливує новий погляд на цей феномен, адже “сварка” нерідко проступає і на рівні художнього тропу, презентуючи самотність українського світобачення й естетики.

Не виключенням є і “*родинна сварка*” у творах І.С. Нечуя-Левицького, малюнок якої позначений яскравими національними рисами.

Перед сім’єю як осередком духовного й господарського життя в Україні з прадавніх часів розкидається широка нива для праці, де чи не найактивніша роль відводиться жінці (робота в полі, хатнє господарство, догляд за худобою і, звісно, виховання дітей). Така активність жінки в родині виокремила найхарактерніші архетипи української національної духовності – архетип Матері та органічно споріднений із ним архетип Землі. І оскільки українська дитина, головною мірою, ідентифікується з матір’ю, норми поведінки, характер моралі, ідеал людини, настанова до життя в українця підпорядковані нормам та ієрархії вартостей, типових для жінки (звідси – високо цінуються такі риси характеру, як доброта, ніжність, лагідність, сердешність [15, 84-87]. Хліборобський народ обожає свою “магна-матір” – “добрю”, “ласкаву” Землю-неньку. По-своєму схвильовано близькі стосунки із Землею-Матір’ю відсувають світосприймальні настанови від агресивної, завойовницької активності і формують їх у протилежному напрямку, беручи за основу “позитивну” лагідну ентузіастичність, споглядальність [9, 71]. Остання посилює і предметну настанову, що виявляється у працелюбності, працездатності українського народу.

Традиційно історично зумовлена незалежність української жінки, провідна роль жінки-матері (побутового аналога культу Богородиці) в українській сім’ї узгоджується з внутрішньою кордоцентричністю національної вдачі, її емоційно-почуттєвим характером, превалюванням “малого гурту” (сім’ї) над громадою тощо [15, 84-88]. У поєднанні із вмотивованим цим індивідуалізмом українська родина має утворювати єдність, котра характеризується “почуттєвою близькістю”, спертотою на ‘симпатії’, ‘спочування’, ‘приязнь’ і ‘взаєморозуміння’, а не на раціонально обґрунтованому змаганні до розумово продуманої спільної мети і спільних завдань, як у широких групах типу спілки” [9, 54].

Тож інтереси сім’ї – понад усе, але внутрішній потяг жінки до незалежності та загострена чутливість, як це презентує І.С. Нечуй-Левицький (“Кайдашева сім’я”, цикл оповідань “Біда бабі Парасці Гришисі”, “Біда бабі Палажці Солов’їсі”), дещо зміщує акценти в упорядкуванні сімейного ладу та, безумовно, у розподілі “плодів” господарської діяльності. У цьому неабияке значення мало родинне звичаєве право, згідно з яким після смерті батька складною сім’єю керувала мати. Тож “боротьба” в таких внутрішньосімейних сварках точилася переважно “за владу”.

Найбільшого загострення набуває в І. Нечуя конфлікт, репрезентований універсальною опозицією “невістка – свекруха”. Здебільшого конфліктогенною (“сваркопровокуючою”) обставиною в таких

стосунках постає свідоме упередження останньої до нареченої сина. Так, у “Кайдашевій сім’ї” відносини між Кайдашихою та Мотрею напружилися вже під час їхньої першої зустрічі, коли на розглядинах майбутня свекруха солодково-услесливим голосом зважила на працьовитість молодиці, натякнувши на її роль у своїй хаті: “... що за золота у вас дитина. Там так пильнує коло роботи, що й не розгинається. Ото, моє серце, гарну невісточку матиму ...” [11, 318-319]. Мотря ж, зі свого боку, “постерігала ту патоку своїм пронизуватим розумом”. Той “солодкий медок” одразу не сподобався дівчині, й недаремно, бо незабаром Маруся Кайдашенко таки висловила своє бажання довести Мотрю “до пуття” своїми методами.

Загалом, ця “сварка” - конфлікт розвивається в комічному напрямку, прогресуючи від легкої лайки до запеклої сварки з прокльонами та бійкою. Зазвичай, свекруха з появою у своєму домі невістки намагається не втратити своїх позицій господині й з самого початку бере ініціативу на себе, як у цьому випадку: віддає Мотрі накази, що й як робити, навчаючи невістку ніби дружельно, та “під її солодкими словами ховається гіркий полин” [11, 323]. Зваливши на синову всю тяжку роботу й удаючи з себе хвору і немічну, у Кайдашисі в комічному дусі розкривається її справжня натура: “ледачкуватість”, що поєднувалася з прагненням самовласно розпоряджатися усім, навіть результатами важкої Мотриної праці.

Можливо, у такому незavidному становищі невістки, зауважує В.П. Милорадович, відбився атавізм патріархального устрою родини, що подекуди зберігся й на кінець XIX ст. – приміром, у деяких родинах невістка не мала права сідати за спільний стіл упродовж перших кількох років подружнього життя [10, 312]. Звісно, надмірне переобтяжування сигової дружини викликає неабиякий протест з її боку, що, звичайно, призводить до напруження відносин і сварок у родині, передусім зі свекрухою. У цілому, у змалюванні І. Левицьким такого типу сімейних непорозумінь превалюють “вибухово”-гумористичні акценти, хоча і не без забарвлення сатиричного. Наприклад, в епізоді з мотвилем ситуація набуває загальної комічності завдяки гранично емоційній стилістиці, лексиці, синтаксису. За втручання у сварку чоловічої половини родини пристрасті розпалюються й сягають свого апогею в зіткненні Карпа з батьком (у чому, окрім інтенсифікації комічно-сатирично ефекту, проступає й традиційна українська /християнська/ мораль: син підняв руку на батька, а згодом і на матір). Та на цьому, у принципі зовсім не гумористичному епізоді, невістчина зі свекрухою сварка не скінчилася, а лише спровокувала гнів і злість у душі старого Кайдаша (через те, особливо, що такий гріх стався у святий день), “образливо-жалісне” репетування Кайдашихи (“не дадуть діти своєю смертю вмерти”), індивідуалістичне, утім, цілком нормальне, прагнення Карпа й Мотрі відокремитися й працювати лише на себе та своїх дітей, а не на весь гурт. Ще збільшилася неприязнь у стосунках між жінками, які обидві зазіхали на “головування” в господарстві.

Оригінальної художності в зображенні сварки І. Нечуй-Левицький досягає тим, що окрім відтворення ланцюга комічних зіткнень, які в сумі утворюють цілісну панораму “хатньої війни”, використовується прийом проспекції й ретроспекції: імплікується “минулий” портрет Кайдашихи в особі Мотрі та “майбутній” портрет останньої в особі її теперішньої свекрухи. Такий прийом інтенсифікує гумористичну колористику сварок між жінками, адже Маруся Кайдашенко “забула”, як сама колись була в ролі невістки, а тепер ніби відіграється за це на синовій дружині. У свою чергу, і сама Кайдашиха є своєрідною проекцією на статус Мотрі як майбутньої свекрухи.

Цікаво відмітити, що вроджений ліризм, поетичність, пісенність української натури (знавцем якої був й І.С. Нечуй-Левицький) визначає одну з найхарактерніших рис нечуєвської оповіді. Особливої уваги здобув у письменника жартівливий фольклор – відбиття комедійно-ігрового світобачення, що охопило сферу родинних стосунків. Таке народне серйозно-сміхове осмислення дійсності було органічно близьким до нечуєвого, що, зрештою, дається взнаки і в тропі “сімейної сварки”. Стосунки невістки із свекрухою ще здавна стали предметом народної творчості (пісенної зокрема) й народної мудрості, що, звісно, відгукнулося в прозі українського художника слова у відтворенні характеру взаємин між молодими. Так, Мотря сама оцінювала своє не вельми приємне становище в Карповій хаті на кшталт грубувато-сатиричної народної пісні “Коли б мені господь поміг свекруху діждати!..”, яка влучно відбиває дійсний стан речей у складних родинах, та, у той же час, своєрідно естетизує сімейні стосунки, додаючи неабиякої виразності в їх художньому відтворенні.

Взаємна агресивність свекрухи та невістки в І. Левицького сьогодні легко прочитуються й у світлі психології Е. Фромма, зокрема, концепту “реактивного насильства”, що виникає в людині, коли та намагається захистити своє життя, гідність, незалежність [14, 21-22]. Тому й мирнота між Мотрею й Кайдашихою була просто неможливою, адже вони обидві прагнули фактично однієї й тієї ж мети. З тієї ж причини не було миру і в стосунках Кайдашихи з молодією Мелашкою та й між двома невістками.

Звичайно, у стосунках “ворогування”, “сварок”, постійної напруги тощо імплікується їхній небажаний руйнівний вплив на конфліктуючу особистість. Однак естетична зарядженість творів І. Нечуй-Левицького дає змогу модифікувати їх у напрямку, протилежному до серйозного й трагічного –

гумористичному, послаблюючи тим самим їхній загалом негативний підтекст, хоча “провокація” на роздуми щодо причин і витоків сварки постає не менш дійовішою.

Суперечки між чоловіком і дружиною, змальовані письменником, також вирізняються національним колоритом.

Особливо рельєфною постає в них традиційно українська жіноча вдача, що дається взнаки в боротьбі прекрасної статі за своє місце, статус у родині. Так, сваряться Марта Сухобрус – “горда, розумна й завзятуша” українка, – та її чоловік – росіянин туляк Степан Воздвиженський (“Хмари”). Розгортання “сварки” в дихотомії Марта – Степан обумовлюється, передовсім, національно-культурними факторами. Марта як щира з діда-прадіда українка “зовсім не була зугарна коритися деспотизмові чоловіка”, а, навпаки, “їй бажалось всім правувать в домі і в хазайстві”. До того ж, вона вимагала поваги до себе з боку чоловіка. Та в останнього склався зовсім інший погляд загалом на всіх жінок, близький до біблійного й того, якого дотримувався Мартин батько: “Ти повинна покорятись йому, бо сам Бог так звелів ’Жена да убоїться свого мужа’. В домі повинен бути один старший. Двом старшим разом не може бути” [12, 120]. Протистояння чоловіка і дружини відлунує, з одного боку, патріархальністю, притаманною загалом праслов’янській родині із майже непорушним авторитетом мужчини, особливо чоловіка й батька, який ще довго не втрачав своїх позицій і часто деформувався й перетворювався на “принцип деспотизму” в сім’ї та беззаперечне послухання жінки. По-друге, у родинних стосунках проступають характерні диференціальні риси росіянина та українки, типологію яких не без підстав вивів М. Костомаров. Так, докорінно протилежне ставлення до жінки в українців та росіян, духовна любов у перших та “матеріальна” в останніх, як найяскравіше активізується саме у сварці між подружжям Воздвиженських. Цим урельєфнюються загальні архетипові відмінності української і російської вдачі, у т.ч. тяжіння українців до особистої свободи (на противагу російському превалюванню загалу над особистістю), сприйняття й толерантність до віросповідань чужих народів, їхніх звичаїв (на відміну від російської нетерпимості), внутрішня, відсердечна релігійність (що протистоїть російській формальній обрядовості), прагнення українців “одухотворити” весь світ, у т.ч. природу (супротив російській прагматичності) [16, 181-182].

Сварки між подружжям І.С. Нечуй-Левицький схильний виводити в т.ч. з визначальних психологічних, етнокультурних обумовленостей жіночої самосвідомості, на які органічно накладаються проповідувані прогресивні ідеї щодо становища жінки в родині, побутового й суспільного “розкріпачення” жінок і т. под., котрі недвозначно артикульовані у творчості Ганни Барвінок, Наталії Кобринської та інших авторів.

До того ж, “родинна сварка” в І. Левицького природно пов’язана і зі шлюбом дітей. Наприклад, “дискусії” Онисі Прокоповичівни з матір’ю (“Старосвітські батюшки та матушки”) мали, з одного боку, підґрунтя в духовно-релігійній сутності української натури (адже мати, приміром, більш за все хотіла бачити дочку попівною, чоловік котрої мав займати добру парафію чи навіть бути протоєреєм), з іншого ж боку, цілком природним було бажання батьків отримати “вигідну партію” для своєї дитини, тобто забезпечити її матеріально. Утім, часто навпаки, спокуса “дівочого посагу” приваблювала до неї женихів, у гонитві за яким вони самі виглядали смішно.

Однак у своїй більшості прагматичні інтенції матерів щодо своїх дітей майже завжди контрастували з “романтичними”, “ідилічними” шлюбними намірами дочок, для котрих зовнішня врода та характер і вдача обранця, ліричні стосунки були головними, вирішальними критеріями у створенні сім’ї. Так, та ж Онися була б уже згодна вийти заміж за академіста Балабуху, якби в нього не були такі губи, “що неначе він все чогось з людей кривиться”. І, зрештою, сватання Балабухи до Онисі скінчилося комедією з гарбузами.

У цілому, погляд на шлюб в українців позначений глибоко укоріненою культурно-історичною традицією. Ще Володимир Мономах повчав, що донька мала поряд з іншими святе право обирати собі чоловіка (на що батьки давали, а іноді й ні, своє благословення). Тож “сварки” через шлюб у дітей і батьків у творах І. Нечуя-Левицького набували скоріше форми дотепної вистави з низкою комічних елементів, як, наприклад, уподібнення потенційного нареченого Онисею до “коняки” (“... як він сміється, то якраз так, наче титарева коняка сміється до нашого рябого коня”), або до копиці сіна (“Балабуха сидів на візку, неначе копиця сіна”), ніж дійсною суперечкою з непохитним превалюванням батьківської волі.

В оригінальній формі комічної “гри-сварки” і самі представники молодшого покоління обговорюють “кандидатури” майбутніх наречених. Продовжуючи традиції ритмічної фольклоризованої прози, використовуючи класичні способи створення гумористичної деталізації, І.С. Нечуй-Левицький вкладає у вуста братів Карпа і Лавріна Кайдашенків “полеміку” про вади і принади семигорських дівчат. Причому, дуже яскраво в цій “суперечці” дається взнаки народна естетика, яка маніфестується не лише в уподобанні краси і вроди, а й в уподобанні сили й міці характеру, що відображається в народнообразній стихії в царині дотепних порівнянь, зіставлень, влучних характеристик і т. ін.

Та вряди-годи трапляється, що батьки теж не погоджуються з вибором дочки або сина (оповідання “Дві милі”, “Неоднаковими стежками”). Якщо в першому випадку син не довго “сперечається”, хоч і порушує

свою обіцянку дівчині, і ситуація загалом презентована гумористично, то в іншому випадку молоді мусять іти попри батьківську волю (чим порушується традиційна українська етика, оскільки одруження дочок-сестер із рідними братами суперечить звичаєвому праву з точки зору моралі).

Не менш запеклими у творах І. Левицького постають і суперечки між родичами з приводу розподілу спадку й майна.

Оригінальним комічним варіантом давньогрецького “яблука розбрату” І. Нечуй обрав грушу (“Кайдашева сім’я”). За батьківською волею, груша була Лаврінова, бо той ще хлопцем прищепив її, і про це знали всі в сім’ї і на кутку. Однак дерево після поділу громадою між братами двору старого Кайдаша опинилося на Карповій половині. І доки груша не родила, доти й лиха не було. Та варто було уродитися здоровим солодким грушам, та ще й “так ясно, що гілля аж гнулось додолу”, одразу почався нелад і поновила “спокуса” для чергового з’ясування стосунків.

Цікаву проблему становить закінчення повісті, якщо взяти до уваги розбіжності в авторських редакціях (1878 р. та 1887 р.). Адже фактично письменник наводить полярно протилежні варіанти кінцівки. Якщо в першій редакції митець змальовує цілком послідовну перспективу реального розвитку стосунків між братовими родинами (“Діло з грушею не скінчилось і досі. А груша все розростається і вишир і вгору та родить дуже ясно, неначе зумисне дражниться з Кайдашенками та їх жінками, а здорові, як горнята, груші й досі дратують малих Лаврінових та Карпових дітей” [6, 444]), то другий варіант видається дещо необґрунтованим і непослідовним, навіть “утопічним” (“Діло з грушею скінчилось несподівано. Груша всохла, і дві сім’ї помирилися. В обох садибах настала мирнота і тиша” [11, 434]).

Ймовірно, що митець обрав об’єктом чвар і розбрату грушу не навмання. Адже українці завбачали в ній, окрім іншого, символ старості й давнини. Тому не випадково епопея багаторічних сварок “призупиняється” саме на епізоді з грушею. Та цілком зрозуміло, що через жіночу вдачу, своєрідну жіночу “пихатість” і гордість (які, між іншим, теж асоціюються в українській свідомості з грушею) міжсемейна колотнеча просто не може припинитись, особливо, якщо пам’ятати про “власницькі” настанови, заглиблені у свідомості учасників конфлікту.

Загалом, біблійна мудрість, як і народна, слушно засуджує будь-які “сварки”, а тим більше внутрішньосімейний розбрат. Крім того, народна етика забороняла нечемно поводитися в християнські свята, сваритися в родинному осередку – хаті (побутовому уособленні місця перебування Господа з ангелами), особливо за столом та під час випічки хліба.

І.С. Нечуй-Левицький, зі свого боку, осміює сімейну ворожнечу комічними фарбами, у світлі яких “знижена” лексика (лайки, обзивання, “тваринні” порівняння, народна етимологізація), дошкульні дії персонажів (як, наприклад, у взаєминах Параски з невісткою Мариною), бійки та ін. набувають естетичної вагомості і стають, таким чином, засобом авторської художньої концепції.

Отже, у Нечуя-Левицького в переважній більшості випадків учасниками сварок стають жінки. Тут дається взнаки матріархальний родинний устрій в Україні. Звідси й потенційна “конфліктогенність” українського “малого гурту” (сім’ї), у якому домінують намагання матері зберегти за собою “стерно влади”, устремління свободи й незалежності молодшого покоління, принципи егалітарного розподілу майна тощо. Крім того, інстинкт індивідуалізму, який проявляється в усвідомленні українцем особистісної честі й гідності, чутливість та емоціоналізм, які з особливою колоритністю виявляються у жіночій половині спільноти, в І. Левицького постають чи не найдійовішими чинниками у виникненні численних “сварок”.

Тропіка ж “сварки” в І.С. Нечуя-Левицького укорінена в національних літературно-художніх і культурних традиціях. Гумористична колористика нечуєвської “сварки” ґрунтується на народно-романтичній стихії, яка оригінально переломлюється і конкретно маніфестується в “лайливому” жіночому дискурсі, у дотепних комічних порівняннях із народного побуту й народної культури, зниженій лексиці, гранично-емоційній стилістиці й синтаксису тощо. Усе це набуває естетичної вагомості і стає, таким чином, засобом авторської художньої концепції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев В.И. Конфликтология: Искусство спора, ведения переговоров, разрешения конфликтов. – М.: Народное образование, 1995.
2. Аристотель. Риторика // Античные риторика. Переводы. – М.: Изд-во Московского гос. ун-та, 1978. – С.15-164.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Универс», 1994.
4. Бердяев Н.А. О назначении человека. – М.: Республика, 1993.
5. Бородкин Ф.М., Коряк Н.М. Внимание: конфликт! – Новосибирск: Наука, 1983.



6. Вишнеvsька Н.О. Примітки до повісті «Кайдашева сім'я» // Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: В 10 т. – К.: Наукова думка, 1961. – Т.3. – С. 441-444.
7. Иванова Е.Н. Эффективное общение и конфликты. – Спб.: Рига, 1997.
8. Конфликтология: Учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. философия, социальная работа, психология, юриспруденция / Под ред. А.С.Кармина. – Спб.: Лань, 1999.
9. Кульчицький О. Світовідчуття українця // Українська душа: [Сб. наук. пр.] / Відпов. ред. Вікторія Храмова. – К.: Фенікс, 1992. – С. 48-65.
10. Милорадович В.П. Життя-бытє лубенського крестьянина // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К.: Либідь, 1991. – С. 130-341.
11. Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: В 10 т. – К.: Наукова думка, 1965-1968. – Т.3. – 1965.
12. Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: В 10 т. – К.: Наукова думка, 1965-1968. – Т.8. – 1967.
13. Обозов Н.Н. Психология межличностных отношений. – К.: Либідь, 1990.
14. Фромм Е. Душа человека: [Сборник: Перевод]. – М.: Республика, 1992.
15. Цимбалістий Б. Родина і душа народу //Українська душа. – К.: Фенікс, 1992. – С.66-96.
16. Чижевський Д.І. Українська філософія // Українська культура: Лекції за ред. Д. Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – С.167-188.

УДК 821. 161. г.з.-31.091

## **РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗІВ: СВІТОГЛЯДНО-АНТРОПОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ТА ЗАСОБИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ (ЗА РОМАНОМ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “БРУХТ”)**

Жифарська І.О., студент

*Запорізький державний університет*

Досліджено найголовніші засоби характеротворення образів, еволюцію персонажів, а також ідіостиль письменника.

*Ключові слова: світогляд, еволюція, ідіостиль.*

Жифарская И.А. РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗОВ: МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКО-АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ И СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРОВ (ПО РОМАНУ П. ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “ЛОМ”) / Запорожский государственный университет, Украина.

Исследованы главнейшие способы создания образов, эволюция персонажей, а также идиостиль писателя.

*Ключевые слова: мировоззрение, эволюция, идиостиль.*

Zhyfarska I.A. THE RECEPTION OF IMAGES: OUTLOOKING AND ANTHROPOLOGICAL ASPECT AND MEANS OF CHARACTER'S CREATION (AFTER P. ZAGREBELNY'S NOVEL “RUBBISH”) / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The investigation of the main means of creation of feature characters, the evolution of outlooking of characters and ideostyle of the writer.

*Key words: outlooking, evolution, ideostyle.*

Вивченню творчості П. Загребельного присвятили свої дослідження С. Шаховський [1], В. Фашенко [2], В. Дончик [3]. Автори простежують еволюцію героїв, визначають концепцію людини, художній метод письменника. М. Жулинський, М. Слабошпицький наголошують на символічно-філософській місткості образів. Естетичні функції символів дослідила і С. Нестерук [4]. Особливостям ідіостилу П. Загребельного присвятила свою працю Т. Юрченко [5]. Елементи характеротворення аналізувала І. Осадча [6].

Наша робота є актуальною, оскільки предметом вивчення обрано останній, недосліджений роман П.Загребельного “Брухт”. Уперше зроблено комплексний аналіз твору. До того ж змінено ракурс дослідження: ми врахували не лише літературознавчі, а й вічні морально-етичні категорії.

Що є щастя? Опинитися “в належний час у належному місці”. І Ярема Совинський, київський студент – історик, опинився. Він стає партнером інститутському товаришу в реалізації “наліво” радянської техніки з Німеччини.

Жадоба до грошей, жага ситого життя, відчуття авантюри, випробування власних сил рухають героєм. І опиняється він, тепер уже вчений, у невеличкому селищі Кучугури, відомому своїм концерном “Куч-метал”, що розробляє фінансові махінації з продажу металобрухту за кордон.

Як же тут з’являється наш Совинський?

Мешкав Ярема із сім’єю в Києві, у старому дореволюційному будинку з вікнами на дзвіницю Київського собору. Тому можемо сказати, що дитинство його “осяяне було золотом Софії” [7,94], можливо, саме через це він і вирішив стати істориком. Навколо будинку були садки, парки, а справжнім раєм для мешканців стали старезні липи, що росли поруч. Вперше, мабуть, збагнув несправедливість тоді, коли ці липи було зрубано з метою будівництва будинку для номенклатури. Не допомогли ні публічні виступи, ні охорона лип. І для Совинського тепер не було різниці між жорстокими римськими цезарями і тупими радянськими чиновниками.

Першим серйозним коханням (можливо, і останнім) стала для нього мешканка цього злополучного будинку, лікарка, дружина партократа. Сильним воно було і захопливим. Не раз задавався Ярема питанням: чому ж вона обрала саме його, сухореброго студентика, схожого на Дон Кіхота, що морочився день і ніч зі своїм моторолером. Мабуть, щирий, відвертий парубок міг привернути більше уваги жінки, ніж якийсь партієць, що їздить на гарній “Волзі” на свої зібрання. Влаштувавши свою дружину в номенклатурну лікарню, не зміг забезпечити їй гідне життя. Зараз може вона лише ”обмацувати варикозні нижні кінцівки, підняві животи і зарослі мавпячим мохом поясниці вередливих пацієнтів... і думати про те, що десь є великий прекрасний світ, а в ньому щось безкінечно молоде” [7, 106]. Таким був для неї Совинський.

Їхні зустрічі обірвалися після доносу партократа, який домігся того, щоб і дружину Лизавету як лікаря разом із ним направили до Афганістану.

Та життя триває, триває і несправедливість. Написавши дипломну роботу з улюбленої римської історії, Ярема змушений писати кандидатську про щось “потрібне державі” – про комсомольські і піонерські організації.

Совинський ще міцно не стояв на ногах, і тому мав задовольнити прохання наукового керівника написати схвальну рецензію на дисертацію з філософії, яку він навіть не читав, дуже впливової леді, оскільки важливий сам факт наявності позитивної рецензії. Тоді Ярема зробив висновок: у радянські часи пишуть, щоб писати, але ніхто не читає написаного, лише коли хочуть знищити.

Розумний, начитаний, знає кілька мов, вільно цитує з творів української і зарубіжної літератури, із філософських творів, із Біблії – таким постає перед нами Совинський. Ця людина могла б знайти краще призначення, ніж стати коханцем мільйонерки Ледви.

Хто ж вона, Ледва? Це “загадкове синє сяйво, якого незмога окреслити всіма існуючими словами”, “оте синє, мов виноградне гроно, загадково-далеке, ніби небесна хмара” [7, 25], жінка, бізнес-леді, з голосом, від якого Совинському хотілось умерти, не народжуючись.

Колега Ледва, хазайка, Євдокія, Дунька, вона фактично керувала комічною оперою під назвою “Кучугурянська корпорація”.

Власне генеральним директором був Кузьма Ягнич. “Генеральний металіст України”. Та після одного з випробувань його ж металу, що закінчився вибухом, нестерпним для Ягнич, мав наслідок – хворобу Альцгеймера: розпад вищих коркових функцій, деменція, часткова амнезія, розлад уваги, мовлення, втрата навичок, пожвавлення попереднього досвіду. Донедавна ще володарював він людьми, механізмами, йому підкорялися землі й космічні ритми. А хто він зараз? Руїна. “Уламок декорації з примарливої споруди”. Єдине, що міг він безпомилково вимовляти, - “гму”! (так його називали – генеральний металіст України).

Але ця “безмежно дорога нікчемність з безнадійно втраченого минулого” дійсно була корисною і цінною. Для Ледви. Бо хто вона в цім світі без Ягнич і його імені?

Тому Ледва робила все, аби до гендиректора повернулося хоча б примітивне животіння. За порадою швейцарських лікарів треба було повернути Ягнич до дитинства, адже коли людина втрачає свідомість, її можна хоча б частково відродити за допомогою підсвідомого, яке дає дитинство.

Такі дисоціації між минулим і сучасним могли виникнути через насильне відірвання себе від первісного характеру. “Ми розвинули в собі здатність цуратися власних коренів, над усе ставлячи прогрес, та хоч наша прогресивність у безлічі випадків здатна забезпечити чудове сповнення бажань, вона водночас непомітно, але й невідворотно накопичує гігантський Прометєїв борг” [7, 162]. І з цим не можна не погодитися. Та просто свідомість Ягнич не розладналася, а збунтувалася проти такого стану речей і запрогла повернутися в первісний стан.

І гендиректора повертають. Із майже зруйнованої його херсонської хати привезли напичне віконце, стіни виклали італійським мармуром, з Данії привезли солом'яну покрівлю, але через забаганку Ягничих дихати глиною, поставили звичайну українську глиняну хату. Різким контрастом проти “малого Версалю”, де жив він до цього з Ледвою, стає його теперішня хата. Басейни з водограями, зелені насадження, клумби, статуї з білого мармуру... І як різкий виклик тій “неправедній розкоші” [7, 43] – українська хатка з трьома віконцями, із солом'яною стріхою, димарем і лелечим гніздом. Це лелече гніздо постає цікавим і глибинним за змістом символом. Відразу ставиш собі питання: а чи поселився б бусол у будинку Ледви? Навряд чи. Це ніби натяк на те, що продовження роду, життя, яке символізують своїм прильотом чорногузи, можливе лише в тій добрій, альтруїстичній атмосфері, де виріс Ягнич і куди він зараз всією своєю душею прагне повернутися.

Амортизатором усіх можливих душевних потрясінь був приставлений до Ягничих друг дитинства, чабан з Херсонщини Фень. Із запахом сухих трав скіфського степу, він здається зовсім несумісним із магнатом металу. Але лише цей “одноосібний рудимент навіки минулого” [7, 55] був рятівним колом промислового гіганту. Тоді виникає питання: чого вартий тепер матеріальний достаток, ордени і медалі. Навіть професії не може передати дітям. Чабан може. А гендиректор свою посаду - ні. “Індустрія живе без традицій, без думки про день завтрашній, вона нищить усе... Навіть тих, хто нею керує” [7, 168]. Але так званий індустрийний прогрес настільки змінив навіть внутрішню подобу людини, що Ягничеві навіть хати з рушниками, іконами, глечиками, кошари з вівцями стало мало. І йому захотілося... гирлиги! Чабанського символу влади. Людина, яка відчула смак влади, купалася в ній, але зараз не може мати, весь час відчуває потребу в ній. Хай це буде гирлига – маленький, але символ вищості. Хай навіть над вівцями.

Справжніми ж господарями на підприємстві є Ледва і Нуль. Хто ж такий Нуль? Не закінчивши 7 класів, працював у театрі “на підхваті”, а засвітився тим, що зміг розпродати всі квитки на спектаклі. За свою непомітність і був прозваний Нулем. Та не весь час він був “мовчазним мікробом”. Його пропозиція Ледві зробити виставку картин під назвою “Сідниці й сідниці”, де були б виставлені малюнки її найсокровенніших місць, зблизила Ягничих і колегу Ледву. Після цього, власне, вона і стала директором малого підприємства “Брухт”, а Нуль – фінансовим директором.

“Просто Нуль”, “Нуль – це Нуль. Геній”. Він не розмовляє, слів не знає, лише цифри. “Комп’ютер Петя Пентіум і електронна пошта Ємея – E-MAIL” [7, 53] – це і є для нього царством. Нуль і не цифра, а порожнеча, вакуум. “Фізично кволий, як зимова муха, але невтомний, мов шашіль на дереві або терміт в африканській пустелі, комбінатор” [7, 56].

Саме такі люди і потрібні були Ледві. Мовчазні, прозорі, що знають лише цифри. За допомогою нього вона переправляла гроші у банки всього світу. Думала, що владу над ним матиме вічно. Та не так сталося, як гадалося. Нуль вибив з-під ніг Ледви головний стовп, на якому вона трималася, тобто Кузьму Ягничих, давши гендиректору величезну дозу снодійного і кинувши його в лісі на поталу звірам. Сам же миттєво зник. Та чи довго він протримається з тими грошима, що відкладав?

Що це було? Нуль у Ледви мав усе. Хоч харчувався лише соєвим хлібом і консервованими огірками, привезеними з-за кордону (чи заради цього варто було обдирати державу?). Непомітний з дитинства, він знайшов собі вигідну стежку, що привела його до Ягничих. То, може, і він вирішує покінчити з незаконними діями цих мільйонерів. Проте не забуває подбати і про власне матеріальне становище. Тоді це випробування сил, реалізація нерозкритих у дитинстві можливостей, доказ про собівартість?

Важко уявити, що тепер буде із Євдокією. Була ніким – такою і залишиться.

Родом вона з Полтавщини. З матір’ю працювала у каменоломнях: возили каміння у візочках. Здобула вищу економічну освіту. Та життя її не було влаштованим. Три невдалі одруження: то із занудним доцентом політекономії, то із слинявим московським старим генералом, нарешті з молодим ревним художником, що покінчив життя самогубством. Тому і згода на керування малим підприємством “Брухт” вмотивована. Нестабільність змінила ласим життям.

Після хвороби Ягничих Ледва, відгукнувшись на прохання “справжніх патріотів”, задовольнила їхні бажання – тому те, тому інше, третьому – “підприємствичко”, чим і здобула прихильність.

За обслугу взяла до себе лише з вищою гуманітарною освітою. Як же здивувався Совинський, коли один з лакеїв Ледви нагадав йому про те, що Ярема вів у них семінар з римської історії.

Але сама хазяйка ненавидить книжки, і друкування книжок вважає викиданням грошей на вітер, “закопуванням в землю”, “плондруванням капіталу”.

Тому і Совинський, живучи в октогоні своєї коханки Ледви, почувався наркоманом, якому бракує потрібної дози – книжок чи хоча б розумного спілкування.

А в колі оточення Євдокії найчастіше бувають представники керівництва. Ось цих гостей Ярема і намагається поставити на місце, поглузувати з них, поставити питання, що заводять, звичайно ж, у

глухий кут, вхоплюється майже із залассям у їхні слова, сказані лише для зовнішнього лиску, щоб набити собі ціну. Одним із таких гостей був пан Журавель, “видатний християнський демократ”, який говорить, що читає, і не знає автора. Совинський просто знущається з нього, намагається навести приклади з історії, коли пророки і сподвижники Господні закликали боротися проти зажерливості багатих і їхнього самоуправства, згадуючи викриття Іоанном Хрестителем Ірода, виступ Даниїла проти Валтасара і Дарія, як Іоанн Златоуст не злякався всевладдя імператриці Євдокії... І питає: чому ж теперішні ієрархи мовчать і нічого не роблять? Що ж зміг би відповісти цей політикан? Але нічого, бо й прожувати нормально не міг від слів Совинського.

Яремі тут було тісно, душно, “хотілося вирватися з цих кретинських сутичок” [7, 59]. І на останок підкидає ноу-хау, на кшталт адміністрацію Президента перенести на Говерлу, а в місті Рахові, що є географічним європейським центром, вирити яму для євросміття...

Виділяючи кілька кульмінаційних моментів в еволюції образу Совинського, зараз акцентуємо увагу на першому. Схарактеризуємо його як переломний, що ознаменований поки що лихоманкою, вродженою реакцією на події.

Образ Ледви чомусь викликає співчуття. Євдокія була простою наївною жінкою, “розгубленою від багатства”, “безладною у своїх вчинках, може, навіть безпорадною”. Хоче вона напоями, розкішно побуту і власного тіла приголомшити чергового коханця. Для неї не існує нічого, крім грошей, зізнається вона і сама в цьому. Та їй, як і Совинському, теж стає тісно в Імперії Грошей. Ні, Ледва не відмовляється ні від чого, не намагається змінити життя, а лише урізноманітнює його Яремою. Сподобався їй Совинський не грошима, а своїм розумом, несхожістю на її недалеких колег і, мабуть, тим, що не мав грошей: “Довкола мене або онімилі лакеї з роззявленими ротами й ще роззявленішими, як унітази, вухами, або ж Нуль з його цифрами та на додачу Ягничеве “гму” [7, 71]. Жінка в ній не вмерла. Та поступово вмирав біля неї Совинський, що наче сам онімів і не мав сили (чи бажання?) протистояти заманливій коханці. Це другий кульмінаційний центр – період становлення інертного звикання до навколишнього.

Перед нами галерея образів – людей, що не мали нічого і прагнули більшого. Усі, окрім Совинського, - вихідці з села, що звикли до праці, до складання копійки до копійки. Хоча й життя інтелігенції схоже на їхнє.

Прийоми контрасту в зображенні персонажів, їхня мова, вчинки, внутрішні монологи, літературні ремінісценції, авторські монологи–сповіді (чи, може, ляменти), диспути антагоністичних таборів персонажів є тими складовими, що допомагають розкриттю образів.

Але такі перепади (наприклад, із чабана – на гендиректора) змушують замислитися: чи потрібні вони. Чи не краще було б залишитися у своєму природному стані таким, яким зберігся Фень, “не зачепленим нашою падлючою цивілізацією, не зіпсованим прислужництвом перед владами” [7, 163] у своїх херсонських степах. Тоді не довелося б боятися Ледві і Нулю за своє майбутнє: може, і їхній теперішній стан вступить у конфлікт із дитячим, засвоївши штучні манери, вони втратять корені. Тоді доведеться Совинському поруч із хаткою Ягничача добудувати театр для Нуля чи каменоломні для Ледви!

Важливим засобом характеротворення є найменування персонажів. Імена – назви у творі переходять у розряд символів, дають влучну характеристику персонажеві, допомагають встановити певний тип представника соціуму.

Наймення Євдокії Ледви вдало пояснює сам Совинський; звертаючись до старослов'янської мови, грою слів встановлює він етимологію: Ледва – Лядва – лядвії (що означає “стегна”). Адже що може ця жінка, окрім накопичення і витрати грошей? Вона може бути і є лише сексуальним об'єктом для Совинського. А проведені паралелі між її ім'ям й імператриці видаються іронією.

Прізвище Ягничача дуже легко пояснити. Відкинувши формант **-ич-**, що з'явився під час дериваційного процесу, отримаємо твірну основу **ягн-**. Відразу відчувається натяк письменника на витоки гендиректора: у дитинстві він у селі пас овечу отару. До того ж спорідненість бачимо саме з назвою тварини-дитяти, що підкреслює його безпорадність у теперішньому стані.

Ім'я чи прізвище Нуля письменник навіть не згадує. Промовистим є і одне прізвисько. Це людина науково-технічного прогресу, людина-машина, цифра. Проте в неї не буде ніякого морального прогресу.

Совинський. Це тип інертної частини інтелігенції, що наче ті сови, вночі проводить час в октогоні коханки або в казино, а весь день, тобто решту життя, проводить у сомнамбулічному стані. Такі сомнамбули за життєві позиції обирають лише споглядальні.

П. Загребельний наводить опис українців українським етнографом Хведором Вовком: із темними волоссям і очима, вище середнього або високого зросту, вузьколиці, з прямим і доволі вузьким носом, з порівняно короткими верхніми і довгими нижніми кінцівками і т. д. Совинський же був кілька років свідком нашестя на Україну якогось іншого племені. А хто ж зараз сидить у міністерствах, наукових

інстанціях, центрах, фундаціях? “Круглоголові, зріст нижче середнього, носи широкі, з пожадливи ми ніздрями (всьорбнути всі блага світу сього), нижні кінцівки коротенькі, мов підпірки для масивного тулуба, зате верхні – загребущі, пожадливі для цих невиситимих істот, товстопалих, товстовухих, товстошочких, товстошіх, товстозадих. Невже ж це українці? Ще як були ми козаками... та чи справді були колись?” Саме таке майже все оточення у Ледві. Під час презентації цієї книги у П. Загребельного брали інтерв'ю. І журналістам з каналу “1+1” він сказав щодо цього: “У мене просто болить душа!”. Лаконічно, влучно, вражає.

А де ж наша історія і наша правда? Ярослав Мудрий написав “Руську правду”, Хмельницький розсилав універсали, складав думи про велич свого народу, Пилип Орлик уклав першу Конституцію України, М. Грушевський створив “Історію України – Руси”. А 1-й президент незалежної України порадував убогим “афоризмом”: маємо те, що маємо. “Людина виховується не державою, не в казармі, не на партійних збіговиськах, а тільки в родині”.

У незалежній Україні не виробляють нічого, нічим не збагачуються, тільки “мухлюють”, продають, збувають за безцінь, кудись поспішають. Таке враження, що почався знову біблійний потоп.

Як же Совинський, історик за фахом, може дивитися на це крізь пальці і стати прес-секретарем одного з найбільших угруповань на Україні? Та в нього відповіді ніхто не просив... І ми визначаємо 3-й (і останній) кульмінаційний центр в еволюції образу.

Усе розумів він. Усе знав. В очі відкрито казав і Ледві, і її оточенню те, що думав. Але все-таки жив із цією жінкою, на її кошт. Запивав дорогими напоями те, що не міг забути, із чим не міг змиритися. “Коли б наша цивілізація бодай на два дні змогла протверезіти, вона сконала б на третій день від докорів сумління” [7, 144], - так сказав колись улюблений англійський письменник Совинського Малкольм Лаурі. “Та як же тут відмовишся від цього клятого алкоголю, коли він рятує від підлотствування й ідіотизму довколишнього світу” [7, 144]. Так стверджує П. Загребельний.

І Совинський давив у собі ці почуття. Тож його певну інертність розцінюємо не лише як небажання втручатися в плін громадського життя, а і як самовтечу, неможливість (бодай небажання) визнати себе тією необхідною з'єднувальною ланкою у складній макросистемі, що зветься Життям.

Він розуміє, що ці мільйонери, порушуючи закон, порушуючи мораль, йдучи по головах чи, може, трупах, вибудовують собі краще життя. Але знає, що йому, тим паче самому, ніколи не зупинити цього механізму, тому йде найменшим опором – прилаштовується до такого життя.

Та щастя не було серед брухту і сміття. Він і себе вже почуває брухтом.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Шаховський С.М. Романи П.Загребельного: Літ.-критичн. нарис. – К.: Рад. письменник, 1994. – 175с.
2. Фашенко В.В. П. Загребельний: Нарис творчості. – К.: Дніпро, 1984. –207с.
3. Дончик В.Г. Істина-особистість: Проза П. Загребельного: Літ.-критичн. нарис. – К.: Рад. письменник, 1984. – 248с.
4. Нестерук С. Естетичні Функції образів-символів у творчості П. Загребельного. Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – Кіровоград, 2001.
5. Юрченко Т. Оказіоналізми у творчості П. Загребельного. Автореф. дис. ... докт. філол. наук. – К., 2003.
6. Осадча І. Ім'я літературного героя як характеротворчий засіб //Дивослово. – 2000. - №7. – С.58.
7. Загребельний П.А. Брухт: Роман. – Харків: Фоліо, 2002. – 399с.

## **“ВАШ ЛИСТ, ТАКИЙ ЛАСКАВИЙ ТА ЩИРИЙ...” (ДО ПРОБЛЕМИ МОВНОЇ КУЛЬТУРИ ЕПІСТОЛЯРНОГО СТИЛЮ XIX -ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ)**

Журавльова Н.М., к. філол. н., доцент

*Запорізький державний університет*

У статті на матеріалі листів українських письменників і культурних діячів XIX – початку XX ст. аналізуються структурні особливості та мовні засоби вираження ввічливості у різноманітних етикетних ситуаціях. Основу епістолярної ввічливості складають традиційні українські формули, але поряд з ними активно функціонують народнорозмовні, регіональні, трансформовані та індивідуально-авторські конструкції.

*Ключові слова: ввічливість, епістолярний стиль, епістолярій, ввічлива звертальна формула, гоноратив, фразеологізм ввічливості, етикетна ситуація.*

Журавлева Н.Н. “ВАШЕ ПИСЬМО, ТАКОЕ ЛАСКОВОЕ И ОТКРОВЕННОЕ...” (К ПРОБЛЕМЕ ЯЗЫКОВОЙ КУЛЬТУРЫ ЭПИСТОЛЯРНОГО СТИЛЯ XIX – НАЧАЛА XX СТ.) / Запорожский государственный университет, Украина

В статье на материале писем украинских писателей и культурных деятелей XIX – начала XX века анализируются структурные особенности и языковые средства выражения вежливости в различных этикетных ситуациях. Основу эпистолярной вежливости составляют традиционные украинские формулы, но наряду с ними активно функционируют народноразговорные, региональные трансформированные и индивидуально-авторские конструкции.

*Ключевые слова: вежливость, эпистолярный стиль, эпистолярий, вежливая формула обращения, гоноратив, фразеологизм вежливости, этикетная ситуация.*

Zhuravleva N.N. “YOUR LETTER, SO SWEET AND SINCERE...” (TO THE PROBLEM OF LANGUAGE CULTURE OF EPISTOLARY STYLE IN THE XIX – EARLY XX C.) / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The structural peculiarities and language devices of expressing politeness in different etiquette situations are analysed on the material of the letters of Ukrainian writers and cultural workers of the XIX – early XX c. Traditional Ukrainian formulae make the core of epistolary politeness, with spoken, regional, transformed and individual constructions functioning alongside of them.

*Key words: politeness, epistolary style, epistle, polite formula of address, expression of arrogance, phraseological expression of politeness, etiquette situation.*

Питання мовної культури листування уже було предметом дослідження в українській лінгвостилістиці. Так, розгляду основних структурних елементів листа, мовному етикету українського епістолярію присвячені статті С. Богдан “Лист як особливий вид комунікативної діяльності” [1,144-145] та “Формули етикету в українській епістолярії” [2,30-34]. Найважливіші ознаки епістолярію як стилістичної системи самовираження висвітлюються в роботі А. Найруліна та Б. Шарпило “Епістолярій – один з резервів гуманітаризації” [3,22-24]. Однак на сьогодні відсутні праці, у яких би розглядалась своєрідність структури листів та особливості епістолярного етикету. Така спроба робиться нами вперше. У статті на матеріалі листів українських письменників і культурних діячів XIX – початку XX ст. спробуємо охарактеризувати специфічні риси, які стосуються композиції листа, а також мовні засоби вираження ввічливості в різноманітних етикетних ситуаціях.

Епістолярна спадщина є невід’ємною складовою частиною духовної культури нашого народу. У XIX – на початку XX ст., коли значно активізувалося суспільно-політичне та культурне життя на українських землях, епістолярний стиль, основу якого складають листи, досяг високого рівня розвитку. Кожен лист, як відомо, складається з трьох основних структурних компонентів (зачину, основної і завершальної частин), однак його структуру, як слушно зауважує С. Богдан, “не слід сприймати як щось канонічне, застигле, вона відзначається гнучкістю і може змінюватися” [1,145].

У переважній більшості випадків лист у XIX столітті розпочинався початковою звертальною ввічливою формулою: “Дорогий, високоповажаний добродію Михайло Михайловичу!” (М.Лисенко до М.Коцюбинського) [4,239]; “Ясновельможний пане, найласкавіший наш добродію!” (М.Шашкевич до Т.Василевського) [5,126]; “Високоповажна добродійко, дорога письменниця наша Олександро Михайлівно!” (М.Старицький до Ганни Барвінок) [6,608]. Лексеми *добродій* і *добродійка* вживалися в листах українських письменників і культурних діячів на всіх українських теренах і стали окрасою епістолярного стилю XIX – початку XX ст. Разом із тим етикетну функцію в листах виконували також гоноративи *пане, пані, панно, паничу, панове, друже, подруго, товаришу, товаришко, земляче, козаче, приятелю, брате, сестро, батьку, пане-добродію, пані-добродійко, пане-брате, пане-товаришу* та інші: “Ласкавий пане-брате!” (І.Липа до М.Коцюбинського) [4,214]; “Братику мій солоденький!” (Ю.Федькович до Д.Танкевича) [7,370]; “Високоповажаний і добрий товаришу мій!” (О.Кобилянська до

Петко Тодорова) [8,479]. Названі гоноративи вживалися здебільшого з різноманітними етикетними означеннями. Усі ввічливі означення, які входили до складу звертальних формул, поділяємо на дружні і шанобливі. До дружніх відносимо ті, які вказують на привітність, симпатію, приязнь, доброзичливість, сердечну і дружню прихильність, дружелюбність: *дорогий, коханий, ласкавий, любий, милий, милостивий, приязний, чесний, щирий, сердечний, благородний, добрий, славний, вельможний* та інші. Напр.: *“Ласкавий і любий добродію!”* (І.Франко до Є.Трегубова) [9,344]; *“Добра пані!”* (В.Стефанік до О.Кобилянської) [10,150]; *“Милостивий паноньку!”* (Я.Головацький до О.Бодяньського) [5,310]; *“Коханий земляче Василю Васильовичу!”* (П.Куліш до В.Тарковського (сина)) [10,160]. Іноді функцію дружніх ввічливих означень виконують складні прикметники: *“Щирокоханий та любий Михайло Михайловичу!”* (О.Русов до М.Коцюбинського) [11,79].

Шанобливими вважаємо такі етикетні означення, які сповнені глибокої поваги, пошани до адресата. У листах названого періоду майже не використовувалось як етикетне шанобливе означення *поважний*, виражене прикметником, яке означає, що людина, якої воно стосується, варта поваги, користується повагою. Однак цей прикметник входив до складу ввічливих означень *високоповажний, великоповажний, вельмиповажний*, які вказували на особу, гідну великої пошани і поваги. Етикетне означення *високоповажний* використовувалось у звертальних ввічливих формулах майстрами слова часто, а утворення *великоповажний, вельмиповажний, всеповажний* трапляються у листах рідше: *“Високоповажний добродію Іване Павловичу!”* (І.Нечуй-Левицький до І.Пулюя) [12,373]; *“Дорогий і вельмиповажний добродію пане Іване!”* (М.Старицький до І.Франка) [6,644]; *“Великоповажний Добродію Василю Васильовичу!”* (П.Куліш до В.Тарновського (сина)) [10,303]. Функцію етикетного означення виконував також активний дієприкметник теперішнього часу *поважаний*, який вживався у значенні прикметника і вказував на особу, яку поважають, яка користується повагою. Таке шанобливе означення входило насамперед до складу початкових звертальних ввічливих формул: *“Поважаний пане!”* (І.Франко до М.Кореневича) [9,422]; *“Поважана пані!”* (Є.Ярошинська до О.Кобилянської) [13,400]. Ввічливі шанобливі означення *високоповажаний, вельмиповажаний, великоповажаний, щироповажаний* використовувалися авторами листів у XIX ст. часто: *“Високоповажаний пане професор!”* (І.Франко до М.Грушевського) [9,167]; *“Вельмиповажана пані Ольго Федорівно!”* (Леся Українка до О.Франка) [14,89]; *“Любий та дорогий, великоповажаний Михайло Михайловичу!”* (М.Лисенко до М.Коцюбинського) [4,237]; *“Щироповажаний добродію!”* (О.Лотоцький до М.Коцюбинського) [4,267]. Частовживаними були також етикетні означення *шановний, вельмишановний, високошановний*: *“Вельмишановний добродію Панасе Яковичу!”* (М.Коцюбинський до Панаса Мирного) [15,262]. *“Високошановний добродію!”* (Леся Українка до О.Барвінського) [14,223]; *“Шановний любий добродію!”* (І.Нечуй-Левицький до М.Грушевського) [12,295].

Рідше трапляються в епістолярній спадщині XIX ст. ввічливі означення *вельми шанобная, щиро шануємий, вельми шануємий, щироповажаємий* та інші: *“Щироповажаємий пане й добродію Тарас Григорович!”* (В.Гнилосиров до Т.Шевченка) [16,169]; *“Вельми і вельми шануємий добродію ласкавий!”* (Т.Шевченко до А.Болдіна) [17,271]; *“Вельми і вельми шанобная і любая моя пані Мар’є Васильєвно!”* (Т.Шевченко до М.Максимович) [17,224]. При звертанні до титулованих осіб автори листів вказували ще й на титул: *“Високопожаний добродію пане професор”* (І.Франко до М.Сумцова) [9,159]. Мабуть, саме через це лист І.Франка до І.Шишманова, болгарського історика, професора Софійського університету містить вибачення за те, що автор величає його тільки високоповажаним добродієм: *“Вибачайте, що обертаюся до Вас без належних Вам титулів, але їй-Богу не знаю, які з Ваших титулів ще лишилися”* [9,332]. Інколи початкова звертальна ввічлива конструкція складалася з кількох формул, у яких іменники разом з дружніми означеннями стояли в давальному відмінку однини. Так, лист М.Костомарова до Т.Шевченка від 28 жовтня 1857 року починається так: *“Братові любому, друзяці щирому, співаці славному, вірному товаришеві незапам’ятної пригоди 1847 року Тарасові Григор’євичу од брата і друга чолом і вірне слово”* [16,88].

Звертання на початку листа могло бути виражене загальним іменником у кличному відмінку без етикетних означень або субстантивованим прикметником: *“Отамане!”* (Т.Шевченко до Я.Кухаренка) [17,24]; *“Друже!”* (С.Крушельницька до М.Павлика) [19,267]; *“Коханий!”* (І.Франко до М.Павлика) [18,183]; *“Люба!”* (І.Франко до О.Рошкевич) [18,191]. Характерною особливістю епістолярної манери В.Стефаніка є те, що його листи часто розпочинаються звертанням, вираженим субстантивованим прикметником у називному відмінку множини, хоча лист адресований одній особі. Такі форми є виявом посиленої ввічливості адресанта до адресата: *“Дорогі!”* (до В.Морачевського) [20,54]; *“Шановні!”* (до О.Гаморак) [20,109]; *“Добрі!”* (до С.Морачевської) [20,119]; *“Високоповажані!”* (до О.Кобилянської) [20,150]; *“Кохані!”* (до М.Коцюбинського) [20,246]. Інакше кажучи, ввічливі етикетні означення (як дружні, так і шанобливі) у епістолярію XIX ст. виконували подвійну синтаксичну функцію: вони входили до складу звертальних формул як означення, а субстантивуночись, ставали гоноративами.

Слід також наголосити, що важливим засобом вираження поваги та шани до адресата в епістолярному стилі XIX – початку XX ст. були етикетні ввічливі звертальні конструкції на ім’я та по батькові [Див: 21,40-45].

Лист міг розпочинатися традиційним, народнорозмовним, регіональним чи релігійним вітальним висловом: *“Христос воскрес!”* (Т.Шевченко до Й.Бодяньського) [17,99]; *“Добрий день!”* (Ю.Федькович до К.Горбала) [7,384]; *“Як ся маєте?”* (С.Крушельницька до М.Павлика) [19,267]; *“Дай Боже!”* (О.Кобилянська до В.Стефаника) [8,347]; *“Слава Ісусу Христу!”* (Ю.Федькович до К.Горбала) [7,346].

Іноді на початку листів у ХІХ ст. вживалася ввічлива конструкція, яка поєднувала в собі вітання і звертання чи звертальну формулу: *“Христос воскрес, брате мій любий!”* (Т.Шевченко до М.Лазаревського) [17,155]; *“Здоров, здоров, брате Тарасе!”* (П.Куліш до Т.Шевченка) [10,136]; *“Як ся себе маєш, добрий земляче, і як здравствує твоє розумне чоло і видноще око?..”* (М.Максимович до Т.Шевченка) [16,115]; *“День добрий, серце!”* (Ю.Федькович до Д.Танячкєвича) [7,365]; *“Здорові були, друже!”* (М.Павлик до С.Крушельницької) [19,266]. Через те важко погодитися з думкою сучасної дослідниці українського мовного етикету С.Богдан, яка стверджує, що “суттєвою ознакою мовного етикету українського епістолярію аж до середини ХХ століття є відсутність складених етикетних виразів на початку листа. Лист розпочинається формулою звертання, іноді – вітальним виразом, але ніколи звертання не об’єднується з привітанням... Очевидно, за українською традицією лист повинен мати лише формулу звертання” [2,31]. Іноді в російськомовних листах вживалася українська звертальна ввічлива формула, як, наприклад, у листі Т.Шевченка до В.Рєпніної від 7 березня 1850 року: *“Хотелось бы долго, вечно беседовать с вами, единая сестра моя! но что делать?”* [17,67]; у листах М.Щепкіна до Т.Шевченка: *“Друже Тарасе!”* [16,118]; *“Друже мій!”* [16,110]; у листах М.Лазаревського та Ф.Лазаревського до Т.Шевченка: *“Друже мій милий Тарасе Григоровичу!”* [16,81]; *“Мій любий, мій дорогий Тарасе!”* [16,80]; *“Мій коханий Тарас Григорович!”* [16,56]; у листах М.Старицького до О.Потебні: *“Високошановний добродію!”* [6,447]; *“В. шановний добродію!”* [6,449].

Проте у ХІХ ст. були й листи, у яких на початку не було звертання, ні звертальної формули, ні вітання. Саме про них писала Дніпрова Чайка: *“Отак і писатиму, не титулюючи ніяк, бо титулюють або офіційно, або інтимно, а як і до того, і до другого близько не дотикаєшся, то так й буде, скажу тільки, що Ви обоє такі мені з одного разу стали милі, що зараз же я помістила Вас у свій розряд не титульованих симпатій”* (до М.Коцюбинського та його дружини) [22,140].

Тому-то лист міг починатися з подяки, вибачення, вітання чи поздоровлення: *“Спасибі Вам, велике спасибі, панно Ларисо, за те, що кинули живе, щире слово українське в кацапщину, де його хіба тоді почуєш, як сам скажеш”* (В.Завілейський до Лесі Українки) [23,120]; *“Щире спасибі вам, шановна панно Ларисо, за Ваш ласкавий лист до мене”* (В.Боровик до Лесі Українки) [23,130]; *“Не положіть гніва на мене, високоповажна і глибокошановна добродійко Олександра Михайлівна, бо безневинен: жодного від Вас листа не одержав...”* (М.Старицький до Ганни Барвінок) [6,581]; *“Будьте з пиліпівкою здорові, мій любезний паночку!”* (Г.Квітка-Основ’яненко до Т.Шевченка) [24,264]; *“Від щирого серця поздоровляю Вас, дорогий приятелю, з Новим роком і усією душею бажаю, щоб ви були здорові”* (Г.Єремєєв до М.Коцюбинського) [22,278].

Мова українського епістолярію в ХІХ - на початку ХХ ст. тісно була пов’язана з фольклором, із народною пісенністю. Тому-то деякі листи починаються рядками, взятими з українських народних ліричних пісень, а не усталеною ввічливою звертальною формулою чи вітанням. Ось, наприклад, початок листа П.Куліша до Є. Тимченка від 22 листопада 1894 року: *“І вчора горох, І сьогодні горох, - Прийди, прийди, моє серце, Поговоримо вдвох”* [25,101]. А в листі до В.Тарновського (сина) П.Куліш замість традиційного звертання послуговується такими фольклорно-пісненими рядками: *“Ой Василю – Василю, Любая дитино! Ідеш полем сивим конем – Дивитися мило...”* [10,307]. Подібне явище спостерігаємо й у листі М.Кропивницького до М.Лисенка від 5 травня 1888 року: *“Ой вижди, серденько, Ой та вижди тихенько. Щоб мати не чула, Поговорим легенько. Не вийшла дівчина, А вийшла її мати Молодому козакові Та жалю завдати”* [26,374]. Лист І.Франка до Франтішека Ржегоржа, чеського вченого, етнографа і фольклориста, автора численних праць з етнографії України, приятеля І.Франка містить текст пісні *“Вже Марисуне по заручинах”*. Пісня наводиться автором повністю [27,с.269-270]. Уривки з українських народних пісень письменники використовували і в текстах листів: *“Може, сестра Ваша не скоро ще вернеться з Москви, то Ви не ждїть її, а зараз до мене пишїть, щоб була розмова любая між нами, як співаєтьсЯ у пісні”* (П.Куліш до О.Милорадовичівни) [10,114]; *“Обидва ми провинили так, як та дівонька, що Полюбила козаченька, Не спитала й відки”* (П.Куліш до Є.Тимченка) [25,98].

Рядки з українських народних пісень, прислів’я та приказки служили майстрам красного письменства епіграфами до листів. Так, Т.Шевченко епіграфом у листі до Ф.Лазаревського від жовтня – грудня 1852 року взяв такі рядки з української народної пісні *“Ой ходила дівчина бережком”*: *“Заграй мені, дуднику, на дуду – Нехай свого лишенька забуду”* [17,78]. У листі П.Куліша до М.Костомарова від 4 вересня 1846 року епіграфом служить прислів’я *“За що ганка – ганка, а за що дяка – дяка”* [10,62]. Прислів’я, приказки, фразеологічні звороти іноді вживалися і на початку листів. Так, лист І.Я.Рудченка до Д.Яворницького, писаний російською мовою, від 26 жовтня 1895 року починається дотепним українським прислів’ям *“До Дмитра дівка хитра...”*, бо, очевидно, писався тоді, коли за народним календарем було свято Дмитра, так званий *“іменний день”* [28,463]. Російською мовою писаний лист



Л.Глібова до І.Андрущенка від 23 травня 1862 року має такий початок: “А я все *задню пасу* – ніколи” [29,356]. Тут використано фразеологічний зворот *пастися задніх*, який означає бути позаду всіх, останнім, відставати або поступатися в чому-небудь. В одному з листів до М.Коцюбинського Дніпрова Чайка писала, що “...листи всі цілком ідуть на ласку, на гречність...” [22,145]. Справді, ласка, ввічливість, щирість, доброта, сердечність, релігійність, тобто основні етнопсихологічні риси нашої ментальності проявляються не лише в доборі дружніх етикетних означень та гоноративів. Такими є й епітети-означення, якими характеризують листи: “Спасибі Вам, моє серденько, за Ваше *щирес, ласкавеє письмо*” (Т.Шевченко до М.Максимівич) [17,230]; “*Ваше миле та величне писанє* відобрав-єм на самий Новий рік і дужче си ним утішив, ніж би мені хто половину царства був дарував...” (Ю.Федькович до К.Горбала) [7,346]; “Дуже Вам дякую за Ваш *сердечний лист*...” (М.Коцюбинський до П.Тичини) [29,350].

Основні риси української вдачі яскраво виявляються в численних формах, формулах та фразеологізмах ввічливості, як етикетних, так і трансформованих, індивідуально-авторських, на які так багатий епістолярій ХІХ – початку ХХ ст. Так, для вираження чемних прохань автори листів послуговувалися фразеологізмами ввічливості зі словами ласка, ласкавий: *коли ласка, коли буде Ваша ласка, якщо Ваша ласка, як ласка, майте ласку, вдійте ласку, чи не ласка, прошу Вашої ласки, прошу Вас зробити ласку, з ласки Вашої, обертаюсь до Вашої ласки, чи не були б Ви такі ласкаві, прошу ласкаво, прошу Вас бути ласкавим, будьте ласкаві, будьте ласка, будь ласка* та інші. Напр.: “Дуже буду вдячний за листа. *Ласкаво прошу, коли на те буде Ваша ласка*, прислати його до 6-го травня...” (Ф.Коломійченко до М.Коцюбинського) [4,65]; “*Ви зробили б мені велику присмність і ласку*, коли б прислали своє поличчя” (М.Коцюбинський до В.Гнатюка) [15,308]; “*Вельми благаємо Вас, якщо Ваша ласка*, прислати для “Дніпрових хвиль” що-небудь з Ваших поважних творів” (Д.Дорошенко до М.Коцюбинського) [22,168]. У листах ХІХ поч. ХХ ст. часто вживався усталений ввічливий вираз *уклі́нне прохання*: “...*звертаюся оце до Вас, високоповажана добродійко, з уклінним проханням* дозволити нам помістити у тому збірнику оповідання Ваше “Виборець”...” (М.Коцюбинський до Н.Кобринської) [15,271].

У ситуації вибачення поряд із традиційними використовувались регіональні ввічливі формули та форми (*не беріть мені за зле* – у Лесі Українки, І.Франка, В.Стефаніка); *перепрашаю* – у І.Франка, М.Павлика); *будьте вибачні* – у Лесі Українки, а також трансформовані та індивідуально-авторські: “Що ж, мені самому прикро, що мушу часто турбувати Вас, але, зваживши Вашу ввічливість й готовність стати у пригоді землякові (за яку складаю тут щиросердечне спасибі Вам) – та беручи на увагу конечність для нас, українців, тісніших зносин з Галичиною, *сподіватимусь дістати від Вас ласкаве вибачення* за часті турбації своїми листами й проханнями” (М.Коцюбинський до К. Паньківського) [15,91]; “*Дуже красно Вас перепрошую*, що дотепер не дав відповіді на Ваші письма” (Л.Мартович до М.Коцюбинського) [4,332].

Для вираження подяки, крім усталених висловів *спасибі* (велике, превелике, щире, сердечне) та *дякую* (дуже, од щирого серця, красно, красненько, щиренько, сердечно, по-братерськи) інколи вживаються застарілі форми *спасибіг, простибіг* (у Ю.Федьковича, С.Крушельницької та інших), регіональні *дякую сердечне, дякую щире, дуже файно дякую, дуже файненько дякую* та індивідуально-авторські: “*Дякую Вам дуже красненько за казки Іська Материнки*” (Я.Головацький до О.Бодяньського) [5,311]; “...а за всьо, чим мене дарите, *дякую щиренько із dna душі!*” (С.Крушельницька до М.Павлика) [19,220]; “Не забувайте мене, не лишайте мене, не давайте мені в світі пропадати, то *матимете великий простибіг у Господа милосердного*” (Ю.Федькович до Д.Танячкевича) [7,363]; “...*хочу Вам багато сказать подяки*...” (М.Кропивницький до М.Сумцова) [26,528].

У багатьох листах висловлюються думки про значення листування: “Тільки й освіжишся трохи, як дістанеш од якої доброї людини листа. Тож не здивуйте, що я без кінця вдячний Вам за Ваші милі й такі цікаві листи!” (М.Коцюбинський до А.Чайковського) [15,367]. Для П.Куліша листи О.Милорадовичівни були “каплею роси на гаряче, недугуюче серце” [10,153]. Цілющою росою, файною розквітлою черешнею були для В.Стефаніка листи В.Морачевського, відомого ученого. У листі від березня 1897 року письменник звертається до поважного професора з проханням: “Пишіть такі листи, як пишете. Се сила моя і краса. Я по них ліпший і файніший” [20,98].

Листування з видатними літераторами мало велике значення і для О.Кобилянської. Як свіжа вода, оживляли її листи Лесі Українки. Білим голубом, який приносить “свіжу зелену галузку з іншого світу”, здавались їй листи П.Тодорова, а листи В.Стефаніка були для неї білими чайками його “доброї шовкової душі”. В одному з листів О.Кобилянська зізнається В.Стефанікові: “Як будете мати час, то напишіть. Ваші листи, як пісні, вигравані впівголос. Між два листочки паперу замикаєте світ – світ Вашої душі, і посилаете мені, а люди кажуть: “Ein Brief” най буде “ein Brief” [32,242].

Знаком щирості були листи буковинської письменниці для Є.Ярошинської: “Якби Ви знали як я тут на чужині за найменшим знаком щирості тужу, то бігме, написали б до мене” [13,418].

У кінці листів перед прощанням часто висловлюються різноманітні побажання: традиційні, релігійного змісту, діалектні, трансформовані. Наприклад: “*Потіш вас, Господи, на кождім поступі так, як ви мене*

красно та любо порадували” (Ю.Федькович до Д.Танячкевича) [7,363]; “Щастя Вам Боже, де ви лицем повернетесь” (Ф.Лебединцев до Т.Шевченка) [16,139]; “Помагай Бог тобі, щоб таки справді побачила тебе Україна на своїм розкошнім лоні... бо вже вона все жде не дожде тебе із дальньої чужини, і як в тій пісні співається: “Лети, лети соколу, я жду тебе з тоскою, Личко з пилу умию, І обійму за шию!” (М.Максимович до Т.Шевченка) [16,97]. Немало серед побажань трапляється й індивідуально-авторських утворень: “Бажаю, щоб колесо життя Вашого скрипіло якнайменше та якнайдовше служило” (М.Коцюбинський до В.Гнатюка) [29,33].

У ситуації прощання автори послуговуються різноманітними ввічливими формами та формулами, серед яких перевага надається трансформованим фразеологізмам: “Бувай же здоров і світлоясен” (М.Максимович до Т.Шевченка) [16,115]; “Бувайте, друже, здорові і Господеві милі, а до мене прихильні” (П.Куліш до О.Барвінського) [10,206]; “Бувайте ж здоровенькі та до діла охочі” (Панас Мирний до М.Коцюбинського) [33,500].

Крім традиційних етикетних ввічливих формул прихильності “З (великою, правдивою, найвищою, глибокою, щирою) повагою”; “З поважанням (правдивим, повним, глибоким, найбільшим, щирим, високим)” також використовувались й такі ввічливі формули писемного прощання, як-от: з пошаною, з пошануванням, з шанобою, з шанобивою, з пошанівком, з пошанобою разом з різноманітними означеннями або без них. Напр.: “З найщирішим поважанням і шанобою до Вас” (М.Кропивницький до І.Нечуя-Левицького) [26,418]; “З великою повагою і шанобою до Вас назавжди прихильний...” (М.Старицький до Ц.Білиловського) [6,584]. Індивідуально-авторські та трансформовані ввічливі вирази вживалися рідше: “У всякій разі, товаришу, вірте моїй найщирішій повазі і прихильності до Вас” (Леся Українка до А.Кримського) [14,330]; “Блажаю Вас вірити в найщиріше моє поважання і пошану” (М.Кропивницький до І.Репіна) [26,455]; “З більшою повагою до Вас, ніж Ви до мене” (Леся Українка до С.Єфремова) [34,23]; “Поки що дозвольте мені при сій нагоді висловити Вам таку щирю глибоку пошану, яку я здавна маю до Вас” (Леся Українка до М.Аркаса) [31,251].

Отже, національна специфіка українського епістолярію XIX – початку XX ст. яскраво виявилась як у структурі листа, так і в засобах вираження ввічливості. Будова багатьох листів свідчить про зв’язок з усною народною творчістю, а формули, форми та фразеологізми ввічливості відображають світогляд нашого народу, його менталітет. Епістолярна ввічливість є вагомим складником загальної мовної культури українців.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Богдан С. Лист як особливий вид комунікативної діяльності//Актуальні проблеми синтаксису. Матеріали Всеукраїнської наук. конф., присвяченої 85-річчю проф. І.І.Слинька.-Чернівці:ЧДУ,1997.-С.144-145.
2. Богдан С. Формули етикету в українській епістолярії//Урок української.-2003.-№1.-С.30-34.
3. Найрулін А., Шарпило Б. Епістолярій – один з резервів гуманітаризації//Дивослово.-1996.-№11.-С.22-24.
4. Листи до Михайла Коцюбинського. Т.ІІІ. Карманський-Мочульський.-Ніжин, 2002.-480с.
5. Шашкевич М.С., Вагилевич І.М., Головацький Я.Ф. Твори.-К.:Дніпро,1982.-367с.
6. Старицький М.П. Твори: У 8 т.-Т.8:Оповідання. Статті. Листи.-К.:Дніпро,1965.-С.431-751.
7. Федькович Ю.А. Твори: У 2 т.-Т.2:Повісті. Оповідання. Казки. Драматичні твори. Листи.-К.:Дніпро,1984.-426 с.
8. Кобилянська О.Ю. Твори: У 5 т.-Т.5: За ситуаціями. Статті та спогади. Автобіографії. Листи.-К.:Держ. вид-во худ. літ.,1963.-С.247-767.
9. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т.-Т.50.-Листи (1895-1916).-К.:Наукова думка,1986.-703с.
10. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані.-Нью-Йорк-Горонто: Українська вільна Академія наук у США,1984.-326с.
11. Листи Олександра та Софії Русових до Михайла і Віри Коцюбинських/Вступна стаття, публікація, коментарі Івана Зайченка та Олександра Рахна//Київська старовина.-1999.-№5.-С.70-81.
12. Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: У 10 т.-Т.10:Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи.- К.:Наукова думка,1968.-С.253-587.
13. Ярошинська Є.І. Твори.-Оповідання. Статті. Листи.-К.:Дніпро,1968.-С.369-467.
14. Українка Леся Зібрання творів: У 12 т.-Т.10:Листи (1876-1897).-К.:Наукова думка,1978.-542с.
15. Коцюбинський М.М. Твори: У 6 т.- Т.5: Листи (1886-1905).-К.: Вид-во АН УРСР, 1961.-463с.

16. Листи до Тараса Шевченка.-К.:Наукова думка,1993.-382с.
17. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів: У 6 т.-Т.6: Листи. Нотатки. Фольклорні записи.-К.: Вид-во АН УРСР,1964.-с.9-300.
18. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т.-Т.48:Листи (1874-1885).-К.: Наукова думка, 1986.-767с.
19. Крушельницька С.А. Спогади. Матеріали. Листування: У 2 ч.-Ч.ІІ. Матеріали. Листування.-К.:Музична Україна,1979.-447с.
20. Стефаник В.С. Повне зібрання творів: У 3 т.-Т.3:Листи.-К.:Вид-во АН УРСР,1954.-255с.
21. Журавльова Н.М. Про величання на ім'я та по батькові у листах письменників ХІХ – початку ХХ століття//Наукові записки.- Серія:Мовознавство. -Ч.2.-Тернопіль,2003.-С.40-45.
22. Листи до Михайла Коцюбинського. Т.П. Горошовський-Іткін.-Ніжин,2002.-344с.
23. Листи так довго йдуть... Знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі.-К.:Просвіта,2003.-308с.
24. Квітка-Основ'яненко Г.Ф.Твори: У 8 т.-Т.8: Літературно-публіцистичні твори. Вибрані листи.-К.:Дніпро,1970.-С.264.
25. Листування Пантелеймона Куліша з Євгеном Тимченком (1894-1895)/Вступна стаття, публікація, коментарі Степана Захаркіна// Київська старовина.-1998.-№4.-С.94-104.
26. Кропивницький М.Л. Твори: У 6 т.-Т.6:Нариси та вірші. Автобіографічні матеріали. Листи.-К.:Держ. вид-во худ літ.,1960.-С.241-671.
27. Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т.-Т.49.-Листи (1886-1894).- К.:Наукова думка,1986.-809с.
28. Епістолярна спадщина академіка Д.І.Яворницького. - Вип.1: Листи вчених до Д.І.Яворницького.-Дніпропетровськ:Гамалія,1997.-888с.
29. Глібов Л.І. Твори: У 2 т.-Т.2.- Російська поезія. Драматичні твори. Статті. Фейлетони. театральні рецензії. Листи.-К.:Наукова думка,1974.-С.343-378.
30. Коцюбинський М.М. Твори: У 6 т.-Т.6.-Листи (1906-1913).-К.:Вид-во АН УРСР,1962.-492с.
31. Українка Леся Зібрання творів: У 12 т.-Т.12.-Листи (1903-1913).-К.:Наукова думка, 1979.-695с.
32. Кобилянська О.Ю. Слова зворушеного серця: Щоденник. Автобіографії. Листи. Статті та спогади.-К.:Дніпро,1982.-С.223-296.
33. Мирний Панас. Твори: У 5 т.-Т.5.-Драматичні твори. Листи.-К.:Держ. вид-во худ. літ., 1960.-С.429-530.
34. Листи Лесі Українки до Сергія Єфремова/Вступна стаття, публікація, коментарі Тетяни Третяченко, Лесі Шалагінової//Київська старовина.-1996.-№6.-С.21-31.

УДК 82 – 3.091: [821.161.2М + 821.161.1Д] “1890”

## **ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ПРОСВІТНИЦЬКОГО “РОМАНУ ВИХОВАННЯ” У 70-Х РР. ХІХ СТ. (“ХІБА РЕВУТЬ ВОЛИ, ЯК ЯСЛА ПОВНІ?” П.МИРНОГО ТА І.БІЛИКА І “ПІДЛІТОК” Ф.ДОСТОЄВСЬКОГО)**

Зарва В.А., к. філол. н., доцент, докторант

*Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

У статті простежуються жанрові ознаки просвітницького „роману виховання” у творах 70-х років ХІХ ст. „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” П.Мирного та І.Білика і „Підліток” Ф.Достоевського і особливості їх функціонування.

*Ключові слова: жанр, роман виховання, Просвітництво, становлення, самопізнання, наставники, амбівалентний, „випадкове сімейство”.*

Зарва В.А. ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО «РОМАНА ВОСПИТАНИЯ» В 70-Х ГГ. XIX В. („НЕУЖЕЛИ РЕВУТ ВОЛЫ, ЕСЛИ ЯСЛА ПОЛНЫЕ?“ П.МЫРНОГО И И.БИЛЫКА И „ПОДРОСТОК“ Ф.ДОСТОЕВСКОГО) / Институт филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, Украина.

В статье прослеживаются жанровые признаки просветительского „романа воспитания“ в произведениях 70-х годов XIX в. „Неужели ревут волы, если ясла полные?“ П.Мырного и И.Билыка и „Подросток“ Ф.Достоевского, а также особенности их функционирования.

*Ключевые слова:* жанр, роман воспитания, Просвещение, становление, самопознание, наставники, амбивалентный, „случайное семейство“.

Zarva V.A. THE FEATURES OF ENLIGHTENMENT “UPBRINGING NOVEL” FUNCTIONING IN 70<sup>TH</sup> OF XIX CENTURY. (“IF BULLOCKS REALLY ROAR IF THEIR MANGERS ARE FULL?” BY PANAS MYRNIY AND “THE TEENAGER” BY FEDIR DOSTOEVSKY) / The Institute of Philology of Kiev National University of Taras Shevchenko, Ukraine.

In the article genre indications of Enlightenment “upbringing novel” and peculiarities of their functioning in works of 70<sup>th</sup> of XIX century (“If Bullocks Really Roar if their Mangers are Full?” By Panas Myrniy and “The Teenager” by Fedir Dostoevsky) are investigated.

*Key words:* genre, upbringing novel, Enlightenment, coming-to-be, self cognition, mentor, dual, “accidental family“.

Поняття “роман виховання” (Bildungsroman), структура і специфіка цього жанру, його філософська й художня природа, генезис та еволюція досліджувалися в наукових працях М.Бахтіна, С.Гайжюнаса, А.Діалектової, А.Зуєва, В.Пашигорева, Є.Семенова та ін. В українському ж літературознавстві проблема “роману виховання” фактично навіть не ставилася, праці Д.Затонського, І.Києнка, Н.Кудіна, М.Мудеситі, О.Сидоренка та ін. з’явилися в останні десятиліття, що пояснюється, насамперед, неухаю до формальних особливостей жанру.

Відомо, що цей жанр виник у німецькій літературі XVIII століття в епоху Просвітництва і набув поширення в першій половині XIX ст. у зв’язку зі зміною ролі людини в суспільстві, появою просвітників переконання про необхідність поліпшити природні дані людини через виховання, досвід, самовиховання. Відсталість Німеччини і слабкість її буржуазії сприяли відтворенню названих питань виховання, смислу життя, призначення людини в художній літературі. Уперше термін „Bildungsroman” застосував у 1774 р. Ф.Бланкенбург, який визначив його як тип роману з домінуванням виховання і формуванням характеру. Із часом цей термін Бланкенбурга знайшов визнання. Поняття „роман виховання” ввів у літературознавчий обіг німецький філософ Вільгельм Дильтей (1883-1911). Уперше в Німеччині XVIII ст. в „Досвіді про роман” Бланкенбург поставив питання про просвітницький роман і шляхи розвитку і формування його героя під впливом життєвих подій. Сучасник Бланкенбурга Х.Віланд назвав цей тип роману „Seelengeschichte” („історія душі”).

Роман виховання є специфічною для німецької літератури формою роману, структуру якого визначає процес формування характеру героя і виховання особистості („Entwicklungsprozess”) з дитинства і до фізичної та духовної зрілості. Письменники звертаються до засобу концентрування дій навколо головного героя, показують уроки життя, які одержує героєм у результаті еволюції. Головною лінією роману виховання є життєпис героя, який охоплює тривалий період часу. Поруч із зовнішніми подіями в житті героя існують більш важливі внутрішні факти біографії, представлені духовними змінами і акцентуванням на виховному комплексі, де обов’язкові герої, що направлятимуть виховний процес шляхом пізнання і попереджатимуть можливі помилки своїх вихованців - вчителі, наставники („Nebengestalten”). Внутрішній розвиток героя розкривається в зіткненнях із зовнішнім світом. Героєм намагається опанувати себе у світі руйнівного зла, самовдосконалитися, рухаючись від індивідуалізму до суспільства і людей. Духовному росту сприяють пошуки героєм правди і справедливості, прагнення до ідеалу. Героєм третього стану виявляється здатним служити високій ідеї та приносити користь своїй країні. Як правило, героєм такого типу просвітницького роману протиставляється представник дворянського світу і культури. Передбачається метод інтроспективного зображення подій і допустимість ретроспекції, принцип моноцентричної композиції тощо.

На сьогодні в літературознавстві відсутня єдина точка зору на періодизацію й особливості розвитку Просвітництва. Однак можна стверджувати, що вплив ідейно-естетичних принципів Просвітництва зумовив появу нових або модифікацію вже відомих жанрів у літературі 70-х років XIX ст., у тому числі і роману виховання “як втілення прогресивних ідей і поглядів на проблему “людина і суспільство”, на необхідність формування нового типу громадянина і на сам процес формування” [1].

Об’єктом нашого дослідження є “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” П.Мырного та І.Білика і передостанній роман Ф.Достоевського “Підліток”, написані в одні роки 1874-1875, і в яких найбільш повно простежуються жанрові ознаки роману виховання. Хоча про твір Достоевського є певна критична література, навіть окремі книжки, зокрема Є.Семенова, однак, як зауважує Б.Бурсов, не можна вважати вирішеними навіть питання, пов’язані з головним героєм. Стосовно ж твору українських авторів як “роману виховання” є тільки окремі розвідки і зауваження в О.Сидоренка і М.Яценка.

М.Бахтін, пропонуючи в книзі “Естетика словесної творчості” класифікацію різновидів роману залежно від мети, ступеня освоєння „реального історичного часу і історичної людини в ньому” [2], виділяє роман виховання з його ідеєю становлення, формування героя, вищим ступенем якої треба вважати освіту особистості.

На нашу думку, романи П.Мирного та І.Білика і Ф.Достоевського можна віднести до п'ятого підтипу роману виховання – реалістичного, де, за визначенням Бахтіна, становлення людини відбувається в нерозривному зв'язку з історичним. Вона формується “разом із світом, відображає в собі історичне становлення самого світу” [3]. Письменники відтворюють „смутий час” перехідної епохи, яка почалася після визволення селян, розклад феодальних відносин в умовах розвитку буржуазних і показують процес поступового ідейно-морального становлення молодого людини в складному й несправедливому світі, розробляючи проблему соціального і морально-етичного її самовизначення. Достоевський представив складне входження молодого людини в життя, яке зовнішньо налагоджене, тече в руслі встановлених норм і правил, але внутрішньо суперечливе, мінливе. Чіпка з роману П.Мирного та І.Білика зізнавався: “Кругом мене кривда облягала, неправда обступала... я не знав нічого, не бачив, куди мені вилзти з того гніту, як його вискочити...” [4].

„Підліток” є частковою реалізацією задуму Достоевського (грудня 1869 р.) романної серії „Життя великого грішника”, зокрема її першої частини, де розповідається про дитинство і юність героя. При цьому в Достоевського “Підліток” – єдиний роман без трагічного кінця, у якому, як стверджує Б.Бурсов, “вперше віра переважає над сумнівом” [5], у той час як становлення Чіпки в Мирного та Білика обертається катастрофою. Точну характеристику буржуазно-феодальному суспільству дає герой роману Достоевського Аркадій Долгорукий: “...всі нарізно”. Слід звернути увагу й на первісну назву роману Достоевського “Безлад”. Письменник стверджував: “Вся ідея роману – це провести, що тепер безлад загальний, безлад скрізь і всюди, у суспільстві, у справах його, у керівних ідеях..., у переконаннях, у розкладі сімейного начала” [6].

У чернетках і на сторінках остаточного тексту роману „Підліток” декілька разів згадується Ж.Ж.Руссо і його „Сповідь”. Це дає можливість припустити, що при визначенні форми твору Аркадія Долгорукого („записки від себе”) Достоевський враховував і досвід Руссо. Він використав прийом документальності, звернувшись до роману у формі записок. Про „Записки” говорив і московський вихователь Аркадія Долгорукого. На такому визначенні наполягав і сам Підліток, який зізнався, що після закінчення записок відчув зміни в собі: за допомогою спогадів, записувань сам себе перевиховав, з'ясувавши тайну своєї особистості і частково тайну „європейського цивілізатора” Версілова. Хоча роман “Підліток” закінчується запевненнями героя про зміни, які відбулися з ним, про перелом в його душі, про готовність почати нове життя, але завершення формування і становлення особистості Аркадія залишається за межами роману. Історія душі Чіпки завершується його „сповіддю” перед Христею і Грицьком, а також „покаянням”, які є характерними елементами структури „роману виховання”.

Просвітники намагалися показати в художньому творі становлення героя, його поступове позбавлення недоліків, простеживши процес виховання персонажів. Так, Руссо сприймав виховання як важливий засіб у справі перетворення суспільства. У філософсько-педагогічному романі-трактаті „Еміль, або Про виховання” (1762) французький митець розвинув ідеї виховання в єдності з природою, сформувавши теорію природної освіти, яка викликала критику як з боку католиків, так і протестантів. Як прибічник природного виховання Руссо вважав, що людину треба виховувати в ізоляції від суспільства, даючи можливість розвиватися всім якостям, схильностям, які йдуть від природи. Він бачив мету виховання в створенні розумної людини. Якщо початок виховання в Руссо пов'язувався з розвитком чуттєвого досвіду, то релігія була вищою і заключною частиною виховання. Рекомендуючи Емілію звернутися до роману Д.Дефо „Робінзон Крузо” (1719), Руссо вказував на такі чинники, як праця і безпосереднє спілкування з природою, що допомогли його героєві вижити і морально вдосконалитися. Саме досвід і почуття визнає Руссо справжніми вчителями. Із навчання він виключає будь-який примус. Виховання на природі під керівництвом освіченого наставника формує, на думку філософа, в людині здорові моральні основи. У своїх творах Руссо проводив ідею про те, що від характеру виховання залежить, якою виросте добра від природи дитина.

В основу концепції виховання гармонійної особистості в Руссо покладена ідея соціальної рівності людей. Він був упевнений, що добро може перемогти зло, але шлях людей до добра складний і звивистий. Тільки завдяки розуму пізнається добро, а критерієм добра і зла виступає совість, причому добрі справи не можна пояснити аморальними вчинками. Руссо стверджував, що людина сприяє загальному благу навіть через шкоду собі. Як автор демократичної системи виховання, зокрема ідей сполучення виховання з виробничою працею, поваги до особистості дитини, виховання громадянина своєї батьківщини тощо, Руссо знайшов багато послідовників, серед яких Достоевський і українські письменники. Роман виховання генетично пов'язаний з руссоїзмом як соціально-філософською і культурно-історичною системою ідей.

Працюючи над „петербурзьким романом” „Підліток”, Достоевський перечитував, як відомо, роман „Знедолені” В.Гюго. Обидва твори присвячені темі, характерній для мистецтва XIX ст., „відновлення пропащої людини” (за формулюванням Достоевського) через її виховання. Герой „Підлітка” аналізує свій шлях і чинники, завдяки яким він був врятований. Ще в романі “Біси” Достоевський відкрив проблему виховання дітей у “випадковому сімействі”, яка буде центральною в “Підлітку”. “Випадкове сімейство” характеризує, як помітила Н.Буданова, “розпад духовних і моральних зв’язків між “батьками” і “дітьми”, відсутність традицій, керівної ідеї, невлаштований побут, хаос, “неблагообразність” [7]. У пошуках життєвого шляху герої залишаються на самоті зі своїми стражданнями, не підготовленими до життя, сповненими ілюзорних мрій, оскільки батьки, створивши „випадкове сімейство”, кидають дітей, змушених самотійно опановувати себе і світ. Таким було сімейство Версілова, родового дворянина, і трудова селянська сім’я Чіпки Варениченка, історія формування якого – в основі роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?”.

Літературознавці вважають, що роман виховання відзначає хронологічна послідовність у зображенні подій та еволюції характеру головного героя. Однак іноді цей принцип порушується у бік скорочення часу, яке відводиться на виховання і формування, як у романі Мирного та Білика. Достоевський також пропонує драматичний епізод життя героя, який вкладається в короткий час і швидко розгортається, залучає до подій обмежену кількість дійових осіб. Слід зауважити, що Підліток зміни в собі пов’язує із змінами, які накреслюються в історичних умовах російського життя. Про це в кінці роману пише і Микола Семенович, вважаючи, що „Записки” молоді людини можуть послужити матеріалом для майбутнього художнього твору, який передасть картину сучасної героєві епохи. Метою авторів роману “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” було також зображення процесу змін особистості на тлі картини певного часу – життя селянства на межі кріпосництва та „голодної волі”.

Чіпка Варениченко й Аркадій Долгорукий вже за походженням і за біографією були породженням “безладу”, який панував у світі: народившись за часів кріпацтва, росли без батьків, що покинули дітей, народжених незаконно, напризволяще. Цей факт, який вони сприймали як природну неповноцінність, наклав відбиток на всю подальшу долю героїв, завдавши їм багато фізичних і моральних страждань та морально-психологічних ускладнень.

Аркадій Долгорукий юридично народився в сім’ї дворового панів Версілових Макара Івановича Долгорукого, а насправді його батьком був багатий і освічений поміщик Версілов – людина сорокових років. Отже, з дитинства положення Аркадія було двозначним, невизначеним, болісним, виробивши в ньому комплекс, за його словами, „пасивної ненависті і підпільної злоби” до оточуючих, який посилювався й князівським прізвиськом „Долгорукий”. Минуле Підлітка наклало тяжкий відбиток на його особистість. Якщо, наприклад, спогади про минуле дитинство героя автобіографічної трилогії Л.Толстого („Дитинство”, „Юність”, „Отроцтво”) Ніколеньки Іртенєєва складають джерело насолоди, то для Підлітка вони є вибірковими, болючими, мучать його пам’ять, шукаючи виходу, - це постійне бажання мати поруч Версілова-батька, якого Аркадій любить і одночасно якому не може простити своєї „випадковості”. „Минуле настільки активно живе у теперішньому Підлітка, що спогади, - на зауваження дослідника, - про нього або ведуть до емоційного спалаху (після розповіді про життя в пансіоні Тушара Аркадій пориває з Версіловим), або виникають у пам’яті після катастрофи, що відбулася (скандал на рулетці – і напівсон-напівмарення про побачення з матір’ю у Тушара)” [8]. Мрії про батька перейшли у Підлітка, якого постійно принижували, в ідею помститися, що він і здійснив. Намагання самоствердитися засобом постійного заперечення себе, свого лакейства веде до розвитку самосвідомості Аркадія. Водночас він враховує чужі думки, внутрішньо орієнтується на „графських і сенаторських дітей”, зокрема при ставленні до матері.

Головний герой роману „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Чіпка народився від кріпака пана Польського Івана Вареника, який порушив моральні норми: будучи одруженим, одружився вдруге („двужон”). Батько, втікши від пана, залежно від обставин ставав то Остапом Хрущом, то Притикою, то Вареником, а коли його забрали в рекрути, то записали як москаля Хрущовим, тобто в другій частині роману Мирний зачепив питання русифікації українців через військову службу. Отже, Чіпка народився й виростав в умовах недоброзичливості й ворожості односельців з тавром невільника та „байстрюка”, „виродка”, „чортеня”, усвідомлюючи себе другосортним, відкинутим. Темні й затуркані односельці немилосердно цькували Чіпку з матір’ю. Жахливою була атмосфера (злидні, людські пересуди, відсутність чоловіка), у якій виношувалася дитина вже немолодою Мотрею. Чесна і працююча мати Чіпки навіть хати не мала, важко народивши дитину від зашого чоловіка. Матері обох героїв були простими селянками, наділеними кращими національними рисами. У перших п’яти главах “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” засобом ретроспекції дається розвиток характеру Чіпки в дитинстві та юнацтві.

Для жанру роману-виховання характерна наявність у героя, що шукає смисл життя, наставника, який виконує важливу ідейно-композиційну функцію. Вводячи образи наставників, письменник дотримується вимог просвітників не тільки розважати читача, але й повчати. У романі „Хіба ревуть воли, як ясла повні?” фігура доброго наставника присутня епізодично: це баба Оришка і дід Улас, які сприяли

формуванню у Чіпки кращих рис характеру, як співчуття і любов до знедолених, намагання розібратися, хто “вороги наші” та ін. Баба Оришка розповідала онукові, який обіцяв їй бути добрим, казки, вчила розбиратися у світі природи, прощати людей, любити працю: “Чоловік на те й уродився, щоб робити, а не лежати” [9]. Дід Улас повідав Чіпці на прикладі власного життя і трагічної долі батька Чіпки про кріпацьку неволю, про соціальні відносини, зруйнував ілюзію про добрих людей. Стверджуючи, що всі люди грішні, дід бачив гріх у тому, що людина кривдить своїх близьких. Проте дід Улас сприяв появі у Чіпки з дитинства ідеї помститися панам: “Чому він (батько. – В.З.) їх не вирівав, не випалив?..” [10].

Таким чином, наставниками в Чіпки були прості люди, які вчили його любити і поважати селянське життя, замислюватися над витокami несправедливості. Чіпка думав “про все, що чув... Прокльони клекотали в його серці, пекли його, мучили” [11]. Раннє усвідомлення соціальної кривди, нерівності призвело до знервованості, озлобленості героя. Так, ще в дитинстві в характері Чіпки проявилися риси свавілля і справжньої жорстокості, як в епізоді відкручення голів горобцям. У відповідь на покарання наймит хоче помститися, підпаливши майно свого хазяїна Бородая. Саме озлобленість і мстивість будуть надалі керувати його вчинками. У результаті роздумів про смисл життя Чіпка доходить висновку, що головне у світі не Бог, а він сам як особистість.

Достоевський, як І.Тургенев і Л.Толстой, звертається до проблеми поколінь, об’єктивно зображуючи як представників передової дворянської ліберально-демократичної інтелігенції („батьків”), так і молодого покоління („дітей”), що було різних політичних переконань і намагалося пізнати „тільки правду”. Однак він пропонує нове і ускладнене розуміння цієї проблеми, полемізуючи з Тургенєвим і Толстим. Якщо Тургенєв показав прихід „нових” людей, які вступали в конфлікт з „батьками”, то Достоевський, на відміну від своїх же „Бісів” із запереченням нігілістами заслуг „батьків” - західників 40-х рр., наголосив на необхідності духовної спадкоємності між поколіннями (Аркадій намагається одержати від батька керівну життєву ідею), хоча й зазначив ідейно-моральну неспроможність „батьків”. Достоевський поглибив тургенєвський конфлікт між „батьками” й „дітьми”, надаючи йому драматичного характеру, оскільки мова йде як про кровну спорідненість, так і про духовну. Натомість Толстой виступив історіографом „благообразія” середньої дворянсько-поміщицької сім’ї. Головний герой роману Мирного та Білика Чіпка Варениченко не завжди дотримувався прадідівських моральних законів, порушував найголовніші християнські заповіді, що, напевно, й стало однією з причин його морального падіння.

Фактично в романі “Підліток” у головного героя декілька наставників: мандрівник Макар Іванович Долгорукий, який втілює в собі народну мудрість і виступив провісником авторських ідей смирення і всепрощення; теж мандрівець, „вищий нігіліст” Андрій Петрович Версилов, який представляв мудрість “вищого культурного шару”, а також колишній вихователь Аркадія Микола Семенович, що поділяв думку Версилова про вищий культурний шар і його роль в історії Росії, особливо в її майбутньому, хоча й ставився до Версилова критично. У закінченні роману вихователь Підлітка, який виступав від автора, пропонує амбівалентну характеристику Версилова: „дворянин найдавнішого роду і одночасно паризький комунар. Він істинний поет і любить Росію, але проте і заперечує її цілком. Він без всякої релігії, але готовий майже вмерти за щось невизначене, чого і назвати не вміє, але в що пристрасно вірує, за прикладом безлічі російських європейських цивілізаторів петербурзького періоду російської історії” [12]. Інший герой Васін вбачає у Версилові особистість „сильну”, „горду”. Версилов згадує „жєневські ідеї” кінця XVIII ст. – демократичні та соціалістичні вчення, за якими письменник бачить жєневця за походженням Руссо з його суспільно-політичними і моральними поглядами. Якщо „християнствующий старець” Макар Долгорукий пов’язує моральні зміни людини майбутнього з Христом, то „філософський деїст” Версилов бачить майбутнє людство без ідеї про Бога. „Золотий вік” без релігії постає як один з можливих варіантів майбутнього. Макар Іванович, розповідаючи про складний життєвий шлях, не наполягав на ролі наставника, а Версилов грав її із задоволенням. Вплив цих кращих представників різних станів на Аркадія був благодіючим.

За допомогою Версилова і Макара Долгорукова Достоевський передав свою ідею 1860-1870-х років об’єднання інтелігенції з народом, яку, на його думку, повинні здійснити “діти”, засвоївши краще із спадщини „батьків”. Підліток повинен зробити вибір, знайти свій шлях, з’єднавши в першу чергу досвід своїх батьків – юридичного і фактичного. На цьому шляху Достоевський представив просвітницьку ідею злиття ідеалів, подолання меж між верствами, збагачення їх досвідом один одного: повинно відбутися примирення дворянського і народного начал. Інтелігент Аркадій повертається до „народного корня”, „народної правди”, до народних моральних ідеалів. І в цьому Достоевський бачив вихід із “безладу”.

Для здійснення думки про єднання інтелігенції з народом Достоевський, подібно до Толстого, звертається до руссоїстської теорії морального самовдосконалення з метою виправлення як окремої людини, так і суспільства в цілому. Насамперед Достоевського цікавили зміни в структурі моральної свідомості особистості. Митець стверджував перетворення особистості насамперед не від зовнішніх причин, а від моральних. Відправним пунктом морального вдосконалення Достоевський вважав волю людини, яку треба розвивати і виховувати. До речі, Чіпка у Мирного та Білика відзначався слабкою волею. Ідея самовдосконалення через страждання і покірність характеризує етичну програму

Достоевського. Саме через страждання, муки совісті Нечипора у Мирного та Білика розкривається несправедливість, цинізм суспільства, в якому жив герой. Хоча селяни і розуміли його переживання, скривденість, однак не прощали злочинного життя, зневажливість у ставленні до матері. Навіть у сцені відправки розбійників до Сибіру Чіпка грізно дивився на людей, так і не прийшовши від гніву до любові й християнського всепрощення.

Зіткнення і Чіпки, і Підлітка з реальним пореформеним життям призводять їх до ряду падінь. Хоча Чіпка розумів жажливість своєї пристрасті до чарки, однак не міг від безвиході („то його лихо п'є...“) позбутися цієї вади. Далі, йдучи кривавим шляхом, він проливає безневинну кров родини Хоменків, своїми вчинками наближає смерть рідної матері-страдниці, доводить до самогубства дружину. Аркадій у Достоевського, змушений сподіватися тільки на свій розум і власні сили, розвивається „хаотично, в трудних пошуках „благообразія“ рухається поштовхами, від катастрофи до катастрофи“ [13]. Однак, як вірно зауважує Г.Галаган, „жага моральної гармонії одержує верх“ [14].

Герої Достоевського і Мирного та Білика втілюють, як стверджує В.Н.Білопольський, концепцію „родової особистості“, що вільна від індивідуалістичного начала [15]. Така теорія близька до просвітницьких поглядів Канта. Добрий від природи, чистий душею, довірливий, допитливий, готовий служити людям і громаді, Чіпка не зміг встояти і терпіти соціальної несправедливості. Даний неоднозначний образ допомагає прояснити смисл заголовку твору. Слушним є припущення О.Білецького стосовно назви роману: „Можливо, що йому (І.Білику. – В.З.) належить ідея назви роману, яка змушує згадати гнівні слова однієї з дійових осіб повісті М.Вовчок ”Інститутка” кріпака Прокопа: “Воли в ярмі та й ті ревуть, а то щоб душа християнська всяку догану, всяку кривду терпіла і не озивалась... Не така в мене вдача, я так: або вирятуйся, або пропадай!...” [16]. Стихійний, неусвідомлений протест Чіпки виразився в тому, що він, не витримавши, став на “слизький шлях” страшного злочинства, а негідні вчинки виправдовував так: “Хіба ми ріжемо?... ми тільки рівняємо багатих з бідними” [17]. „Відбиранням свого” називав він грабежі на дорогах, зрівнюванням багатих з бідними.

Відомо, що І.Білик радив шукати причини “розбійництва” цього героя передусім у “поганому суспільному устрої” [18]. Розв'язка роману виховання близька до просвітницьких позицій: показавши, як зовнішні обставини калічать індивідуальність, автори не бачать шляхів зміни цих обставин до кращого. Саме обставини і слабкість природи, волі зробили Чіпку стихійним бунтарем, „пропащою силою”. Він не знав шляху вперед, казав: “...плутаєшся в темряві, падаєш... не вхопиш тропи куди йти...” [19], не знаходив застосування своїм силам. І хоча в цьому творі відсутній традиційний виховний сюжет, ми згодні з О. Сидоренко, що у романі „представлений цілком завершений процес виховання особистості, побудований під кутом зору просвітительської ідеї “поліпшуваності” людської природи, цілковитої залежності процесу формування характеру від зовнішніх обставин” [20]: суспільства, оточення, сім'ї, а також від спадкових і вроджених, даних природою факторів. Саме це переплетення і обумовило основні віхи життєвого шляху Чіпки і безславний кінець: бідняк-напівсирота, господар, правдошукач, гуляка, земський гласний, розбійник, вбивця, засланий. Цим та іншими трагедійними суперечливими образами Мирний та Білик, на слушне припущення Б.Степанишина, „застерігає українську націю: будете пиячити, красти, вбивати – виродитесь, згинете як нація” [21].

Письменники пропонують концепцію подвійної природи людини на прикладі образів Чіпки і Підлітка, а також Версілова, який зізнавався в самохарактеристиці, що одночасно може відчувати протилежні почуття: в їх натурах багато суперечностей, зокрема поєднання пристрастних бажань помститися людям і одночасно простити і любити їх. У натурі Чіпки з'єднувалось нез'єднувальне, кращі риси людського ества (мудрість, розсудливість, доброта, прагнення служити громаді) сусідує з порушенням основних принципів народної моралі та етики: незвичайна сміливість, духовна міць і хижа туга, прагнення до власного достатку і боротьба за рівноправ'я, за власність, потяг до чесної праці і до розбійництва. Підліток, помітивши наявність у своїй душі суперечливих начал, узагальнює це як національну рису російської людини: співіснування поруч ідеалу, великої ідеї і підлості. В.Білопольський зазначав, що „серед героїв чітко виділені два „полюси”, в кожному втілюються майже в чистому вигляді антагоністичні начала: індивідуалізм (Ламберт) і братерство (Макар Долгорукий). Головний герой роману коливається між цими двома началами” [22], шукаючи правильну лінію поведінки, критерій добра і зла.

Ця особливість свідчить про наявність спільного між філософською концепцією людини у творчості письменників і просвітницьким її баченням. Можемо припустити, що до обох творів справедливим є твердження Б.Бурсова, що “Підліток” настільки розкриває причини подвійності, наскільки і зайнятий пошуками засобів подолати двоїстість” [23].

Помиляючись, герої живуть певними ідеями, прагнуть до ідеалу. У романі “Підліток” розкривається роль і значення “ідеї” в житті Аркадія Долгорукого, її вплив на його долю. Вже на початку твору проголошується героєм основна думка, заради якої він жив на світі, - це занурення в ідею, розкривається її сутність. Аркадій боявся за оригінальність ідеї, яка може розчинитися в подібних ідеях і принципах інших людей. "Ротшильдівська" ідея часу Аркадія Долгорукого, яку він одержує в готовому вигляді,



близька "наполеонівській" ідеї Родіона Розкольникового („Злочин і покарання”). Підліток упевнений, що саме гроші дадуть йому могутність і „свідомість сили”, допоможуть ствердитися. Він мріє “скопити мільйон”, “стати Ротшильдом”, сподіваючись таким чином досягти повної свободи і незалежності від будь-кого. Конкретна і матеріальна “ідея” Підлітка (“мільйон”) на якийсь час вирішує його внутрішні протиріччя, хоча сама має при функціонуванні суперечливість.

Підліток упевнений у своїй “ідеї”, щиро захоплений нею, протягом двох років вона рятує його від самотності, заміни їй він не бачить. Однак йому не вдається зануритися у свою “ідею”. Вирішивши «скоротити людей», Аркадій без них також жити не може. Після катастрофи герой розуміє, що ніяка «ідея» не може врятувати його і замінити живі почуття, радість спілкування з близькими і дорогими людьми. До «ідеї» Підліток повертається чисто теоретично, коли відчуває себе непотрібним, зайвим у житті людей, несправедливо ображеним. Отже, «ротшильдівська» ідея Підлітка не витримує зіткнення з реальною дійсністю, із людьми і власною натурою героя.

Аркадій, переймаючись справами Верилова, по суті залишає свою “ідею”. Відхилення від неї означає два можливі шляхи для героя, які взаємно виключають один одного. Підлітку необхідно зробити вибір за умови зіткнення “ідеї” з дійсністю. Шлях занурення у свій світ, в життя для себе і здійснення своєї “ідеї” пройшли ідеологи Іполит Терентьев («Ідіот»), Кирилов («Біси»). Інший шлях, який передбачає відмову від ідеї заради “живого життя”, окреслений у творчості Достоєвського вперше.

Водночас Аркадій розуміє огидність своєї ідеї, яка набуває різних форм і змісту: на зміну “тимчасовій” ідеї (“мільйону”) приходять “вічна” (“золотий вік”), яка має моральне значення і є ідеалом. Герой знайшов шлях до ідеалу. Переймався ідеєю правди і справедливості в житті і молодий господар Чіпка у Мирного та Білика. Однак разом із землею Варениченко втратив віру в справедливість і в людей. Стихійний бунтар Чіпка все життя пропагував рівність між людьми, чесну працю на землі, мріяв захистити селянство від несправедливостей, служити в сільській громаді не на словах, а конкретними справами. Натомість він одержав поразку в боротьбі проти земського беззаконня, свавілля, самоуправління. Про відчайдушні бажання Чіпки ми дізнаємося із внутрішнього монологу: “Сказано: великий світ, та нема де дітися!... Коли б можна, - весь би цей світ виполонив, а виростив новий... Тоді б може й правда настала! ..” [24]. Картини майбутнього часто представлені в снах героїв, зокрема в сні Верилова. При цьому зміст сну залежить від характеристик персонажів, їхніх переконань, „більше того, - на думку В.Білопольського, - сон виявляє напрям їхнього світогляду” [25]. Достоєвський впевнений, що в майбутньому суспільстві людина повинна морально змінитися.

Щоб прожити своє життя корисно і змістовно, Аркадій внутрішньо вдосконалюється, тягнеться до добра. Домінуючою ознакою духовного портрета персонажа є його звичка до самоаналізу, самопізнання, що продикувано авторською повагою до індивідуального „я” духовно суверенної людської особистості. Схильний до поглибленого самоаналізу, герой безпощадно осмислює свої злети і падіння. Достоєвський показав у цьому творі, на погляд Луї Аллена, як „юного героя виховує не школа і вчитель, а саме життя з усіма його темними і страшними сторонами” [26]. Напевно, таке категоричне твердження не можна визнати правильним, оскільки необхідно враховувати всі фактори, що сприяли зміні особистості.

Таким чином, у творчості письменників другої половини XIX ст. продовжена традиція функціонування просвітницького „роману виховання”, у якому герой проходить шлях духовного становлення і самоусвідомлення. Аналіз жанрової специфіки творів “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” Мирного та Білика і „Підліток” Достоєвського свідчать про наявність ознак „роману виховання”. Процес виховання представлений зверненням до пори дитинства і юності як періоду формування духовного світу особистості, впливом наставників, умов існування, суспільства і середовища на особистість, становленням її психології, численними конфліктами з існуючими в суспільстві нормами, а також самовихованням героїв заради позитивної життєвої програми і кращого майбутнього. Критичне начало, філософський зміст, моральна проблематика, своєрідний тип героя, питання співвідношення мрії і дійсності, а також соціальна мотивація розладу між ними сприяють підтриманню рівня високих громадянсько-естетичних вимог епохи Просвітництва і визначають еволюцію жанру роману виховання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Сидоренко О.О. “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” – роман виховання // Рад. літературознавство. – 1989. - № 5. – С.42.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С.198.
3. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С.203.
4. Мирный П. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Художня література, 1949. – Т.1. – С.362.
5. Бурсов Б. “Подросток” – роман воспитания // Аврора. – 1971. - № 10. – С.65.
6. Литературное наследство. – Т.77. – М.: Наука, 1965. – С.129.

7. Буданова Н. Достоевский и Тургенев: Творческий диалог. – Л.: Наука, 1987. – С.82.
8. Пушкарева В.С. Детство в романе Ф.М.Достоевского „Подросток” и в первой повести Л.Н.Толстого // Филол.сборник (Статьи и исследования). – Л., 1970. – С.118.
9. Мирний П. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Художня література, 1949. – Т.1. – С.145.
10. Мирний П. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Художня література, 1949. – Т.1. – С.160.
11. Мирний П. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Художня література, 1949. – Т.1. – С.163.
12. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. – М.: Правда, 1982. – Т.10. – С.378.
13. Пушкарева В.С. Детство в романе Ф.М.Достоевского „Подросток” и в первой повести Л.Н.Толстого // Филол. сборник (Статьи и исследования). – Л., 1970. – С.120.
14. Галаган Г. Подросток // Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: В 12 т. – М.: Правда, 1982. – Т.9. – С.426.
15. Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Концепция человека. – Ростов: Изд-во Ростовского университета, 1987. – С.105.
16. Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – К., 1965. - Т.2. – С.385.
17. Мирний П. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Художня література, 1949. – Т.1. – С.334.
18. Пивоваров М.П. Панас Мирний. – К., 1952. – С.57.
19. Мирний П. Вибрані твори: В 2 т. – К.: Художня література, 1949. – Т.1. – С.395.
20. Сидоренко О.О. “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” – роман виховання // Рад. літературознавство. – 1989. - № 5. – С.42.
21. Степанидин Б. То хто ж усе-таки Чіпка Вареник: правдолюбець чи кримінальний злочинець?// Українська література в загальноосвітній школі. – 2001. - № 1. – С.64.
22. Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Концепция человека. – Ростов: Изд-во Ростовского университета, 1987. – С.105.
23. Бурсов Б. “Подросток” – роман воспитания // Аврора. – 1971. - № 10. – С.70.
24. Мирний П. Вибрані твори: У 2 т. – К.: Художня література, 1949. – Т.1. – С.396.
25. Белопольский В.Н. Достоевский и философская мысль его эпохи. Концепция человека. – Ростов: Изд-во Ростовского университета, 1987. – С.185.
26. Аллен Л. Гуманизм Достоевского в свете антропологии // Сборник за славистику. - №24. - Матица Српска, 1983. – С. 66.

УДК 82'01 – 1/ – 9: 81'22

## **СТРУКТУРНО-СЕМІОТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЖАНРУ : ДОСВІД АНТИЧНОСТІ**

Іванюха Т. В., аспірант

*Запорізький державний університет*

Стаття присвячена розгляду однієї з проблем сучасної семіотики – з'ясуванню умовно-знакової сутності жанру. Автор зупиняється на двох рівнях жанрового семіозису. По-перше, на матеріалі античної літератури простежується трансформація словесно-ритуальної поведінки у власне жанр, по-друге, аналізуються основні знакові характеристики жанру.

*Ключові слова: жанр, знак, вторинні жанри, дорефлективний і рефлексивний традиціоналізм; структура; конвенціональність, довільність/немотивованість, структурність, моделюючий характер, інваріантність жанру; жанрова матриця.*

Іванюха Т. В. СТРУКТУРНО-СЕМІОТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ ЖАНРА: ОПЫТ АНТИЧНОСТИ / Запорожский государственный университет, Украина

В статье затрагивается одна из проблем современной семиотики – условно-знаковая природа жанра. В частности, рассматриваются два уровня жанрового семиозиса: на материале античной литературы

прослеживается трансформация элементов словесно-ритуального действия в собственно жанр, анализируются основоположные характеристики жанра как знака.

*Ключевые слова:* жанр, знак, вторичные жанры, дорефлективный и рефлективный традиционализм, структура; конвенциональность, произвольность/немотивированность, структурность, моделирующий характер, инвариантность жанра; жанровая матрица.

Ivanyukha T. V. STRUCTURAL-SEMIOTIC POTENTIAL OF A GENRE: ANTIQUE EXPERIENCE / Zaporizhzhya State University, Ukraine

The article is devoted to the problem of conventional-semiotic nature of a genre. The author pays attention to two levels of genre semiosis: for the first, the process of transformation of primary myth and ritual into genre model is examined, for the second, basic characteristics of a genre as a structural-semiotic unity are analysed.

*Key words:* genre; sign; secondary genres; pre-reflective and reflective traditionalism; structure; conventional, non-motivated, structural, modeling, invariative character of a genre; genre matrix.

Як відомо з історії літературознавчої науки, для осягнення структури художнього твору сучасне літературознавство, особливо після появи класичних досліджень М. М. Бахтіна, Р. Барта, Г. Грабовича, Ю. Лотмана, користується двома науковими методами. З одного боку, художній твір розглядається як явище культури в контексті традиційної топіки та класичних канонів, тобто інших пам'яток суспільної думки; з іншого, вивчається його структурно-семіотична своєрідність - композиція, строфіка, ритміка, семантика поетичної рими тощо. У першому випадку літературознавець здебільшого виступає як історик, а художній бік твору є для нього хоч і важливим, але все ж таки супутнім явищем. У другому випадку безпосередньо досліджується те, як зроблений мистецький текст, у чому своєрідність його художності. О. С. Киченко вважає, що окреслені два підходи почасти гармонізуються вже в розвідках класиків вітчизняного літературознавства М. Бахтіна, Д. Лихачова, Д. Чижевського [1; 19].

На нашу думку, належним чином зняти вищезгадану роздвоєність літературознавчої науки і, зокрема, жанрології дозволяє структурно-семіотичний підхід. Спираючись на вироблений у працях Р. Барта, Ю. Крістевої, Ю. М. Лотмана, В. М. Топорова науковий апарат дослідження, ми спробуємо у межах можливого сумістити діахронний (історико-порівняльний) і синхронний (структурно-семіотичний) рівні аналізу традиційних жанрових структур у новітній літературі, що дасть можливість виявити внутрішню закономірність побудови текстів, котрі належать до традиціоналістського типу культури [2] (маємо на увазі, зокрема, зразки античної лірики) і описати “процес формування смислу” (Р. Барт) з точки зору їхньої “жанрової історії”.

Питання знакової природи жанру так чи інакше заторкувалося як представниками класичного вітчизняного літературознавства (О. Потебнею, О. Веселовським), так і зарубіжних і вітчизняних структуралістів і постструктуралістів (Р. Барт, Ю. Крістева, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, Ю. Лотман, В. Іванов, В. Топоров, О. Астаф'єв та ін.), проте й досі жанрова семіологія так і не розглянута достеменно й остаточно (якщо ці характеристики можна застосувати до сучасних літературознавчих досліджень). Тому завдання розкриття семіотичного потенціалу жанру взагалі й античних жанрів зокрема є актуальним у сучасному літературознавстві.

Окремі літературознавці (наприклад, польська дослідниця С. Скварчинська [3]) початок семіотичного розгляду жанрів ведуть ще від Абельяра: згідно з його концепцією, рід і жанр є знаками, оскільки вони є носіями значення. Якщо шукати корені знакової концепції у вітчизняній науці, то ще О. Веселовський у своїй “Історичній поетиці”, говорячи про завдання останньої, поставив “питання про типові схеми, що зачіпають стани побутової дійсності, ...схеми, які передалися поколінням як готові формули, здатні оживлятися новим настроєм, стати символом, викликати новоутворення...”[4; 300-301]. Видатний учений і не передбачав, що його гіпотеза згодом стане методологічною основою історико-генетичного та структурного вивчення художніх форм (праці В. Проппа, К. Леві-Строса, М. Гаспарова, В. Жирмунського, Є. Мелетинського). Інший корифей слов'янської філології О. Потебня за необхідне вважав “...увагу дослідника скеровувати не безпосередньо на міфічну думку як щось нематеріальне, але й на ці знакові (підкреслення наше) втілення, перш за все на мову і словесні твори... Відповідаючи на питання про причину певної форми нашої свідомості, не можна оминати вказівки на утворювані та твірні форми мови, якими є слово, речення, частини мови...”[5; 300-301]. Така лінія семантичного дослідження міфу та міфологічного мислення знайшла своє продовження в сучасних теоріях семіотики мистецтва та культури О. Лосева, О. Фрейденберга, В. Іванова, В. Топорова та інших представників тартусько-московської семіотичної школи. Самі вони неодноразово вказують, що О. Потебня, О. Веселовський і почасти О. Афанасьєв заклали основи майбутніх відкриттів у сфері сучасної семіотичної етнології й поетики [6].

Умовно-знакову природу та її зв'язок зі структурою жанру неодноразово підкреслювали російські формалісти: “Жанр – конвенція – угода про значення й узгодження сигналів. Система повинна бути зрозумілою як для автора, так і для читача. Тому автор часто повідомляє на початку твору, що він роман, драма, комедія, елегія чи послання. Він ніби вказує на спосіб слухання речі, спосіб сприйняття структури твору” [7; 491].

Проте найпліднішим для дослідження літературно-жанрового семіозису стала, безперечно, друга половина ХХ століття, коли і вітчизняні, і зарубіжні науковці намагалися виявити внутрішню структуру “смысленародження” та сюжетної побудови будь-якого повіствування незалежно від часу його виникнення і створити систематизовану типологію жанрів. У руслі цих досліджень ми вважаємо за необхідне розробку двох напрямків: по-перше, постулювання окремих визначальних характеристик жанру як знака і жанрової матриці як коду; по-друге, розгляд цих мистецьких феноменів як результату історичної модифікації міфу, що зумовлено специфікою об’єкта нашого розгляду – античних жанрів та їхніх пізніших трансформацій. Адже відомо, що “в мистецтві та релігії генетично канон виникає в процесі руйнування, розпаду цілісної універсальної міфологічної свідомості” [8; 339].

Говорячи про жанр як семіотичну систему (про жанровий канон – у термінології традиційного історико-порівняльного літературознавства), варто відзначити, що, починаючи з О. Веселовського (маємо на увазі його теорію первісного синкретизму), дослідники розглядають як джерело всіх жанрів первісне обрядово-ритуальне дійство. Так, О. Фрейденберг у «Поетиці сюжету і жанру» показує, як «первісне мислення складалося за змістом і в яку структуру відливалось, потім, як воно створило такі відливи, котрі можуть розглядатися як долітературні, потенційні стани сюжетів і жанрів, і нарешті, як це мислення втратило функцію смислового змісту і перейшло на роль літературної форми» [9; 50].

Ситуація жанру, яку застала і пододала давньогрецька культура, була доволі специфічною. Адже, як відомо, ранні фази словесного мистецтва характеризуються синкретичним нерозподібненням цього мистецтва і обслуговуваних ним позалітературних ситуацій, побутових чи культових. Цілком слушним у цьому контексті нам видається спостереження Б. Іванюка, що “генеза жанру пов’язана з архаїчним ритуалом як “мовою” міфопоетичної уяви про світ” [10; 22]. Проте пізніше в процесі історизації міфологічної свідомості змістовна єдність міфу та ритуалу послаблюється: міф втрачає свою “мовну” матеріалізованість у ритуалі й починає відігравати роль ідеологічної парадигми минулого, а ритуал, позбавившись своєї змістової мотивації у міфі, формалізується, стає рудиментарним знаком цього минулого. Як наслідок, призначення ритуалу – бути системою “правил поведінки”, які відповідають змісту міфологічної події, – переходить до жанру, який первісно визначається “позалітературною ситуацією, що забезпечує йому побутову та культову доцільність” (С. Аверінцев).

Саме обряд у широкому розумінні цього слова залишається універсальним способом “оформлення” буття та побуту людини в традиційному суспільстві, і доки словесне мистецтво не отримує своєї власної “території”, відмежованої від усіх інших життєвих сфер, обрядовість прямо чи опосередковано залишається ґрунтом для цього виду творчості. Це стосується обрядової поезії в буквальному, вузькому розумінні, наприклад, культових пісень чи голосінь: у цих випадках характеристика жанру як такого входить до характеристики умов ритуалу і навпаки, так що одне є фактично невіддільним від іншого. Тут жанрові правила є безпосереднім продовженням правил ритуалу, і ширше, правил життєвої пристойності в архаїчному варіанті. У таких правилах, з одного боку, а з іншого, власне в семантиці метафор “їжі”, “боротьби”, “народження”, “смерті”, “плачу”, “сміху”, “заклику” та багатьох інших (за О. Фрейденберг [9; 133]) міститься структурно і за змістом саме те, що пізніше стає жанром. Про це говорить і М. Бахтін: “більшість літературних жанрів – це вторинні, складні жанри, які складаються з різноманітних трансформованих первинних... Такі вторинні жанри складного культурного спілкування, звичайно, розігрують різні форми первинного мовленнєвого спілкування” [11; 415].

Отже, від самих своїх першовитоків, “зародків” жанри набувають яскраво вираженого знакового характеру: моделюючи ті чи інші обрядово-ритуальні дійства, здійснюють їхнє “словесне дублювання” (О. Фрейденберг) за їхніми ж правилами. Із часом у процесі культивування художніх форм відбувається остаточна трансформація словесно-ритуальної поведінки у власне жанр, що супроводжується переходом самої життєвої ситуації (міфологічного сюжету) в тему, метафоричної зв’язності міфу в композиційну форму, а “мова” міфу втілюється в словесній формі жанру. Ці характеристики первісної жанрової структури дозволяють нам услід за Б. Іванюком [12; 62] констатувати її походження від міфологічної, що доводиться насамперед семантичною рівністю їхніх компонентів: теми та міфологічного сюжету, архітектонічної форми й ідеї загальних зв’язків, композиції та метаморфізму, мовного стилю та “мови” міфу. Як бачимо, саме ці компоненти натякають на міфо-ритуальне походження жанру, стають “мнемонічною алузією його долітературного минулого” (Б. Іванюк) і окреслюють первісну семіотичну модель жанру.

Другий ступінь жанрового семіозису розпочинається з переходом античної літератури в стадію рефлексивного традиціоналізму, коли жанр “отримує характеристику своєї сутності вже не з позалітературних ситуацій, а з власних літературних норм, кодифікованих теорій” [13; 110]. Але спершу варто подати коротку загальну характеристику жанру як структурно-семіотичного комплексу. Важко заперечити, що в складній семіотичній системі, якою є будь-який текст, жанр виступає одним із найважливіших і незамінних ключів до «відтворення змісту» і «пригадування в мистецтві» (Е. Кассіпер), засобом кодування і декодування художньої метайнформації. Це зумовлено, перш за все, його власною яскраво вираженою знаковою природою, що виражається в таких ознаках, як

- 1) конвенціональність;
- 2) довільність / немотивованість;
- 3) структурність, що у свою чергу передбачає моделюючий характер, інваріантність, ієрархічну побудову (жанрова матриця).

Щодо першої ознаки, жанр як «сукупність способів колективної орієнтації в дійсності з установкою на завершення» [14; 312] містить, по-перше, опосередковане свідчення про дійсність, людські думки, ідеї і т. і., а, по-друге, акумулює в собі досвід попередніх подібних свідчень. І в силу того, що «функція заміщення складає одну з основних ознак знаку» [15; 150], жанр здатний репрезентувати, заміщувати певний людський чи мистецький досвід, виступаючи його субститутом. Проте, будучи позначенням об'єктів, явищ, ідей, жанр як знак може повнокровно функціонувати лише в тому випадку, коли його розуміє і визнає певне коло реципієнтів, завдяки яким у разі тривалого продуктивного функціонування окремих жанрових моделей відбувається канонізація останніх. Власне, на характеристиці цих двох ступенів жанрового семіозису ми зупиняємося в нашому дослідженні, коли говоримо про міфологічне походження первісних жанрових структур і про подальше закріплення жанрових норм у вигляді канонічних текстів і кодифікованих теорій.

Умовна природа знака тісно пов'язана з його довільністю, про що говорив ще Ф. де Соссюр, попереджаючи про те, що «слово “довільний” не повинно розумітися в тому значенні, що означник може вільно обиратися мовцем (людина не владна внести жодної найменшої зміни до знака, що вже прийнятий мовним колективом)» [16; 101]. Варто відзначити, що хоча ступінь такої довільності значно вищий у лінгвістиці, у жанрології означник / жанр як знак має більшу міру мотивованості стосовно означуваного / певного міфологічного сюжету. Отже, в нашому випадку хоч і говоримо про семіотичну немотивованість жанру, маємо на увазі її позірний характер: те, що сучасному читачеві здається довільним у жанрі (скажімо, застосування елегійного дистиху в заплачках / елегіях, гексаметру в давньому епосі тощо), без заперечення, має глибоке коріння і пояснюється генезою цих форм [17]. Цілком доречним у цьому контексті нам здається висловлювання Ф. де Соссюра про нерозривність означника і означуваного: «Мову можна порівняти з аркушем паперу. Думка – це лицевий бік, а звук – зворотний, не можна розрізати лицевий бік, не розрізавши і зворотний» [16; 145].

Основоположна характеристика жанру, з якої випливають і його моделююча функція, й ієрархічна будова – це його структурність. Будучи ключовим поняттям структуралізму, структура визначається І. Льїним, автором словника термінів постмодернізму, як «синхронічна фіксація будь-якої діахронічно змінної системи», як «інваріант системи» [18; 270]. Як мовні структури в лінгвістиці, в галузі генології жанр – категорія, що виконує твірну, структурну, моделюючу функцію, оскільки визначає принципи художнього моделювання дійсності. Цілком слушною, на нашу думку, є структуралістська концепція французьких літературознавців Ж. В'єта та Ж. Піаже, згідно з якою структура визначається як модель, що прийнята в лінгвістиці, літературознавстві, математиці, логіці, фізиці, біології і т. д. і відповідає трьом умовам: цілісності, трансформації та саморегулювання [18; 273-274]. Зокрема, жанрова модель характеризується цілісністю в плані підпорядкованості елементів (тематика, проблематика, просторово-часова композиція, мовностильові чинники і т. і.) цілому і незалежності останнього; здатністю підструктур трансформуватися – одні рівні організації складових елементів структури впорядковано переходять у інші на основі правил породження (так, життєвий матеріал набуває проблемної акцентуації, пафосного забарвлення, відливається в певні моделі хронотопу, сюжету і оформлюється у вигляді відповідних ритміко-строфічних і мовних форм); властивістю саморегулюватися – у межах окресленої системи функціонують внутрішні правила, котрі забезпечують її монолітність і водночас здатність розвиватися.

Така ознака жанру, як саморозвиток, забезпечується його інваріантністю – він являє собою стійку, постійно відтворювану систему ознак твору, причому таких ознак, що свідчать про певну константну змістовність і формальну усталеність. Так, за М. Бахтіним, для виявлення жанрового інваріанту різних романів необхідно спробувати «намітити основні структурні особливості», що визначають «напрямок власної змінності» цього жанру [19; 254]. Механізм, що зберігає відносно постійне спрямування власної змінності того чи іншого жанру, модель, що може бути логічно реконструйована на основі зіставного аналізу ряду творів у різних дослідників іменується по-різному: канон – у термінології історично-порівняльного літературознавства, код – у структурно-семіотичних дослідженнях, «внутрішня міра» жанру [20; 11], «жанрова домінанта» [21; 7]. На нашу думку, найбільш вдало смисл цього поняття відтворено в терміні «жанрова матриця», що подає в «Жанрологічному словнику» Б. Іванюк. Це «структурний інваріант жанру, генетично зумовлений комплекс найбільш усталених ознак, що залишаються атрибутивними впродовж усього історичного життя жанру» [10; 11]. Як бачимо, жанрова матриця і є тією внутрішньою мірою, внутрішньою нормою кожного з жанрів, що зумовлює їхню стабільність, постійне зворотне самоусвідомлення жанру в процесі його розвитку, його діахронічної модифікації, запобігаючи руйнації жанру як семіотичної системи. Закономірно, що найвиразніше жанрова матриця виявляє себе в тих жанрах, які мають багату давню історію, тому всім канонічним жанровим ознакам (тобто, жанровому коду як сукупності правил і обмежень, що забезпечують

літературну комунікацію) надається статус жанрової матриці. У межах останньої ми виділяємо такі аспекти: тематика, проблематика, інтенсивність відтворення художнього світу, жанрова модальність, суб'єктна організація, форми хронотопу, інтонаційно-мовленнєве оформлення. Набір цих ознак і забезпечує формування своєрідного протексту, на основі якого надалі створюються метатексти, котрі у свою чергу уможливають ведення діалогу між віддаленими у часі і просторі мистецькими творами, тобто метакомунікацію.

Про “золотий ланцюг” часу і традиції, що єднає попередників і нащадків, мав уявлення ще Гомер. І це не випадково – концепція жанру як стійких правил гри автора зі своїми попередниками та спадкоємцями набрала сили ще при переході античної культури в стадію рефлексивного традиціоналізму від дорефлексивного. При цьому окремі поетичні жанри мислилися як різні “мистецтва”, якими займалися різні люди (до того ж виключалася можливість переходу творчої особистості від одного жанру до іншого, як і використання їх для самовираження). Подібний раціоналістичний підхід до творчості зумовлює роль теоретика: він посідає місце законодавця. Так, типовим є формулювання Арістотелем “вимог” до трагедії, зокрема до її героїв: “[...] не слід показувати на сцені переходу гідних людей від щастя до нещастя, бо це й не жахає і співчуття не викликає, а обурює, ні переходу людей негідних від нещастя до щастя, бо це менш за все трагічне [...]. Не повинні також і зовсім погані люди із щастя впадати до нещастя[...]; бо співчуття можливе до безвинно нещасного, а жах – з приводу недолі нам подібного, - тим-то в такому випадкові місця ні жалю ні жахові не буде. Отже, лишається посередині між ними той, хто, не визначаючись ні чеснотою, ні справедливістю, впадає в нещастя не через свою нікчемність і мерзентність, а через якусь помилку, тоді як раніше він був у великій пошані і щасті...”[22; 58], до її сюжету: “Треба, щоб добре складена фабула була скоріше простою, ніж подвійною [...], і являла перехід не до щастя з нещастя, а, навпаки, з щастя до нещастя, - але не через мерзентність, а через велику помилку людини – або такої, як ми говорили, або скоріше кращої, ніж гіршої”[22; 59]. Однією з вимог є і чітка жанрова ідентичність: хороша трагедія - це “найтрагічніша” трагедія, після чого автор робить висновок: “... на сцені під час вистав найтрагічнішими виявляються саме такі твори, якщо вони вдало виконані”[22; 59]. Характерним є і такий загальновідомий факт: за різними жанрами (чи окремими компонентами жанрів, наприклад, діалогічними та хоровими частинами трагедії) в класичній грецькій літературі закріплювались не стилістично марковані шари відповідної лексичної системи, як це відбудеться пізніше, у римській літературі, а значно радикальніше – різні діалекти. Тому, скажімо, оди Піндара написані не просто в іншому стилістичному ключі, але й іншою грецькою мовою, ніж проза Геродота. Відсоток традиційності й усталеності в античній драматургії був ще вищим: закріплено було все – і завдання прологу, і функція хору, і побудова зачину та кінцівки, і членування п'єси, і форми подачі сюжету за витриманим аж до метрики зразком, закріплені до дрібниць були репліки, що відмічали входи й виходи персонажів, переходи та зв'язки між сценами, послідовність подій, нарешті, драматичні ситуації з усім арсеналом їхніх мотивів, оплакуванням, прощанням, впізнаванням, інтригою. Але ціла мережа утисків і обмежень, завданий зміст і передбачена форма тим не менше зберігали багаті можливості для драматурга, обмеженість оберталася свободою і умовність не сковувала, а стимулювала його фантазію, оскільки ставилися зовсім інші завдання: зробити відомий сюжет новим, переосмислити вже відоме, переоформити оформлене, вчитися один в одного, вдосконалювати чуже, урізноманітнювати своє і досягати через усе це агоністичної віртуозності. Згідно з концепцією авторів “Історичної поетики” подібне трансформування моделей у системах рефлексивного традиціоналізму “пов'язане зі свідомою установкою, цілеспрямованим і скерованим на задоволення потреб “змагання” між індивідуальними авторами, що визначилися з маси творців словесних творів. Мета подібного “змагання” – досягнення ідеальної, “одвічної” моделі”[23; 249].

Як бачимо, такий потяг до засвоєння набутоків попередників, до змагання з ними, бажання перевищити їх і самим стати взірцями, завоювавши таким чином можливість впливу на майбутнє і цим прилучитися до вічності, спостерігаються як у межах усіх родів і жанрів античної літератури, так і на всіх етапах її існування: консерватизм був нормою в Давній Греції, ранньоантична старовина постійно відроджувалася митцями еліністичної епохи, наскрізне наслідування класики було відмінною рисою римської культури. У межах нашого дослідження надзвичайно прикметним є те, що ця установка на нормативну канонічність всієї системи літературних засобів (топіки, стилю, вірша) окреслила контури майбутніх культур традиціоналістського типу – ренесансної, барокової, класицистичної, неокласичної, у тому сенсі, що цей традиціоналізм “передбачає опору на взірець (стилістичний, жанровий, тематичний, сюжетний і т. і.) і звідси притаманний йому набір стійких літературних моделей, свого роду універсалій, подібних, і навіть у якійсь мірі адекватних тим, котрі закладалися в основу дійсності”[24; 15].

Отже, аналіз першовитоків античної літератури дозволяє нам отримати уявлення про іманентну знакову природу жанру: по-перше, сформувався він внаслідок історичної модифікації міфу та первісного обрядово-ритуального дійства і є вторинним відносно тих позалітературних ситуацій, які він “означає”, і форм первинного мовленнєвого спілкування; по-друге, високий рівень кодифікованості, унормованості творчості давніх авторів позначився на тому, що більшість поетичних жанрів “затвердівають”, тобто їхні ознаки набувають характеру матричних, а в жанру як такого викристалізуються знакові параметри –

конвенціональність, довільність, структурованість. На наш погляд, саме таке трактування жанру і його джерел дозволить системно і всебічно дослідити подальші модифікації античних жанрових структур у давніх, нових і сучасних літературах.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Киченко О. С. Метод і матеріал: семіотичні властивості фольклору і проблеми дослідження міфопоетичних форм // Східнослов'янська філологія: Збірник наукових праць. – Вип. 1. – Донецьк, 2002. – С. 16-27.
2. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – 512с.
3. Skwarzyńska S. Wstęp do nauki o literaturze, m. III. Warszawa, 1965.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М.: Высш. шк., 1989. – 404 с.
5. Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. III. Об изменении значения и заменах существительного. Харьков, 1899 // Цит. за: Топорков А. Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX в. – М.: Индрик, 1997. – 456с.
6. Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. – М.: Наука, 1976. – 304с.
7. Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т.- Т. 1.- М.: Худож. лит., 1983. – 639 с.
8. Яковлев Е. Г. Эстетика. – М.: Гардарики, 2000. – 464с.
9. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448с.
10. Иванюк Б. Жанрологічний словник: лірика. - Чернівці: Рута, 2001. – 92с.
11. Бахтін М. М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. - Львів: Літопис, 2001. – С.406-415.
12. Иванюк Б. Метафора и жанр в контексте расподобления мифа // Літературознавство і культурологія: Зб. наук. ст. – Вип. 1. - Чернівці: Рута, 2000. – С. 59-68.
13. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – С. 104-116.
14. Медведев П. Н. Элементы художественной конструкции // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка: Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – 640с.
15. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
16. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1977. –695 с.
17. Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 304с.
18. Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН – Интрада, 2001. – 384с.
19. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. -М.: Худож. лит., 1975. – 532 с.
20. Тamarченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Известия АН. Серия литературы и языка. – Том 60. – №6. – 2001.- С.3-13.
21. Лейдерман Н. Л. К определению сущности категории «жанр» // Жанр и композиция литературного произведения. – Вып. 3. – Калининград, 1976. – С. 3-13.
22. Аристотель. Поэтика. – К., 1967.
23. Куделин А. Б. Автор и традиционалистский канон // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 222-266.
24. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 3-38.

## УКРАЇНЬСЬКА ПОЕЗІЯ КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ СТ.: ДИСКУРСИВНА СПЕЦИФІКА І СТРУКТУРНА ТИПОЛОГІЯ

Камінчук О.А., к. філол. н., науковий співробітник

*Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України*

Стаття є спробою характеристики світоглядних параметрів і особливостей художньої структури української поезії кінця ХІХ - початку ХХ ст. в проекції на дискурсивно-типологічний аспект дослідження. Розглядається художня специфіка просвітницького романтизму, неоромантизму, символізму, декадансу та неокласицизму.

*Ключові слова:* поетичний текст, художній дискурс, світоглядна система, поетика, структурно-семантичний тип.

Каминчук О.А. УКРАИНСКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА ХІХ – НАЧАЛА ХХ ВВ.: ДИСКУРСИВНАЯ СПЕЦИФИКА И СТРУКТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ / Институт литературы им.Т.Г.Шевченко НАН Украины, Украина

Статья является попыткой характеристики мировоззренческих параметров и особенностей художественной структуры украинской поэзии конца ХІХ - начала ХХ вв. в проекции на дискурсивно-типологический аспект исследования. Рассматривается художественная специфика просветительского романтизма, неоромантизма, символизма, декаданса и неоклассицизма.

*Ключевые слова:* поэтический текст, художественный дискурс, мировоззренческая система, поэтика, структурно-семантический тип.

Kaminchuk O.A. THE UKRAINIAN POETRY OF THE END OF THE XIX CENTURY – THE EARLY XX CENTURY DISCURSIVE CHARACTERISTICS AND STRUKTURAL TYPOLOGY / Institute of Literature named after T.G. Shevchenko of the National Academy of Sciences of Ukraine.

The article is our attempt of description of the world outlook characteristics and distinctive features of the artistic structure of the Ukrainian poetry of the end of the XIX century -the early XX century, projected on the discursive-typological aspect of the research. The artistic characteristics of the enlightenment romanticism, neo-romanticism, symbolism, decadence and neo-classicism are discussed.

*Key words:* poetic text, art discourse, world outlook system, poetics, structural -semantic type.

Кінець ХІХ - початок ХХ ст. — це період активного розвитку поезії в українській літературі, означений творчістю таких першорядних поетичних талантів, як Іван Франко, Леся Українка, Микола Вороний, Олександр Олесь, а також менш відомих поетів (Микола Чернявський, Уляна Кравченко, Дніпрова Чайка, Олена Пчілка, Василь Щурат та ін.). Важливе місце в українській поезії кінця ХІХ ст. посідає поетична спадщина Михайла Старицького і Бориса Грінченка, пізня творчість Якова Щоголева і Пантелеймона Куліша.

Як окреме естетичне явище українська поезія кінця ХІХ- початку ХХ ст. досліджена недостатньо, хоча питання літератури зазначеного періоду розробляються загалом широко [1]. Поезія рубежу ХІХ-ХХ ст. була матеріалом для теоретичних узагальнень і компаративістичних студій, характеризувалася в курсах історії української літератури. Досліджувалися також окремі аспекти художньої специфіки поезії даного періоду (рецепція фольклору, міфології).

Запропоноване нами дослідження художнього феномена української поезії кінця ХІХ — початку ХХ ст. як специфічної світоглядно-естетичної системи належить до актуальних літературознавчих завдань. Аспект художнього дискурсу, враховуючи сучасну інтерпретацію дискурсу як “структури мовного акту разом з його контекстом” [2], передбачає як вивчення поетики, конститутивних форм поетичного тексту, так і розгляд структур значення, світоглядних характеристик. Із дискурсивним дослідженням естетичної специфіки поезії співмірна феноменологічна літературознавча концепція, у контексті якої художній твір розглядається як естетичне явище, об’єкт естетичного досвіду, і способом існування твору є його структура [3]. Феноменологічні методи аналізу орієнтовані на художній текст, матеріал, предмет дослідження. Обґрунтований Е.Гуссерлем універсальний науковий метод має на меті “в показовому вигляді представляти баченню чисті явища свідомості, доводити їх до цілковитої ясності, вправлятися в їх аналізі, в осягненні їх сутності.., з’ясовувати доступні виразному баченню сутнісні взаємозв’язки...” [4]. Іманентна художньому явищу методика літературознавчої феноменології дає можливість одержати обґрунтовані, науково достовірні результати дослідження, що базуються на структурно-семантичному аналізі поетичного тексту.

Визначальною семантичною особливістю української поезії кінця ХІХ - початку ХХ ст. є сконцентрованість на світоглядних проблемах, мислення сутнісними категоріями буття людини. Близькість епістемологічних парадигм філософії і поезії [5] особливо виразна в духовній культурі рубежу ХІХ-ХХ ст., якій властива посилена особистісна інтенція, прагнення людини до самоусвідомлення і розкриття свого ставлення до світу. Універсальність поезії, спільне з філософією осмислення загальних проблем людського буття зумовлюються найбезпосереднішим вираженням у ній



індивідуальної свідомості, яка пізнає себе у світі. У цьому полягає помічений багатьма вченими парадокс поезії. Для творів зазначеного періоду характерні семантична місткість, поліфонічність і багатоваріантність образу, високий ступінь узагальненості символіки, що об'єднує її з філософським пізнанням. Саме на спільності поезії і філософії в мовній сфері акцентує відоме висловлювання М.Хайдеггера: "...думка дає буттю слово. Мова є домом буття. В житлі мови мешкає людина. Мислителі і поети — хранителі цього житла" [6].

Провідним фактором світоглядної означеності творчості поетів кінця XIX — початку XX ст. є художня інтерпретація базових онтологічних категорій: творчості, свободи, краси, любові. Першорядного значення набуває категорія творчості, що осмислюється як розкриття духовно-естетичного потенціалу особистості, її причетності до справи Божого діяння, шлях гармонізації ідеалу і дійсності, досягнення духовної сутності світу. Ця естетико-світоглядна категорія засвідчує актуалізацію пантеїстичних ідей. Категорія свободи — основна передумова творчої діяльності особистості, повноцінного духовного життя особи і нації. Парадигма категорії краси відзначається полісемантичністю: від пантеїстично трактованої краси природи і мистецтва до естетизації громадянських почувань особистості, краси жертвовного подвигу. Любов мислиться антропоцентричною духовною цінністю і сакралізується як світова творча сила.

Художня інтерпретація світоглядних категорій розкриває буття людини у сферах культури, природи (натурфілософія) і абсолютної духовності. Світоглядна структурованість поетичної думки кінця XIX — початку XX ст. визначається акцентуванням ланок тріади природа — культура — абсолют. Релевантними для української поезії зазначеного періоду є антропоцентрична культурософія, натурфілософський детермінізм, спіритуалізм і раціоналістичний синтез. Суттєве значення мають також романтична двосвітність і позитивістичні тенденції, найбільш актуальні для художнього світогляду поезії 70 — 90-х років XIX ст.

Українська поезія рубежу XIX — XX ст. повною мірою репрезентує високу структурну організованість, характерну для поетичного тексту взагалі і підтверджує сформульоване Ю.Лотманом визначення поетичного твору як складно побудованого смислу [7]. Широкий спектр функціонально активних конститутивних моделей присутній на всіх мовних рівнях її художньої структури — ритмомелодичному (фонетичному), образному (лексичному) і композиційному (рівень синтаксису і текстової цілісності).

До провідних тенденцій ритмомелодичної структури української поезії кінця XIX — початку XX ст. належить версифікаційна різноманітність і посилена увага до звукової форми вірша. Найпродуктивніші метроритмічні форми поезії цього періоду іманентні її медитативній заглибленості, мелодійному динамізму, емоційній маркованості, поєднаній з інтелектуалізацією. Культивована в європейській поезії епохи модернізму "музика в слові" (П.Верлен) художньо реалізувалася українськими поетами в складних багатокомпонентних асонансах та алітераціях, звукових акордах, внутрішніх римах. Художню своєрідність образної системи визначають поглиблена психологізація мистецького слова, насиченість образами-символами, складні асоціативні побудови. Основу образного ряду становлять образи, сформовані в романтичній літературній традиції, що свідчить про органічний зв'язок наступності з поезією попередньої епохи романтизму. Значну функціональну роль відіграє світоглядно означена образність і символіка міфологічної та біблійної генези. Українській поезії зазначеного періоду властивий високий ступінь композиційної структурованості. Поширений в цей період композиційний контраст відображає емоційність поетичних творів, гостру конфліктність сюжетів. Важливим чинником мистецької оформленості вірша є образно-синтаксичні композиційні засоби — паралелізми і обрамлення різних модифікацій.

Хоча українська поезія кінця XIX — початку XX ст. характеризується єдністю основних світоглядно-естетичних показників, що створює передумови для її дослідження як окремого естетичного явища, домінування певних художніх тенденцій є підставою для виокремлення структурно-семантичних типів художнього дискурсу, таких як просвітницький романтизм, неоромантизм, символізм, декаданс, неокласицизм. Складність структурно-типологічного дослідження поезії зазначеного періоду полягає насамперед у недостатній теоретичній розробці класифікації літератури ранньомодерністичної епохи за напрямками і течіями. На сьогодні ще немає чіткої визначеності характеристик неоромантизму, символізму, декадансу, неокласицизму. Особливо це стосується розрізнення неоромантизму, символізму і декадансу [8], теорія неокласицизму розроблена найповніше [9]. Тому дискурсивне дослідження естетичного феномена української поезії кінця XIX — початку XX ст. передбачає з'ясування її художньої специфіки і систематизацію параметрів її структурно-семантичної класифікації.

Як явище рубежу двох літературних епох — XIX і XX ст. — українська поезія зазначеного періоду репрезентує розвиток естетичних тенденцій, утверджених у XIX ст. і становлення нового художнього дискурсу. Тенденції романтизму і просвітництва, закорінені в художньому дискурсі XIX ст., співіснують з характерними для раннього модернізму неоромантизмом, символізмом, декадансом та неокласицизмом. Світогляд і поетика романтизму входить в українську поезію рубежу XIX-XX ст. не лише як традиція попередньої мистецької епохи, а насамперед становить вихідну базу структурно-семантичної парадигми

раннього модернізму, трансформуючись у нову художню якість. Із цих міркувань правомірним видається існуюче в зарубіжному літературознавстві визначення літературної доби кінця XIX — початку XX ст. як постромантизму. Як відзначає “Encyclopaedia Britannica”, французький парнасізм, імпресіонізм і символізм були “швидше відгалуженням романтизму, ніж реакцією проти нього”. Визначення раннього модернізму як постромантизму особливо слушне стосовно української літератури, оскільки романтизм у ній належить до основоположних художніх напрямів, що відображає відповідну світоглядну інтенцію української духовної культури.

Романтизм і просвітництво виконують провідну естетичну функцію в поезії останніх десятиліть XIX ст. Синкретична єдність елементів романтизму і просвітництва дає підстави розглядати просвітницький романтизм як окрему художню тенденцію. Творчість представників цього напрямку — М.Старицького, Б.Грінченка, Олени Пчілки - позначена екзистенційним контрастом мрії і дійсності, експресією вислову почуття, значною художньою функцією громадянських мотивів, спроектованих на ідею національного відродження, актуалізацією ідеологеми соціальної заангажованості митця, генетично біблійною образністю громадянської семантики. Виразну творчу індивідуальність пізньої поезії П.Куліша характеризує культуроцентризм, увага до проблем духовного розвитку суспільства, концепція культуротворчої місії митця, акцентування естетичних цінностей, структурна поліваріантність вірша. Світоглядними засадами просвітницького романтизму були романтична двосвітність, усвідомлення екзистенційної суперечності між ідеалом і дійсністю, поєднані з характерними для позитивізму ідеями служіння суспільному поступу, ролі громади як провідного чинника розвитку особистості і гаслом “vivre pour autrui” (жити для інших).

Період рубежу XIX-XX ст. засвідчує суттєве значення структурно-семантичної парадигми неоромантизму, оптимістичний світогляд якого, заснований на ідеї творчої активності особистості, був особливо актуальним в добу інтенсивних націотворчих процесів. Антропоцентрична світоглядна концепція неоромантиків акумулювала ренесансний титанізм із його культом гармонійно розвинутої людини, пантеїстичне бачення людини-творця, просвітницькі ідеї соціальної заангажованості і романтичний ідеал сильної особистості, інтерпретований Ф.Ніцше в філософії духовного провідництва. Неоромантичній поезії Лесі Українки, О.Олеся, Уляни Кравченко, М.Чернявського, С.Яричевського властиві акцентування індивідуально-вольових чинників, бачення творчості як розкриття духовного потенціалу особистості і гармонізації ідеалу та дійсності, всезагальна ідея активності особистості, першорядність категорії свободи, пантеїстична інтерпретація природи, провідна художня функція літературної поетичної символіки. У поезії Лесі Українки, О.Олеся, М.Чернявського широко представлена національно-визвольна тематика, помітну смислотворчу роль відіграє осуд рабської свідомості, національного безпам'ятства.

У поезії досліджуваного періоду незаперечним є також становлення символізму і декадансу. Концептуальна для європейського символізму спіритуалістична інтенція артикулюється в прагненні української поетичної думки кінця XIX — початку XX ст. до абсолютних духовних цінностей, спроектованості буття людини на сферу абсолютного ідеалу. Слід зазначити, що містицизм, сконцентрованість на трансцендентному, потойбічному властиві українському символізму значно меншою мірою, ніж, приміром, російському [10]. Неоромантична, антропоцентрично-культурософська домінанта української поезії кінця XIX — початку XX ст. зумовлює орієнтацію українських символістів на поглиблене розкриття емоційно-інтуїтивної сфери душевного життя особистості засобами оновленого художнього дискурсу. Для поезії М.Вороного, О.Олеся, П.Карманського, М.Філянського, у якій формувалися тенденції символізму, актуальні трагічне світовідчуття роз'єднаності з ідеалом, осмислення творчості як шляху осягнення духовної сутності світу, обоготворення почуття любові, символічні образи (зокрема біблійні і міфологічні), імпресіоністичне образотворення, сугестивна поетика, ускладнена метафорика, музичність ритмомелодики вірша. Натурфілософський детермінізм декадансу, який зароджувався в пізній ліриці Я.Щоголева, успадкував світовідчуття епохи бароко, у якому домінувала трагічна незахищеність людини — піщинки в безмежному Всесвіті — перед могутніми і непізнаними силами світобудови. Настрій розпачу, безнадії, приреченості в поезії декадансу зумовлений гострим відчуттям безсилості людини перед смертю як законом природи. Твори поетів, що репрезентували декаданс в українській поезії XIX — початку XX ст. — Б.Лепкого, М.Філянського, П.Карманського, пізнього Я.Щоголева — відзначаються мотивами скінченності, швидкоплинності людського життя, елегійним смутком за втраченим, пасеїстичним зверненням поетичної думки в минуле, естетизацією мінорних настроїв.

Розвиток неокласицизму дає підстави аргументовано твердити про важливу роль неокласичних тенденцій в українській поезії рубежу XIX-XX ст. Раціоналістичний синтез неокласиків базується на міметичному принципі художнього мислення [11], що відрізняє неокласицизм від емоційно маркованої, заснованої на семіомімізисі творчості представників романтизму, неоромантизму, символізму і декадансу. До неокласичного дискурсивного типу належить насамперед поезія І.Франка, В.Самійленка, а також ряд творів Лесі Українки, які вносять в поезію досліджуваного періоду інтелектуалізацію, увагу до

тем світової історії, насиченість античною та міфологічною образністю, раціоналістичну філософічність, предметність образного вислову, логічну чіткість композиції.

Незаперечним є структурно-семантичний синкретизм української поезії кінця XIX — початку XX ст., коли у творчості одного письменника поєднуються риси різних дискурсивних типів. Так, в поезії Б.Грінченка просвітницький романтизм переростає в неоромантизм, поезія М.Вороного і О.Олеся репрезентує інтерференцію символізму і неоромантизму, у творчості Лесі Українки співдіють неоромантизм і неокласицизм, творчість П.Карманського і М.Філянського поєднує символізм і декаданс, у Б.Лепкого синтезуються декаданс, символізм і неоромантизм. Але множинність структурно-семантичних парадигм творчості багатьох поетів рубежу XIX-XX ст. не виключає їх приналежності до певного напрямку за домінуючими естетичними тенденціями (Б.Грінченка можна аргументовано вважати представником просвітницького романтизму, Лесю Українку і О.Олеся — неоромантизму, М.Вороного і П.Карманського — символізму, Б.Лепкого і М.Філянського — декадансу).

Подальше дослідження дискурсивної специфіки української поезії кінця XIX — початку XX ст. надасть підстави для її структурно-типологічної систематизації в синхронічному і діахронічному аспектах.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. — К., 1998. — С.53.
2. Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. — М., 1991.
3. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. — Львів, 1997.
4. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии.- Книга 1: Общее введение в чистую феноменологию. — М., 1999. — С. 140.
5. Ільницький М. Від “Молодої музи” до “Празької школи” —Львів. 1995.
6. Лавріненко Ю. На шляхах синтезу клярнетизму. — Вид-во “Сучасність”, накл. УВАН в Канаді, 1977. — С.27.
7. Лотман Ю. Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Л., 1972. — С. 38.
8. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика.-Луцьк, 1998.
9. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща. — К., 2002.
10. Наливайко Д. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму” // Слово і час.-1997. - №11-12.- С. 44 – 48.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1999.
12. Поліщук Я. Естетичний досвід декадансу // Слово і час. — 2002. — №4. — С. 20 — 26.
13. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії.- Івано-Франківськ, 1998.
14. Попович М. Поняття “дискурс” у метафоричному та логіко-лінгвістичному розумінні // Філософська думка. — 2003. — № 1. — С. 29.
15. Потебня О. Естетика і поетика слова. — К., 1985.
16. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: Концепции. Школы. Термины. —М., 1996. — С. 284.
17. Хайдеггер М. Время и бытие. — М., 1993.
18. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие. Статьи и выступления.- М., 1993. — С. 192.
19. Шерех Ю. Легенда про український неокласицизм // Шерех Ю. Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї. — Нью-Йорк, 1964. — С. 97 — 156.

## ЕПОХАЛЬНІ ВІХИ ДУХОВНОСТІ НАЦІЇ В ПОВІСТІ П. КУЛІША “ХМЕЛЬНИЧЧИНА”

Ковпик С. І., аспірант

*Криворізький державний педагогічний університет*

У статті здійснюється спроба визначити добротворчий чи злотворчий характер основних відображених у творі історичних подій та їхніх наслідків. Зокрема, визначається авторське бачення духовності кожної окремої епохи: від дохристиянського періоду й аж до доби Хмельниччини.

*Ключові слова:* душа, дух, духовність, епохальні віхи.

Ковпик С. И. ЭПОХАЛЬНЫЕ ВЕХИ ДУХОВНОСТИ НАЦИИ В ПОВЕСТИ П. КУЛИША «ХМЕЛЬНИЧЧИНА» / Криворожский государственный педагогический университет, Украина.

В статье сделана попытка определить добротворческий или злотворческий характер основных отображенных в произведении исторических событий, а также их последствий. Кроме того, определяется авторское видение духовности каждой эпохи: от дохристианского периода и до эпохи Хмельниччины.

*Ключевые слова:* душа, дух, духовность, эпохальные веки.

Kovpik S.I. AGE MILESTONE SPIRITUALITY NATION IN STORY P. KULISH “HMELNYCHYNA” / Kryviy Rig State Pedagogical University, Ukraine.

This article makes an attempt to determine goodness or evil character basics historical events and their consequence. Besides it is determined royalties to see spirituality every ages: from to Christian period and from Hmelnychyna.

*Key words:* spirit, soul, spirituality, age milestone.

М. Жулинський, представляючи двотомне видання творів П. Куліша, зазначав: “...П. Куліш, приступаючи до написання історичного оповідання “Хмельниччина”, думав про історичне виховання українського громадянства...” [2, 12]. Дійсно, у названому творі, де автор зосереджується передусім на духовності зображеної епохи, така установка відчувається особливо помітно. Проте зміст повісті дає можливість досить чітко розпізнати відмінність духовних обрисів усіх тих зафіксованих історією епох, що передували боротьбі польського поневолення.

Оскільки цей, по суті, історіографічний твір на фоні суто історичних праць М. Костомарова та ряду інших авторів виглядає значно більше одухотвореним (ретроспективний погляд автора шукав у кожній змальованій епосі не стільки факти та їхні причини і наслідки, скільки добротворчий чи злотворчий характер основних історичних подій і їхніх наслідків), він і привернув нашу увагу – став об’єктом даного дослідження. А тому в даному разі за предмет вивчення взято таку проблему: наскільки духовною чи антидуховною бачилася П. Кулішеві кожна з відтворених ним епох.

На перший погляд здається, що автор не тільки чітко, а й занадто категорично оцінював дух злотворення чи добротворення кожної з епох, проте і категоричність, і чіткість не є безпідставними, а випливають лише із глибокого його аналітичного світобачення.

Так, уже назва твору носить не суто історіографічний, а скоріше народнопісенний характер з відтінками простионародного оцінювання значимості явища. Проте саме така назва дає право реципієнтові самому визначати, духовний чи антидуховний характер змісту такої назви – у залежності від позиції читача.

Уже з перших сторінок твору П. Куліш назвав наш люд “... роботящим.., що въ хлиборобстве кохавсь” [1, 3] та потерпав від “... розбышацьких народів...” [1, 3]. Більше того, українці, на його думку, не були завойовниками, лише “... добре одбывались, якъ якимъ, то одчепного платили...” (наприклад, хозарам) [1, 3]. Тобто дії, вчинки первісних українців, за автором, носили суто оборонний (добротворчо-духовний) характер. Це й є найяскравіша ознака першої змальованої в повісті епохи – до приходу варязьких князів. І так тривало, на його думку, до тих пір, аж поки українці від безвиході не покликали на свій престол своєрідного “третейського суддю” – варязького князя. Люди сподівались на його порядність і на те, що “... землю зъ землею мырыты буде...” [1, 4].

Але П. Куліш з болем відзначив такі факти: варязькі князі поступово всі землі Придніпров’я “... під себе подгорнули и стали звати Украину – Русью, а украинцев – русамы...” [1, 5]; вони хоч і обороняли русичів від орди, але “... всюды свий порядокъ давали и корыстувались Украиною...” [1, 6].

Тобто дії та вчинки варязьких князів носили подвійний характер: з одного боку – захист України (добротворення), а з іншого, навпаки, – насаджування своїх, не характерних для українців, порядків та егоїстичне використання земельних ресурсів народу України. Більше того, княжа доба представлена автором як доба руйнівних війн, брехливих обіцянок, зрад князів та міжусобиць – “... князя одынь зъ однымъ войну счыняли, безталанного пахаря плиндрували...” [1, 7].

Отже, епоха варязького князювання постає з повісті “Хмельниччина” П. Куліша наскрізь злотворчою. Українці-руси до початку XIII століття забули за спокій у житті й праці – постійні зовнішні та внутрішні війни кидали народ у повну бездуховність і антидуховність.

Усе це призвело до того, що татарська орда легко підкорила собі ворогуючих князів, а “... князівську данину на свою корысть обернула...” [1, 8]. Проте, на думку П. Куліша, “... села почали після князівських усобиць оддыхаты...” [1, 8].

Відзначає автор і те, що татари в Україні “... не займали наших церковъ и до своєї виры насъ не наvertsали...” [1, 8]. Тобто татарське панування було небезпечним скоріш для князів, а не для віри і трудового населення України в цілому.

Таким чином, П. Куліш неоднозначно представив духовність епохи монголо-татарського поневолення: злотворчою (антидуховною) її сприймали князі, і досить спокійною, а отже, помітно добротворчою (духовною) вона виявилася для більшості трударів. До всього того, на Русі, з точки зору автора, панували тоді мир і спокій. Тобто маємо помітну домінанту духовності над антидуховністю і бездуховністю.

Так, крок за кроком, автор поступово підвів читача до ще складнішої духовної ситуації в Україні XIV століття.

У той час багато людей “... умилых, ручих, багатых...” [1, 9] утікали з України до литовських земель. Таке переселення багатих українців до Литви мало добротворче значення для тієї держави, оскільки “... Лытва переймала ремества, не вмила чытаты й пысаты, то поважала пысьменныхъ украинцивъ...” [1, 9]. А “латинські попи” тодішньої Литви, на думку П. Куліша, заздрили багатим українцям і прагнули їх “... у свою виру повернуты...” [1, 12]. Подібну думку вони плекали й щодо самої України, сподіваючись, що “... попы украинські в Рым рокившыну подаваты будуть...” [1, 12], а це не що інше, як прояв антидуховного паразитизму та бездуховності тодішніх литовських клерків католицизму.

Саме вони, твердить автор, зробили все для того, щоб Литва з Польщею об’єдналися, а пізніше польський король Ягайло постановив: “... не допускати ни до якого старшынування дворянъ виры грецької” [1, 13] українців. Цим “латинські попи” прагнули “... одним замахом усю Русь литовську й Українську своєму папи підклоныты...” [1, 13]. Але спокійнішими в цій справі виявилися “... багатши люды Украины, ти осталысь пры своей грецькій вири...” [1, 13]. За це католики множили зло – “... сыломиць наши церкви замыкалы, або грабылы, людзей побывалы за грецьку виру...” [1, 13]. А все це сприяло тому, що “... грецька вира найбільшъ загартувалась поміжъ нашыми земляками Русынами...” [1, 13].

Відзначив автор і той факт, що поки “... Лытва ись Польщею не зиймалась, наша мова була всюды въ Лытви поважана и до пысьма одъ лытовської способнійша...” [1, 15]. А як об’єдналися Литва з Польщею, тоді пани українські “... почалы польською мовою у своихъ семьяхъ базикаты, свою вкраинську тилько ныжчым себе людямъ оставляючы...” [1, 16].

По-різному в цей час жили міщани й селяни: міщани прагнули “... одъ панства оборонтыся Магдебурськым правом...” [1, 19], а селяни рятувалися від панів утечею за пороги, у дикі степи.

Отже, перебування українців у Литовському князівстві, на думку автора, мало для литовців добротворчі наслідки (розвиток ремесел і письменства), а українство на своїй рідній землі почало страждати ще більше. Міцніли в боротьбі з католицизмом лише православна віра та її церква.

Тобто епоха взаємодії України з Литвою, твердить П. Куліш, відзначилася добротворенням, але переважною схильністю до злотворення (антидуховності) польської шляхти, литовських та польських священиків, та й декого з українського панства. А пізніше об’єднання Литви з Польщею і для литовців, і для українців мало тільки злотворче значення, оскільки польське панування і над Литвою, і над Україною призвело до повного занедбання православної віри (унія) та освіти (ополячення). А надзвичайно важка данина та ще й поселення на українських землях не тільки польських магнатів, а й рядових поляків привели українців до необхідності боротися з названими явищами. Та чи не найстрашніші наслідки для українців мало те, що польське воєводство та польський король стали нав’язувати свої порядки і символи найбільш волелюбним українцям-козакам: “... короли польські одынь по одному козаківъ до себе ласкаво прыхылялы грошову плату имъ поступылы, найстаршого ихъ отамана гетьманомъ звелычалы,.. третимъ його гетьманомъ Речи Посполытои чынючы” [1, 24]. Так, поступово Україна потрапила в повну економічну, національну, релігійну та соціально-політичну залежність від Польщі. І тому цю епоху автор малює відверто злотворчою (антидуховною) з боку Речі Посполитої взагалі, польських шляхтичів та церковних діячів, що поселилися на Україні. У противагу всьому цьому, за Порогами остаточно сформувалися, на думку автора, “...смильва дружина козацька...” [1, 19]. І апелюючи до історичної пам’яті своїх сучасників, автор акцентує увагу й на тому, що козаки в Україні були “ще зь несказаннихъ давень...” [1, 20]. І вже тоді козаки “... дворового послухання не слухали...” [1,21]. А ще славилися козаки тим, що тільки вони в “... чумаки годылыся, бо степы тоди булы небезпечны...” [1, 21]. А у відповідь на татаро-турецькі чи польські пограбування козаки й самі

здатні були відібрати ясир у купців турецьких: "... де зустріли судно купецьке турецьке, якъ та хмара його обгортали, здобычъ хапалы, людей топылы..." [1, 22], чим нерідко привертали до себе "... волоцюг, яки до ных на вильне життя сходылысь..." [1, 22], і грабуючи, козаки "... невольників изъ морськихъ галеръ визволяли на волю, и те за спасиння души соби малы..." [1,22]. Тобто цю епоху автор бачить як складну і неоднозначну.

А коли в XVI столітті "... турецька сыла вельмы вгору пиднялась..." [1,23], королі польські запорожців почали "... похваляты й гостынця на Запорожжя имъ посылаты..." [1, 23]. Саме тоді, наголошує П. Куліш, серед панів України, з'явилися й такі "... побожни, що хрыстыянству прыслужытысь бажалы, рады души спасиння за Порогы ходылы, и тымъ робомъ покуту за грихы свои одбувалы..." [1, 23].

Так поступово "... зъ малого козацтва, котре тилькы бороныло свои села, вчынылось уже козацтво вельке й страшенне..." [1, 24] для Речі Посполитої, для кримського хана і турків. Самі ж козаки називали себе "... хрыстыянськими рыцарямы..." [1, 25] та жили за принципом "... кому хотя помогаем, кого хотя слушаем, кого хотя воюем..." [1, 25]. В усьому цьому відчувається високий дух волі й добротворення.

Відзначив П. Куліш і те, що перші козацькі гетьмани "... жылы въ ладу съ панамы Ляхамы..." [1, 28], поки Річ Посполита з Туреччиною не уклали мирний договір, який для козаків став злоторчим, оскільки сейм Речі Посполитої взявся і призначати козакам гетьманів, і втручатися в їхні військові справи. До того ж, поляки "... човнивъ робыты имъ по Днипру не давалы и въ Чорне море на здобычъ не пускалы..." [1, 30]. Тобто, злоторча діяльність Речі Посполитої на Україні досягла такого ступеня, що навіть козаки за порогами потрапили в помітну залежність від держави-поневолювачки. На думку П. Куліша, ще одне важливе підтвердження антидуховності епохи польського панування. І тільки з появою гетьмана Петра Сагайдачного, вказує автор, "... козаки почали въ сылу вбыватысь..." [1, 31]. Цей гетьман сприяв утворенню "... братства по городахъ на добру науку людям..." [1, 31]. Братства ж "... не то мырянъ, а й попивъ одъ непорядку вдержувалы, ледачыхъ одъ парафий одлучалы..." [1, 31] – тодішня діяльність товариств носила справді високий дух добротворення.

Так проявилась вища ознака духовності дій і вчинків гетьмана Петра Сагайдачного, який, за повістю, започаткував те визволення України, яке очолив і завершив Б. Хмельницький, тобто почалася епоха "Хмельниччини". Але духовність цієї епохи зображується П. Кулішем неоднозначною, оскільки гетьмани Острияниці і Трясило подаються і як добротворці (визволителі), і як такі козацькі ватажки, у період діяльності яких "... козацька старшына з ляхамы однимъ духомъ дыхаты почала..." [1, 33], а єзуїти "... по Вкраини лыкувалы..." [1, 33]. На думку П. Куліша, "... наше козацтво, покы имъ добре поводылось, булы ти жъ сами жовниры своєвольни и безсердечни..." [1, 34], тут проявилось двозначне ставлення автора до духовних й антидуховних дій тогочасної козацької старшини в цілому. Але це – скоріш усього дійсно реалістичне, а не хвалебне чи критиканське бачення автора: "...не було добра на Вкраини одъ Ляхивъ, католькывъ, одъ наших панов староруських, одъ попивъ и козакыв..." [1, 34]. Тому то й активізувалася потреба визвольної боротьби проти Речі Посполитої, твердить автор; тому то й з'явився "... страшный гетьманъ Хмельныцький..." [1, 36], який став "страшним" не тільки для поляків, а й для тих православних ченців і попів, які, на думку П. Куліша, "... догоджали униатам..." [1, 45].

Почав свою діяльність Б. Хмельницький може й не зовсім порядно (уклав угоду й порушив її), але тут же П. Куліш подає й виправдання таким діям: "... козакам потрібна була не військова слава й честь, а кривава помста..." [1, 49]. А про загальні принципи керівництва Б. Хмельницького і дисципліну П. Куліш пише: "Провиноватився князь – зотни йому голову й козакам: ото буде правда!" [1, 62], а це ніщо інше, як жорстокість в ім'я справедливості, тобто по-своєму одухотворена жорстокість. Лише після низки перемог, зокрема під час укладання Переяславської угоди, Б. Хмельницький зізнався: "Спершу я воювавъ за свою шкоду та кривду, а теперъ воюватиму за виру нашу православну..." [1, 62].

Особливу повагу виявляв Б. Хмельницький до рішень козацької ради. І робив він це саме тоді, коли мова йшла про укладання мирних договорів: "... безъ козацької ради я миру съ королемъ постановыты не важуся..." [1, 65]. А це свідчить і про демократизм гетьмана, як про одну з форм добротворення (духовності).

Примножив Б. Хмельницький свого добротворчого духу перш за все тим, що "... додержавъ свого слова Переяславського, що одъ селянъ не одступив и всю землю Руську з-пидъ ляховъ визволив..." [1, 70]. І після перемоги козаків під Берестечком "... почувла Польща сылу козацьку..." [1, 59]. Відчувши переваги козацтва, польський король відправив до Б. Хмельницького послів, щоб ті його "... словомъ ласкавымъ ублагалы..." [1, 61]. А у відповідь ляхи почувли дуже рішуче гетьманське слово: "Не словамы, а шаблею, колы хочете, розсправимось. Нехай вамъ ваша Польща буде, а Украина нехай намъ, козакам, зостається" [1, 62]. Цим самим Б. Хмельницький ще раз продемонстрував відсутність агресивних, загарбницьких, антидуховних планів українства щодо інших держав.

Та під час гетьманування Б. Хмельницький проявив і помітну злоторчу байдужість керівника держави до матеріальних благ народу: "... кругомъ його лиха та роскоши несказаны, а по Вкраини скрызъ

голодеча...” [1, 71]. Особливо помітно послаблювався авторитет гетьмана серед козацтва через те, що він “... безь Орды не наважывся николаы воювати, козакамъ виры не диймаючы...” [1, 85]. Дух Б. Хмельницького ниців іноді настільки, що й козацька “... сирома бушувала...” – аж “... гримали їхні самопали...” [1, 90]. І при цьому особисті інтереси гетьмана брало верх саме тоді, коли вбили поляки сина Хмельницького Тимоша: “... зь гиркымъ серцемъ двинув вин ня ляхив” [1, 95], але перемоги не здобув, бо діяв не продумано. А це призвело до загибелі сотень невинних козаків. Саме в такі моменти низові козаки “... про другого гетьмана потаємне радились...” [1, 85]. А в самого Б. Хмельницького все це породило потребу “... про свою голову дбати...” [1, 88].

Із цього часу гетьман, пише автор, почав таємно укладати такі військові договори, які не були виправданими потребами народу. І як наслідок – низове козацтво повстало проти гетьмана і – “... вся Украина кровью скрызъ польялась...” [1, 91].

Не вдалося Б. Хмельницькому виступити й гарантом політичної стабільності, оскільки він не був послідовним у своїх думках, діях та вчинках: “... то потай царя Московського про Вкраину промишляе зь ляхамы, то съ татарамы, або съ турецькымъ султаном раду радыть...” [1, 98].

Як бачимо, П. Куліш у повісті “Хмельниччина” представив і своєрідну еволюцію духовності гетьмана Б. Хмельницького: від егодуховності (самозахисту) до вершин духовності визволителя нації та народу, і далі – до духовного занепаду.

Таким чином, автор виокремив і охарактеризував духовність цілих п’яти епох і багатьох історичних осіб.

Так, дохристиянський період – це сприятлива, добротворча епоха духу українців-трудівників, які вміли відстояти себе або відкупитися від загарбників. Так звана “княжа доба” уявлялася Кулішеві як доба поєднання одухотвореної єдності й захисту держави з антидуховністю міжусобиць. Може, саме тому період монголо-татарського поневолення видався авторові значно кращим, у порівнянні з попередньою епохою: політичний захист держави з боку завойовників, мізерна данина для завойовника й у той же час приборкання сваволі руських князів створювали умови для праці, загального підйому й розвитку творчості та культури – духовності. Хоча поряд з цим відбувався і поступовий розпад Русі на три самостійні частини: Україну, Московське князівство і “Білу Русь” – антидуховність.

Рисами добротворення наділив автор і період перебування українців у складі Литовського воєводства – українство сприяло розвиткові мови, друкарства і навіть народного господарства та освіти в Литві. І вже зовсім духовним антиподом постає доба поневолення України Річчю Посполитою. Антидуховність на цей раз пов’язується автором перш за все з діяльністю латинських священиків та польської шляхти в цілому.

Духовно неоднозначною представляє письменник і епоху козацького визволення України на чолі зі “страшним” гетьманом – Б. Хмельницьким. Високий дух визволення повністю запанував тоді над окремими випадковими виявами антидуховності.

Козацтво як реальне (переважно прогресивне, добротворче, а отже, високодуховне) явище постійно подається з елементами антидуховності (пограбування, бешкетування). Досить типовим явищем бачиться Кулішеві й козацьке плундрування панських маєтків (як католицьких, так і православних).

І все ж гранично чітко проглядається підйом добротворення (духовності) у процесі битв, походів Б. Хмельницького за визволення України – аж до 1654 року. Не оминув письменник і процесу занепаду духовності ще за життя й правління Б. Хмельницького – його розгул, п’яні розбори, потяги до накопичення багатств тощо.

Тож можна сказати: “Хмельниччина” – це справді глибоко реалістична панорама духовності багатьох епох із життя України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Куліш П. Хмельниччина. – Сп-б, 1861. – 114 с.
2. Куліш П. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 1. – 653 с.

## НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ В ОПОВІДАННЯХ А. КАЩЕНКА

Корицька Г.Р., аспірант

*Запорізький державний університет*

Представлена праця фокусує національний аспект малої прози А.Кашенка на сучасну йому тематику. Нариси “Щирі малороси”, “Перерід”, оповідання “Мрії і дійсність”, “Пригода з кобзарем” віддзеркалюють цілий ряд проблем, актуальних і сьогодні: національна самовизначеність, духовна анемія, родовідна пам’ять, роль інтелігенції у долі України. У статті розкриваються деякі аспекти поетики малої прози письменника: символіка образів, деталей, просторово-часова канва творів, наявність автобіографічних алюзій.

*Ключові слова: національні проблеми, „автономія”, „щирі малороси”, міфологема хати, міфологема дороги, родовідна пам’ять, духовне відродження, „духовна анемія”.*

Корицкая Г.Р. НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ В РАССКАЗАХ А. КАЩЕНКО /Запорожский государственный университет, Украина.

Представленная работа фокусирует национальный аспект малой прозы А. Кашенко на современную ему тематику. Очерки “Щирі малороси”, “Перерід”, рассказы “Мрії і дійсність”, “Пригода з кобзарем” отображают целый ряд проблем, актуальных и сегодня: национальная самоопределённость, духовная анемия, родоводная память, роль интеллигенции в судьбе Украины. В статье раскрываются некоторые аспекты поэтики малой прозы писателя: символика образов, деталей, пространственно-временная организация произведения; наличие автобиографических аллюзий.

*Ключевые слова: национальные проблемы, «автономия», «искренние малороссы», мифологема дома, мифологема дороги, родоводная память, духовное возрождение, «духовная анемия».*

Korytska G.R. THE NATIONAL QUESTION IN A.KASHCHENKO'S STORIES /Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The represented work is concentrated on the national aspects of A.Kashenko's little prose. It includes his modern thematics/ The articles „The sincere malorossy”, „The pregeneration”, the stories „Dreams and reality”, „The accident with kobsar” reflects the whole series of problems which are actual nowadays: the national self-determination, the pregenerational memory, the role of intelligentsia in the fate of Ukraine.

The article turns on some aspects of the poetry, the little prose of the writer, the symbols of images and details, the spatial – time outline of the literary works, the availability of the autobiographical allusions.

*Key-words: national problems, „autonomy”, „the sincere malorossy”, „the mipholoqemas of the house”, „the mipholoqemas of the way”, the pregenerational of the memory, the spiritual requegenation, „ the spiritual anaemia”.*

На перехресті тисячоліть проблема національного відродження (та й виродження) залишається актуальною. Безлікі політичні манкурти, українофоби, демагоги не одну сотню років запускають жала у зболене тіло Малоросії – України, спонукаючи тим самим її рідних дітей шукати бальзам, щоб вберегти його від отруйних укусів. Кожен по-своєму визначає місце на доленосній карті держави, сином якої він є. Не міг обійти національної проблеми і А.Кашенко, у творчість якого органічно вплітається доля України. Його герої (та як і він сам) були свідомі власної ролі у великій безкінечній політичній грі.

Уперше в українському літературознавстві спробуємо провести розвідки з вищеозначеної теми. До загального аналізу малої прози А. Кашенка, на сучасну йому тематику, звертались В.Беляєв, Ф.Білецький, С.Пінчук, М.Чабан. Проте національне питання, яке є домінантою у творчості письменника, поки що не знайшло свого вираження у літературознавчих працях. Його оповідання віддзеркалюють цілий ряд проблем, які є актуальними і сьогодні: національна самовизначеність, духовна анемія, родовідна пам’ять, роль інтелігенції у долі України. Розуміння національного в А.Кашенка багатогранне. Воно має політичні, соціальні, філософські, морально-етичні, психологічні, естетичні, побутові та інші аспекти і ґрунтується, як правило, на засадах народного світогляду. Джерелом духовного світу українців письменник вважав розвиток освіти, виховання на національній основі, тобто на основі традицій народної моралі, етики, психології, звичаїв, обрядів тощо. А.Кашенко розкриває суспільну атмосферу початку двадцятого століття, коли “малоросійство”, яке проривається через тенета заборони і зневаги, все-таки виборює право на життя (правда, по-різному воно уживається). Причиною фарсових ситуацій є сліпе наслідування моді, яке і породжує аномалії, дисонанси.

Вузлом ідейних зіткнень у нарисі “Щирі малороси” стають погляди Андрія Марковича (2 прізвище його кінчалось на “ко” [1,3]) – з одного боку, а з іншого – Петра Миколайовича (“прізвище його кінчалось на „чук” і виявляло неодмінно українця з західної половини нашого краю” [1,31]) та його дружини Мар’ї Іванівни. Роздвоєністю душі, цинізмом віє від малоросійських обивателів, які проживають „у городі”, „який не можна було мати за український, а все –ж він стояв у межах України і селянство тієї губернії було українське” [1,31].

„Дух Малоросії”, що витає в помешканні городян (картини, українські мережані й гаптовані рушники, що висять над вікнами, на миснику, над образами і портретом Шевченка, національні страви,



українській стрій наймички), вабить Андрія Марковича. Проте, коли він у розмові виявляє, що українські п'єси їх “не задовольняють”, бо “освічені, інтелігентні люди, чиновники і навіть інженери розмовляють по хохляцькому...” [1,34], що “рідну часопись” вони не читають, що “...по Малоросії... ніяк не знайдеш руської служниці” [1,38], то “сум узяв за серце Андрія Марковича, солодка запіканка здавалася йому за полинівку” [1, 41].

А.Кашенко вдало, через найменшу деталь, розкриває психофізіологічні таємниці індивідуума. “Художня деталь – то прикметний мікрообраз, що може вирізнитися через свою значимість, вагу і шляхом авторського акценту на ньому” [2, 732]. У нарисі “Щирі малороси” автор використовує сатиричну деталь, яка генетично походить із категорії комічного, де комічне і є її мікрочастичною. Саме сатиричну канву твору „наповнюють” національні страви, а їхня “участь” у визначенні позиції нашого лжепатріота – надзвичайно важлива: „От вареники з доброю сметаною, то це я розумію ... це Малоросія! Та галушки, ще сало, як його трохи морозом візьме... Вишнівка – запіканка... от Малоросія, що аж до автономії” [1, 41], - заявляє Петро Миколайович. На що Андрій Маркович влучно визначив його “автономію”: “Виходе так, що ви визнаєте автономію тільки української страви, а насамперед автономію вареників зі сметаною, та запіканки” [1, 41].

Проте Петро Миколайович не хоче слухати і про газети на “мужичій мові” (“Ми не будемо наламувати язика і перевертатись у мужиків, а селяне до газет ще не дожили!” [1, 36] ); та й не варто “забавити дітям голови та ламати язика”, вивчаючи мову, а національний розвиток – то взагалі для нього “революція”. А зі слів Мар’ї Іванівни, так чоловік використовує українські приказки, “щоб більше, бачите, випити!” [1,37].

Зауважимо, що А.Кашенко насичує твір діалогами, помітно психологізує його. Гама почуттів і думок загалом природно й логічно народжується з діалогічного мовлення персонажів. Викликає зневагу до “щирих малоросів” їхня відповідь гостеві з приводу того, що вони дітей “перевертають у москалі”.

– Що ви, Бог з вами! – здивувалася Мар’я Іванівна. – Щоб діти говорили по-мужичому? Та мене ж засміють люде, а дітей і до гімназії не приймуть!

– Можна знати дві мови! – почав казати гість. – От французькій мові ви запевне вчете...

Далі йому Петро Миколаєвич не дав говорити.

– Ну, де там забавити дітям голови та ламати язика, – сказав він трохи сердито.

– Та й навіщо? Як їм коли-небудь і доведеться балакати з мужиками, то ті зрозуміють їх і так [1, 39].

Письменник за своє життя немало зробив для “української справи”, про що свідчить і його листування з П.Я. Стебницьким. Із листів А.Кашенка до П.Я.Стебницького ми дізнаємось, що Адріана Феофановича “переведено головним контролером Катерининської залізниці... ..Ще боюся, що так добре розвинута тут (у Туапсе – Г.К.) мною українська справа занепаде. Коли я приїхав до Туапсе, українські часописі що я передплачував, були єдиними – тепер сюди приходить більше 50 примірників різних наших часописів” (ВР НБУ ім. В.І.Вернадського, Ф.ІІІ, № 52357); “У нас у Туапсе уже склався чималий гурток українців. Мою бібліотеку чисто розтягають, зате ж по трохи починають і часописі виписувати і книжки купувати... Заклали вже й гурток аматорів і виставили вже вісім українських вистав” (ВР НБУ ім. В.І.Вернадського, Ф.ІІІ, № 52340).

“Українська справа” є домінантою в житті письменника. Наскрізно через увесь твір пробивається автобіографічний струмінь.

Андрій Маркович – представник національно свідомого урядовця. Він – повна протилежність Петру Миколайовичу. Гість аргументовано старасться довести добродію “на чук”, що українська мова повинна жити в театрі, нею повинні видавати газети, часописи, а “людям з достатком” гріх “не дати матеріальної допомоги тим смілим людям, що працюють на цю тяжку й по сучасному стані й небезпешну справу...” [1,36]. Він високо поціновує й “Громадську думку”: “...це дуже статечна й коштовна по матеріялу газета...” [1,38]. Обурює Андрія Марковича і той факт, “...що навіть чужі люде розуміють вагу і користь діяльності корифеїв нашої сцени за для розвитку національної самосвідомости українського люду, шанують і вітають їх працю, ми ж, українці, не розуміємо і не шануємо!” [1,40]. Внутрішні монологи, введені автором у твір, передають приховані переживання, думки нашого героя. Під час слухання співу Мар’ї Іванівни “гостя гнітило питання про те, як мало статися, щоб така чула душа загинула для свого рідного краю і тепер з своїх рідних дітей вибиває останні ознаки української народности” [1,42]. Зауважимо, що це, переважно, ситуативні монологи - роздуми.

Хронотоп у цьому творі виражає національну свідомість суб’єкта. В організації художнього простору центральне місце належить міфологемі хати, яка є серцем етнопростору, місцем, де, на перший погляд, “люблять все малоросійське”, де відчувається “прихильність до всього українського”. Проте художній простір замкнувся у прямому і переносному значенні. Якщо на початку твору думка Андрія Марковича линула “до його урядових чиновників і городян, з якими, як він покладав на думці, йому

доведеться мати потім діло у службі або у житті” [1, 31], то після спілкування зі “щирими малоросами” рука прозоріння відсуває завісу їхньої “щирості”, а він усвідомлює, що “справа українська” обійдеться і без них: “Долежуйте свій нікчемний вік нікими колодами. Ви незгожі вже на нове будовання!..” [1,44]. Сприймати їх він більше не може, його душа, серце, врешті нервова система гранично перенапружені, і він виривається із цього замкненого кола зі словами оптимізму, що “тепер не страшно вже, бо з народніх мас підіймається нова інтелігенція, що дасть нашій справі нову силу і доведе наш народ до освіти, культури і нового життя” [1,45].

На відстані часу до нас все рідше доноситься відгомін тих далеких доленосних років, коли примусово, ще в роки кріпаччини, на Урал переселяли українських людей. У нарисі “Перерід” А.Кашенко порушує актуальну і в наші часи проблему – як зберегти українцями свою національну визначеність, та як не розчинитися серед інших народів. “Нарис “Перерід”, - зауважує С.Пінчук, - твір, у якому минуле безпосередньо вростає у сучасність і навіть постає під кутом зору дослідження майбутнього” [3, 18].

Автор, “тиняючись через свої службові справи по північних країнах Уралу” [4,1], знайшов “аж три села, у десять тисяч душ, нащадків чернігівських та полтавських козаків” [4, 1]. Під час “подорожі” по “уральській Малоросії” письменник малює життєві картини виродження нації: нащадки українських козаків спілкувалися російською мовою, а від “нікчемної ознаки української мови серце тільки дужче защеміло” [4,3]; не знайшов ознак української нації в “убранні й постаті” у юрбі людей біля шкальні; та й, “щоб не чути більше цих “настоящих” малоросів, що можуть тільки розуміти українську мову” [4,7], чимдуж кинувся від них геть.

Автор виводить формулу національної трагедії: розрив генетичного коду, що призвів до втрати мови, свого національного “Я”, до втрати родовідної пам’яті. Пам’ятають Україну, знають мову (проте нею не розмовляють) тільки ті українці, котрі прибули дорослими; друге і третє покоління знає про свою дідищу з розповідей дідів та батьків; а ось четверте покоління – перерід – нічого не знає і не пам’ятає. Національна крона родовідного дерева стає безбарвною, безжиттєвою, бо висихає (губиться) прашурівський корінь.

А.Кашенко на прикладі однієї сім’ї ілюструє весь процес виродження українства: Петро, його батько Трохим, Петрів дід. Хата “у два поверхи”, де проживає родина, є символом родовідного дерева. Петро, його заміжня дочка “з двома малими дітьми” займали верхній поверх; нижній – “Петрів батько з старим Петровим дідом” [4,7]. Петрова сім’я мало що знає про переселення, та й побут свідчить про те, що тут проживають далеко не українці. Зауважимо, що художні деталі, введені автором у твір, є наскрізними. Мова, побут є отими стрижневими деталями, навколо яких концентруються ситуативні роздуми оповідача, завдяки яким він постійно нагадує про порушену проблему у творі.

У постаті й в обличчі Трохимового батька “щось нагадувало рідні риси” [4, 8]. Спогади про Україну щемом віддають у його серце. Сім’я “пильно додержується” звичаїв, береже васильки, які “мати з Ніжина вивезли” [4,13]. І тільки старий дід, батько Трохима, який забуває, як звати невісток та онуків, “а як про Україну та про свої молоді літа, то все вам розкажуть, наче вчора те було!” [4,14]. Шляхом ретроспекції А.Кашенко повертає нас у минувшину Петрового діда. Спогади, що яким зорепадом полилися з уст діда, який нагадав авторові “дідів-пасічників”, тужіннями, болем, мукою вибилися з його грудей при згадці про ті поневіряння, що довелося зазнати йому і його родині.

Міфологема дороги наскрізно проходить через увесь твір і виражає загальну концепцію його проблематики. Образ дороги як подорожі репрезентовано письменником на пошук ним істини; образ дороги батька Трохима на Урал асоціативно близький до біблійного шляху на гору Голгофу - через перепони і страждання. Особливо акцентує автор на символічний образ дороги, представлений на міфологічний мотив “повернення блудного сина” до своїх родовідних коренів, до своєї дідищи.

Символічного звучання набуває образ сонця: від криваво-червоного (на початку подорожі героя) до „білого, непромінястого і мертвого” (після від’їзду із Салок), коли „ввижався вже той недалекий час, коли вимруть останні діди „першого коліна”, коли по йому незабаром підуть в домовину сини, „друге коліно”, що знає ще Україну хоть через оповідання батьків...” [4,20]. Пейзаж „вписаний” у роздуми і споглядання оповідача, подається крізь призму його сприйняття: „Картина була мені нерідна і, не вважаючи на всю її величність, гнітила мені душу своєю мертвою таємницею...” [4, 4].

А.Кашенко в оповіданні “Мрії і дійсність” синтезує комплекс проблем, характерних початку ХХ століття: проблема вибору, проблема взаємин народу та інтелігенції, проблема родовідної пам’яті.

Переплетення особистого і соціального, загальнолюдського і конкретно-історичного, психологічного і естетичного - такими гранями відкривається нам оповідання. Побудоване на контрастному зіставленні життєвих, світоглядних позицій “приятелів з малих літ” (колишнього військового Данила Івановича та Гната Федоровича) воно розкриває нутро тогочасної дійсності.

Данила Івановича, нащадка запорозького козака, постійно тривожили спогади “про вільні запорозьські степи, де гарцювало козацтво і звідкіля “дибом” вставала козацька слава і бажання бачити Україну знову

такою славною...” [1,51], а ще повсякчас перед очима поставала саме козацька Україна. До того ж “велике враження” і “глибоку смугу” у душі залишили на все життя оповідання діда Охріма про запорожців, про безкраї татарські степи, про Кубань, про Задунайську Січ... Думаємо, що у творі образ вищезазначеного героя має значно глибший смисл. У ньому, безперечно, є й автобіографічні алюзії. За Н.Конотопець, “дід його (А.Кашенка – Г.К.) Гаврило Кашенко був одним із останніх запорозьких козаків. Феофан Гаврилович брав участь у війні на Кавказі, вийшов у відставку штабс-капітаном, за вірну службу був пожалуваний дворянством” [5,69].

Данило Іванович після виходу “в одставку” приїжджає на хутір до свого приятеля Гната Федоровича, який “досі не зовсім відірвався від землі і рідного гнізда” [1,51]. Прогостювавши три дні, гість “почував, що все те, що він бачить і що він чув від приятеля зовсім не те, про що він все життя мріяв...” [1,53]. Гнат Федорович опирається на реалії життя, зауважуючи, що “з часів тієї славної для України й тяжкої пори колесо життя повернулося вже багато разів. Повернути його марна праця!.. Людей наших вабить тепер до себе вільна праця, розвиток розуму та поступ культури!” [1,61]. І “автономія” Гнату Федоровичу потрібна для того, щоб „упорядкувати своє хазяйство і освіту так, як ми хочемо” [1,6]. Нам важко визначити вузько ідеологічні симпатії героя. Проте, як свідчить авторське резюме, загальна ідеологічна настанова героя – на духовне відродження, гуманізацію світу. Гнат Федорович не ідеальна постать. Це звичайна людина, втомлена життєвим хаосом, але активно живе громадським життям. Та й потерпів за те, що понизив селянам арендну плату за землю, тим самим спровокувавши підпал князівської економії. Без нарікання “перетерплює” він і “брак виховання і освіти” дружини Ївги Степанівни. У душі героя знайшлося місце і альтруїзму, і високому, і духовному, і мирському, і силі духу.

Данило Іванович пасивно сприймає “ідеї” Гната Федоровича. Проте автор описово подає момент відродження героя. Коли на початку бесіди він втікає від “народу” у минувшину (і українські часописи є для нього “однбокими”), то в кінці (після арешту приятеля), навпаки, сповнений рішучості заявляє: “Український народ великий і дужий! Він ще зовсім не жив! Всі сучасні кривди й знущання збудять його нарешті. Він прокинеться і струсить з себе всіх грабаків, що повпивалися в його тіло... Я вірую, що Україна знову буде великою і славною...” [1,66]. Вирішується проблема вибору. А образ зорі, у який залюблений автор, символізує пробудження до нового життя.

Проблему духовної анемії піднімає А.Кашенко в оповіданні “Пригода з кобзарем”, заголовок якого повторює назву однойменної новели Панаса Мирного. Проте автор розкриває трагічне становище кобзаря, всього кобзарства на початку ХХ століття.

Суть твору в контрастному зіставленні гри “кумедіантів” і гри кобзаря на ярмарку, в одному із міст на Полтавщині. Виписуючи цілий ряд постатей, письменник трансформує їх в ідейну площину, у площину розв’язання актуальних проблем, поставлених тогочасним життям, але які знаходять своє віддзеркалення і сьогодні. Автор уникає ідеалізації кобзаря, але він конкретно випишує його призначення: “...Співай людям. Хто сумує – того розважай, хто грішний – поліпшуй тому душу; хто лютий – пом’якши тому серце; хто нерозумний – того повчай пісню; а хто легкодухий – тому співай про козацьку славу” [1,18].

Проте не просто реалізувати бажане. Тупість, безглуздість діянь всього “начальства”, та й, у цілому, і політичної системи, уособлює образ “урядника”, який є лютим ворогом для сліпця: “Не один вже раз ганяли його урядники з ярмарків; не один раз його бито і по старій шії і по позовклях щоках; не один раз доводилося йому і в холодній сидіти...” [1,25]. Він боявся одного: “Щоб його кобзу не однято або не поламано” [1,26]. На захист сліпця стають “чоловік з козацькими вусами” та пан.

Зауважимо, що майстерність прозаїка виявляється в комічному зображенні ситуації, де важливу роль відіграють діалоги. Власне, на них будується все оповідання, вони рухають дію, передають настрої оточуючих до побаченого. Якщо поява урядника була не на користь кобзареві, то вплетіння в канву ситуації образу пана, змінює настрої зображуваного. Загнавши урядника “на слизке”, він тим самим виставляє його насміх. Проте уряднику “немає часу” балакати з паном про те, чому не розганяють комедіантів, про те, “чи немає у такому утиску кобзарів яких інших заходів?” [1,30]. Оповідання написано 1906 року, коли українське слово, культура тільки пробивалися крізь стіну заборон, пересторог.

Отже, навіть звернення до невеликої кількості творів А.Кашенка під кутом зору означеної теми засвідчує, що “українська справа” була дійсно справою усього життя письменника.

Художня пропаганда національного “Я”, в усій його багатогранності, реалізується автором як в контексті історичної прози, так і у творах на сучасну йому тематику. Цікавим джерелом для вивчення творчості А.Кашенка стане і його драматургія, у якій, власне, і акумулюються всі ті проблеми, що знайшли своє відображення в нашому дослідженні.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кашенко А. Дрібні оповідання. – Черкаси: Сіяч, 1917.

2. Літературознавчий словник-довідник/ За ред. Гром'яка Р., Коваліва Ю., Теремко В. – К.: ВЦ „Академія”. – 752 с.
3. Кашенко А. Ф. Під Корсунем: Іст.повіді /Передм., упоряд., підгот. текстів С.П.Пінчука. – К.: Молодь, 1992. – 320 с.
4. Кашенко А. Перерід. Оповідання. – Катеринослав, 1916.
5. Конотопець Н. На духовному небосхилі // Початкова школа. – 1990. - № 4. – С. 68-73.

УДК 821.161.1 А - 32.09

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ОБРАЗА ОРФЕЯ В ТВОРЧЕСТВІ Л.АНДРЕЄВА ("ОСЛЫ")

Косенко А.А., аспірант

*Запорізький державний університет*

В статті розглядається специфіка трансформації традиційного античного образу Орфея в творчестві Л.Андрєєва ("Осли").

*Ключеві слова: традиційний образ, трансформація, асоціація, іронія, пародія.*

Косенко О.О. ТРАНСФОРМАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО ОБРАЗУ ОРФЕЯ У ТВОРЧОСТІ Л.АНДРЕЄВА ("ВІСЛЮКИ") / Запорізький державний університет, Україна.

У статті розглядається специфіка трансформації традиційного античного образу Орфея у творчості Л.Андрєєва ("Віслюки").

*Ключові слова: традиційний образ, трансформація, асоціація, іронія, пародія.*

Kosenko A.A. THE TRANSFORMATION OF TRADITIONAL IMAGE OF ORFEY IN THE WORKS BY L. ANDREYEV ("DONKEYS") / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The article deals with the specific character of transformation of traditional antique image of Orfev in the works by L.Andreyev ("Donkeys").

*Key words: traditional image, transformation, association, irony, parody.*

Данная статья посвящена рассмотрению проблемы определения особенностей художественной трансформации традиционного антично-мифологического образа Орфея в творчестве Леонида Андреева ("Осли"), тесно связанной с актуальными задачами современного отечественного литературоведения, активно разрабатывающего концепцию традиционных сюжетов и образов (ТСО).

Основной вклад в формирование и развитие системы знаний о ТСО сделали представители "черновицкой школы" (А.Волков [1], [2], А.Нямцу [3], В.Антофийчук [4]); апробация ее теоретических положений на конкретно-литературном материале представлена в работах их "последователей" (К.Титянина [5], С.Кирилук [6], М.Шевчук [7], Г.Церны [8] и других).

А.Е.Нямцу предлагает следующие определения традиционного материала: "сюжеты, образы и мотивы, которые с определенной закономерностью повторяются в литературе разных времен и народов, получая новое, более созвучное эпохе-реципиенту содержательное наполнение и идейно-семантическое звучание" [3,10]. "По содержательным характеристикам большинство традиционных образов является своеобразными психологическими типами или поведенческими моделями, которые отражают существенные стороны индивидуального или коллективного бытия"; "они воспринимаются в читательском сознании как образы-символы (знаки, понятия, эмблемы), становящиеся многофункциональными при включении их в духовное сознание другой культурно-исторической эпохи, достигшей иного видения и понимания окружающего мира и природы человека" [3,12]. Сфера традиционных персонажей широка (Агасфер, Фауст, Дон-Жуан и множество других) и перманентно пополняется новыми персонафицированными универсалиями различного генезиса.

Вопрос о специфике, закономерностях трансформации традиционных образов в творчестве Л.Андрєєва - как зачинателя имманентной русской литературе XX века тенденции радикального "перевоссоздания" данного материала - недостаточно изучен, отсутствуют системные знания по проблеме. Несмотря на то, что в художественном мире писателя функционируют общеизвестные фигуры различного происхождения (литературные, фольклорные, исторические), основное внимание литературоведов сосредотачивается, как правило, на модификациях персонажей христианской религиозно-мифологической системы (Лазаря, Иуды, Христа, апостолов и т.д.): [9], [10], [11], [12] и т.д. Обращение же к "Ослам" в отечественном и российском литературоведении носит единичный характер [13].

Цель данной работы - анализ формально-семантической специфики трансформации античного образа в "Ослах", в свете соответствующей теории, дополненный доказательством его традиционности (ГТСО).

Задачи:

- охарактеризовать протообраз Орфея (представить семантическую модель, культурно-литературную парадигму);
- определить форму творческой эксплуатации данного образа в "Ослах";
- на фоне инварианта традиционного персонажа определить особенности андреевского "перевоссоздания";
- дифференцировать "смеховые" приемы трансформации ТО писателем;
- определить задачи, идейные предпосылки (детерминанты) данной модификации.

Образ Орфея по происхождению принадлежит сфере античного мифа, но частая творческая "эксплуатация" данного персонажа литературой предопределила его статус как "традиционного"; в общественном сознании сформировалась семантическая схема, модель данной фигуры, акцентирующая изначально присущие ей содержательные характеристики. Орфей - "необыкновенно талантливый певец, музыкант".

Миф об Орфее находит отражение в творчестве Эсхила, Еврипида, Шелли, Пушкина. В XV – XIX вв. различные сюжетные линии мифа использовали Дж.Бемини, Ф.Косса, Б.Кардуччи, Дж.Б.Тьепало...

В европейской литературе 20-40-х гг. XX века тему «Орфей и Эвридика» разрабатывали Р.М.Рильке, Ж.Ануй, И.Голь, П.Ж.Жув, А.Жид и др. В русской поэзии нач. XX века мотивы мифа об Орфее нашли отражение в творчестве О.Мандельштама, М.Цветаевой [14,264]. В украинской литературе - "Орфеево чудо" Л.Украинки.

Не утратил данный персонаж свою популярность и в мире современной культуры: оригинально трансформированный, он продолжает "жить" в произведениях Я.Отченашека ("Хромой Орфей"), Г.Э.Носсака ("Орфей и ..."), киноверсии Ж.Кокто "Орфей" [15,191-194].

Л.Андреев по-своему "перевоссоздает" данный образ. Посредством иронических реминисценций писатель актуализирует ассоциацию "Энрико (итальянский певец) - Орфей" (первое название произведения - "Состязание с Орфеем. Новелла").

Данная параллель обнаруживается через имплицитное, а позже и прямое сравнение ("любимец богов и людей", обладающий "чарующим голосом" [16,19]), "вторичную номинацию" (прозвище "Орфей" [16,19]).

Апелляция к закрепившемуся в общественном сознании мифологическому образу как символу высокого искусства, талантливого музыканта, сопровождается сохранением и гиперболизацией семантических доминант традиционного инварианта - в "смеховом" аспекте. "Голос Энрико обладал обольстительностью, превосходившей всякое вероятие, и казался принадлежащим всемогущему чародею. Рассказывают, что тысячи собравшихся, слушая Энрико, теряли всякую волю над собою и покорно переходили, послушные чародею, от горьких слез к неудержимому смеху, от отчаянья к ослепительному восторгу и почти безумному экстазу" [16,20]. Он "звуками своего голоса" "подчинял себе самую непокорную душу и вел за собою человека, как поводырь слепца или магнит железные опилки" [16,20]. Эпизод с грабителями дополняет ассоциативное поле произведения историей о волшебной флейте, спасшей город от крыс, - еще одно "доказательство" необыкновенного таланта певца: "он пением заставил их отказаться от своего преступного намерения и продолжая петь, довел их, как рачительная бонна ведет послушных детей, до самых ворот полицейского участка, куда и сдал их немых от восхищения и неожиданности" [16,21].

Творческая эксплуатация традиционной фигуры антично-мифологического генезиса осуществляется "поэтапно": актуализация соответствующей ассоциации (первый этап) переводит повествование на "вневременной" уровень, формирование в сознании реципиента связи между Энрико и Орфеем сопровождается иронически-пародийной трансформацией, "осовремениванием" семантической модели инварианта (второй этап), - в контексте действительности нового времени.

"Смеховые" модусы трансформации ТО Орфея в "Ослах":

- полная неосведомленность Энрико о своем "мифологическом двойнике", намекающая на его ограниченность, необразованность ("Как и все певцы, не имеющие времени для литературных занятий, Энрико долгое время совсем не знал, кто такой Орфей, именем которого часто называли его поклонники и журналы..." [16,21];
- шутливая самоидентификация ("Ну, а как же окончил Орфей свою жизнь? ... - он был безучастен к женщинам, которых привлекал своими песнями, и за это был насмерть растерзан фракиянками. Берегись, Энрико! Певец засмеялся:

- Да, в этом мы похожи, и я тоже буду когда-нибудь растерзан" [16,22]. В данном случае Энрико указывает на свою популярность среди поклонниц - фанаток, "доходящую до неистовства" [16,18] страсть влюбленных в него женщин;

- желание Энрико превзойти соперника, глупая "ревность" к славе античного героя ("И чем выше были его успехи, чем больше несла судьба цветов, денег, любви и поклонения, тем ненавистнее становился лживый образ непревзойденного Орфея, чаровавшего не только людей, но и животных...хмурым и печальный, скупко отвечая на поцелуй горячих и душистых губ, думал в отчаянии: "Ах, если бы ты была королева, очарованная мною!" [16,23];

- завышенная самооценка "нового Орфея", граничащая с "манией величия" ("Но самолюбивый и гордый Энрико не мог примириться с тем, что, хоть и сказочный, Орфей стоит во мнении людей выше него и, снова слыша его имя, произнесенное в похвалу, каждый раз чувствовал как бы укол в самое сердце" [16,23]; "неужели этот тенор был настолько лучше меня, что меня украшают его именем? Я в этом сильно сомневаюсь" [16,21];

- "сниженное", пародийное перевоссоздание мифологического материала: Орфей очаровывал своим голосом диких животных - Энрико намеревается очаровать ослов.

В "Ослах" ироническое начало приобретает "парадоксально-анекдотическую форму выражения" [13,86]: выступление Энрико сопровождается мрачным ревом ослов ("как в последний день земли" [13,27]), которое изо всех сил пытается перекричать певец. ("А как я для них старался! Я сам - сам! - плакал для этих ослов, чего не делал даже для английской королевы... Нет, я их проберу: долой лирику - я дам ни драму, и тогда мы увидим. Я их перекричу!" [16,27]). И пуант - "современный Орфей" срывает голос.

Ироническая соотнесенность с античным героем в данном случае подчинена задаче осмеяния тщеславия, самовлюбленности, глупости. И.Московкина отмечает, что ирония "Ослов" направлена также против "символистов, претендующих на роль демиургов, пытавшихся перенести в современный мир и искусство мироощущение и ритуалы античности. Как показал Андреев, прямое следование мифологическим образцам приводит современного человека к противоположному результату и вызывает смех" [13,276].

Но за "смеховым фасадом" произведения типично-андреевские идеи, демонстрирующие трагическое мировосприятие писателя (ограниченности возможностей, несовершенства человеческой природы, обрекающей на неудачу попытку "возвышения" индивидуалиста, абсурдности бытия, Сверхсилы, "дарящей" талант недостойному его человеку). Схожая ситуация представлена в "Самсоне в оковах": непосильно тяжелая миссия пророка возлагается на слабого духом эпикурейца.

Соотнесенность с мифическим героем в "Ослах" формирует гротескную фигуру современника: Энрико - Орфей - пошлая персонификация "высокого" идеала, маленький человечек, претендующий на статус полубога. Название произведения указывает не только на "неблагодарных слушателей" певца, но и на него самого: Энрико - амбициозный глупец - "осел".

В "Ослах" трагический новообраз традиционного персонажа, имманентный большинству андреевских произведений ("Жизнь Василия Фивейского", "Елеазар", "Иуда Искариот", "Самсон в оковах" и т.д.), заменяется комической фигурой анекдота. Данная трансформация, во многом, детерминирована "народно-смеховыми" тенденциями 1914-1915 гг. в творчестве писателя, "светлыми проблесками", не нивелирующими, однако, важнейшие мировоззренческие константы, определяющие специфику художественного мира Андреева в целом.

Перспективой дальнейшего развития в данном направлении является исследование формально-семантической специфики закономерностей и детерминант художественной модификации всего, обобщенного и систематизированного традиционно образного материала творческого наследия Л.Андреева.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. - М.: Наука, 1973. - С.303-315.
2. Волков А.Р. Традиційні сюжети та образи (нарис теорії традиційних сюжетів та образів) // Волков А., Рихло П., Бойченко О. Наскрізні сюжети і образи в літературах Європи. - Чернівці-Київ: ЧДУ, 1998. - С.3-15.
3. Нямцу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. - Черновцы: Рута, 1999.- 173 с.
4. Антофійчук В.І. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ століття. Дис... докт.філол.наук:10.01.01.-Черновці, 2001.- 385 с.
5. Титянин К.А. Традиционные образы и сюжетные мотивы в романе М.А.Булгакова "Мастер и Маргарита" (евангельская тема). Дис...канд.філол.наук: 10.01.02.-Черновці, 1993.-160с.

6. Кирилюк С.Д. Трансформація мотивів та образів світової літератури у творчості Ольги Кобилянської. Дис...канд.филол.наук:10.01.01.-Чернівці, 1999.-180 с.
7. Шевчук М.В. Національно-специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Л.Українки). Дис...канд.филол.наук:10.01.01.- Житомир, 1999.- 205 с.
8. Церна Г.М. Творча інтерпретація "вічних" образів в українській літературі 1920-х років. Дис...канд.филол.наук:10.01.01.- Кировоград, 2001.-169 с.
9. Нямцу А.Е. Мир Нового Завета в літературі.- Черновці: Рута, 1998.-108 с.
10. Татаринова А.В.Формирование мифологического реализма в творчестве Л.Андреева (1898-1911 годы). Дис... канд. филол. наук: 10.01.02.- Уфа, 1996.-233 с.
11. Личность в художественном мире Л.Андреева // Колобаева Л.А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX веков.- М.: МГУ, 1990.- С.114-118.
12. Михеичева Е.А. Жанровые особенности "библейских" рассказов Л.Н.Андреева // Жанры в историко-литературном процессе.- Вологда: Издательство вологодского пединститута, 1985. - С.88-101.
13. Московкина И.И. Поэтика прозы Леонида Андреева. Жанровая система и художественный метод. Дис...докт.филол.наук: 10.01.02.- Харьков, 1994.- 329 с.
14. Орфей // Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2 т. - Т.2.-М.: Советская энциклопедия, 1987.- С. 262-264.
15. Орфей // Руднев В.П. Словарь культуры XX века. - М.: Аграф, 1997. - С.203-205.
16. Ослы // Андреев Л.Н. Собрание сочинений в шести томах. - Т.5. - М.: Художественная литература, 1995. - С.19-29.

УДК 821.161.2 – 31.02

## **УКРАЇНСЬКИЙ РОМАН НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ: ПОСТМОДЕРНІЗМ ЧИ ІМІТАЦІЯ**

Кульчинська Л. В., аспірант

*Інститут філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка*

Простежується побутування українського романного жанру. На прикладі творів Є. Пашковського, В. Медведя, Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю. Издрика, В. Кожелянка, В. Єшкілева, О. Гуцуляка та інших визначаються риси українського роману кінця XX – початку XXI століть, зокрема, постмодерністське начало.

*Ключові слова: роман, постмодернізм, метажанр, ризома, симулякр, текстуальність, цитатність, стилізація.*

Кульчинская Л. В. УКРАИНСКИЙ РОМАН НА СТЫКЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ: ПОСТМОДЕРНИЗМ ИЛИ ИМИТАЦИЯ / Институт филологии Киевского национального университета им. Т. Шевченко, Украина  
Исследуется развитие украинского романного жанра. На примере текстов Е.Пашковского, В. Медведя, Ю. Андруховича, О. Забужко, Ю.Издрика, В. Кожелянка, В. Ешкілева, О. Гуцуляка и других определяются черты украинского романа конца XX – начала XXI веков, в частности, постмодернистское начало.

*Ключевые слова: роман, постмодернизм, метажанр, ризома, симулякр, текстуальность, цитатность, стилизация.*

Kulchynska L.V. UKRAINIAN NOVEL ON THE BRINK OF MILLENNIUM: POSTMODERNISM OR IMITATION /Kyiv National Shevchenko University's philology Institute,Ukraine.

The author analyses development of Ukrainian novel genre. The features of Ukrainian post-modern novel in the period between the end of the XX-th century and the beginning of the XXI-th century (and especially its post-modern origin) are defined by the example of texts of E. Pashkovsky, V. Vedmid, U. Andruhovich, O. Zabuzhko, Y.Izdryk, V. Kozheljanko, V. Jeshkiljev and V. Hutsuljak.

*Key words: novel, postmodernism, metagenre, rhizome, simoulaacre, textualism, stylization.*

“Криза”, кінець літератури”, “жанровий хаос”, “теоретична невірноваженість” – ці та подібні дефініції стали ледь не основоположними щодо поцінування літературного процесу кінця XX ст. Нерозуміння, а почасти небажання зрозуміти, страх здатися маргінальним перед світом (чи перед собою?) спричинюють

ситуацію, коли поняття “постмодернізм” перетворилося на своєрідне слово-табу: вживати його можна або в лайливому контексті, або ж у лапках із застереженням, а ще краще обминати евфемізмами.

З іншого боку, постмодернізм засадничо не готовився бути мироносно-об’єднавчим, що, звичайно, імпонувати може не кожному. Постмодерністські тексти в основі своїй передбачали (див. теоретичні праці Фуко, Дерріда, Гватарі, Дельоза і т.п.) дезінтеграцію читацької свідомості з метою перетворення її на нову конструкцію. У такий спосіб повинні були деконструюватися консервативні віджиті погляди на мистецтво, життя та на мистецтво в житті. Це не означало заперечення всього існуючого. Ідеться, радше, про своєрідне відродження (укотре вже?) перманентної ролі творчості – творити, а не повчати, служити, бути моральною і суспільною і т. д. Тобто, потрібно, по-перше, відкинути умовність у будь-яких проявах, по-друге, дати нове життя затертим, зношеним, набридлим поняттям. Як роблять зі старим джемпером, який можна викинути, але можна розпустити і з цих ниток зв’язати новий витвір, при цьому не обов’язково джемпер, а наприклад, шарпетки.

Літературні твори, зі знаком постмодернізму, відрізняються поліфонічністю, метажанровістю та самобутністю.

Романний жанр завжди був рухливим, відкритим до новотворень. За М. Бахтіним, “роман як ціле – це багатостильове, суперечливе, багатоголосе явище” [1, 75]. Напевно, саме тому найчастіше присутній він у сучасній українській літературі. Звичайно, у модифікованому вигляді.

Складно класифікувати постмодерністський роман за традиційною системою. У випадку кожного письменника маємо нове утворення: роман-жахів (“Московіада” Ю. Андруховича), феміністичний роман-скандал (“Польові дослідження з українського сексу” Оксани Забужко), роман знаків (“Адепт або Свідок Олексія Склавина про сходження до трьох імен” В. Єшкілева та О. Гуцуляка), “роман-есеї”, “роман-екцикліка”, сповідь (“Щоденний жезл” Є. Пашковського), “альтернативні” історичні романи В. Кожелянка, палімпсестний роман-біографія без, власне, біографії (“Воцек” Ю. Іздрика), детективний роман-щоденник (“Перверзія” Ю. Андруховича), епічний роман “наголосів та календарів” (“Кров по соломі” В. Медведя) тощо.

Починаючи ще з кінця XIX ст. роман втрачає свою велику епічну форму, оскільки змінюються письменницькі завдання. У кінці XX ст. основна увага романістів зосереджена на проблемах естетики повсякденності, питань естетизації життя та оточення. “Антитези високе – масове мистецтво, наукова – буденна свідомість не сприймаються естетикою постмодернізму як актуальні” (переклад наш – Л. К.) [2, 331].

Новий стиль потребує нових форм, тому виникають химерні за будовою метажанри, своєрідні симулякри жанрів: щоденники, уривки літописів, нотатки з мандрювань, спогади, послання. Для конкретнішого розуміння творів, а часто заради гри з читачами, автори самі уточнюють жанр: “роман-жахів”, “роман-есеї”, “роман знаків” тощо, продовжуючи осмислювати форму свого тексту і під час колізій твору.

Євген Пашковський, спілкуючись із читачем через сторінки роману “Щоденний жезл”, свій твір називає то посланням-екциклікою, то сповіддю (апелюючи до Августина Блаженного як зачинателя автобіографічного жанру), а то романою-міною. Про свій художній стиль пише, що покликаний він “викувати мечі Господні” [3, 229], а себе бачить пророком-Прометеєм, який мусить писати – “романитись над епічним” – щоб врятувати всесвіт, Україну, літературу, себе... Письменник констатує, що сучасний твір втрачає епічність, яка, як відомо, є засадничим елементом класичного роману: “давнє й теперішнє устатковується в текст, позбавлений епосу, більше розмінаний на замітки в уяві” [3, 52 – 53]. Та й саме слово “епос” вживається в нього в негативному контексті – пуста балачка: “переливати епос порожнього в модерн пустого” [3, 73].

За Пашковським, романний жанр змілів як такий ще й через кризу персонажа, бо “змаліла”, власне, й людина. Замість героя поважного, позитивного чи негативного, простого чи лукавого, який був об’єктом пошуків класичної літератури, постає примітивний герой-симулякр зтелевізованої маскультури: “блазень, актор, політикан, нагримована телемава, без’язикий багатій, розшаманена самичка, всі, як один, чарівні, розніжені, прості” [3, 347].

Криза героя-персонажа-суб’єкта існує в постмодерністському літературознавстві поруч із тезами на кшталт “Умер автор, хай живе читач!”. Альтернативою суб’єкта постають позасвідомі мовні структури, завдяки яким будується безкінечний текст. Мова – це й акцент у текстах, і головний персонаж.

Що справді присутнє в українських текстах досліджуваного періоду – це розроблення прозової мови. У романи інтенсивно вливаються різноманітні лексичні пласти: інтелігентно-селянська мова (Медвідь), нецензурна лексика, та ще й жіноча (Оксана Забужко), мова “богемної тусовки” (Андрухович та Іздрик), старослов’янізми та історизми (Кожелянка, Єшкілев, Гуцуляк), говірка, професіоналізми, суржик (Пашковський) і т. д.



У прозі кінця ХХ ст. запанували межові дискурси, тому не завжди відчутно, де закінчується література, а починається публіцистика, філософія, міфологія тощо. Жанрові моделі роману – це й критика, науковий текст, граMATика.

Романи В. Медведя та Є. Пашковського насичені філософуванням, найважливіші питання якого – призначення України, минуле та майбутнє українського народу, а у випадку Пашковського ще й проблема постчорнобильських земель.

У романах Пашковського співіснують власне література, публіцистика, вплітається епістимологічний стиль та алюзії на Святе письмо. В. Кожелянко, пародіюючи публіцистичний стиль, творить іронічну газетщину. Завдяки його інтелектуальній грі в історію маємо альтернативні варіанти розвитку України, а також зріз сучасної тенденційної преси, у якій гасло “без цензури” стало таким самим симулякром, як і “без ідеї” у літературі.

Сучасні твори потребують творчого читання, читач разом з автором повинен перебувати в певному контексті – художньому, культурному, релігійному, політичному тощо. Подібні тексти “пробуджують” пам’ять, “нагадуючи гортання давно відомого роману, який вже не треба читати підряд, а достатньо лише нагадати деякі фрази чи уривки, і пазл складеться” [4, 131]. Література потребує читача посвяченого, обраного, але й одночасно такого, який не “показився на інтелектуальних збоченнях” [3, 165].

Автори активно запрошують до читачів співпраці. Юрій Андрухович “невпевнений” у правильній послідовності матеріалів, представлених у “Перверзії”, тому читач може прочитати їх у будь-якій послідовності, а якщо хтось із реципієнтів має шерлокхолмівські таланти, то в нього є можливість з’ясувати секрети Стаха Перфецького. Авторі роману “Адепт...” після вичерпання “Свідоцтва...” продовжують сюжет власними видіннями (співвідношення кількох видінь “співпадає” з оплатою за роботу кожному автору, за признаннями самих авторів), якщо читач досягне стану марень, йому напевно ж відкриються нові сюжетні колізії. Оксана Забужко недаремно називає свій роман саме “Польовими дослідженнями...”, натякаючи цим, що кожен читач, попрацювавши, здійснить власні дослідження. А до якого буання фантазії підштовхує нас В. Кожелянко! Не варто дофантазувати хіба що романи Є.Пашковського, оскільки він обрав собі непросте амплуа Рятівника людства, хоча і його романи надзвичайно дисперсні.

Постмодерністські тексти різноманітні, їм притаманна мультимедійність, тобто використання різних засобів впливу на читача.

Список матеріалу, з якого “зроблено” роман “Перверзія”, промовистий: копії документів, репортажі, інтерв’ю, записки, службові депеші, розповіді, аудіо- та відеокасети. У тексті присутня й поезія, залучаються друкарські “ходи” (зміна шрифтів, різна верстка, ілюстрації).

У романах В. Медведя головне ритм, часто коломийковий, допоки не зрозумієш його, читати твори письменника складно. А за календарями Марти Зіневич, уміщеними в роман “Кров по солоні”, прочитується ритм власне життя. Часто слова в романі не важать нічого, як у тужливій народній пісні, коли наприкінці її вже забувся початок, але гіпнотично “пливється” за мелодією.

“Густа” проза В. Медведя написана в жанрі “потоків свідомості”, у якому присутні численні алюзії, переважно на твори класиків української літератури. Нескінченно-довжелазні речення переростають в абзаци-періоди, а ті у свою чергу не закінчуються ніколи, розчиняючись лише, наприклад, лексемою “та й”. Це робить текст відкритим для різномислених, багатозначених, як і, власне, саме життя.

Символи постмодерністської естетики – лабіринт, ризома – принципово догматичні, гнучкі, не мають замкнених концептуальних конструкцій. Тому писати не за буквою закону жанру не лише невимовно приємно сучасному прозаїку, а й важлива умова сучасного, яке не вкладається в рамки, оскільки сьогодні не слухає вчора, а завтра не бачить сьогодні. Відчуваючи це письменник прагне застерегти від руйнації, втрат тощо, але і від самого застереження.

Знаючи дражливе ставлення кожного автора, згадуваного в даному дослідженні, до всіляких класифікацій, а надто “-ізмів”, застережливо не робимо висновків, чекаючи на продовження дискурсу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1970.
2. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб, 2000. – 347 с.
3. Пашковський Є. Щоденний жезл. Роман-есеї. – К., 1999. – 471 с.
4. Бондар-Терещенко І. Подвійний Ніе Он. Юрій Іздрик: ресентимент ідеологічного прочитання // Кур’єр Кривбасу. – Листопад, 2000. – № 132. – С. 130 – 134.

## ІННОВАЦІЙНІ ДЕРИВАТИ ТА ЇХ РОЛЬ В УМОВАХ ПОЕТИЧНОГО КОНТЕКСТУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО)

Кучеренко Л.І., к.філол.н, доцент

*Запорізький державний університет*

У статті аналізується словотвірний аспект мовотворчості М.Вінграновського, визначаються особливості індивідуально-авторської деривації, експресивно-стилістичні можливості оказіональних поетизмів.

*Ключові слова:* словотворення, оказіональна деривація, інноватив, індивідуально-авторський новотвір, поетизм, афіксація, композиція, юкстапозиція, експресивність.

Кучеренко Л.И. ИННОВАЦИОННЫЕ ДЕРИВАТЫ И ИХ РОЛЬ В УСЛОВИЯХ ПОЭТИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Н.ВИНГРАНОВСКОГО) / Запорожский государственный университет, Украина.

Объектом исследования в статье является словообразовательный аспект языкового творчества известного украинского поэта второй половины XX ст. М.Винграновского. Характеризуется система индивидуально-авторской деривации, выявляются основные тенденции в образовании поетизмов-инновативов, определяются их экспрессивно-стилистические возможности, роль в формировании идиостиля писателя.

*Ключевые слова:* словообразование, окказиональная деривация, инноватив, индивидуально-авторское новообразование, поетизм, аффиксация, композиция, юкстапозиция, экспрессивность.

Kutcherenko L.I. INNOVATIONAL DERIVATES AND THEIR ROLE IN POETIC CONTEXT'S CIRCUMSTANCES (ON THE MATERIAL OF WORKS BY M.VINGRANOVSKY) / Zaporizhzhya State University, Ukraine

The object of investigation of the article is word-building aspect of linguistic creativity of a famous ukrainian poet of the second half of XXth century M.Vingranovsky. The system of individual author's derivation is characterized, the main tendencies in the formation of poetisms-innovations are revealed, their expressive stylistic possibilities and the role in the formation of author's idiomatic style are determined.

*Key words:* word-building, occasional derivation, innovation, individual author's new formation, poetism, affixation, composition, juxtaposition, expressiveness.

Вивчення скарбів художнього слова неможливе без з'ясування його дериваційних потенцій, що реалізуються відповідно до завдань конкретного літературного твору та мовної майстерності автора. На особливу увагу в цьому плані заслуговують словотвірні інновативи, які не лише виконують важливі творчі завдання, але і значною мірою характеризують письменника, відображають особливості його світобачення та світосприйняття.

Відтак цілком природним здається посилення інтересу до вивчення згаданих інновативів на матеріалі української художньої творчості різних жанрів, насамперед поезії, де ця категорія дериватом представлена якнайширше (див. праці Н.Гаврилюк, В.Герман, В.Ковальова, О.Красовської, Н.Левун, Є.Принцевського, В.Чабаненка та ін.). Індивідуально-авторські поетизми вивчаються й на матеріалі творчості окремих митців слова – І.Драча (В.Герман, Л.Масенко), Л.Костенко (С.Вовченко) та ін.

Практично не дослідженою в цьому плані залишається мовотворчість Миколи Вінграновського, поетичний доробок якого посів помітне місце в українському літературному процесі XX ст.

Увагу науковців привертає й лінгвістичний аспект вивчення творчості відомого поета. Таке вивчення, однак, було б неповним без розгляду дериваційно-стилістичних особливостей поетичного мовлення М.Вінграновського, яке позначене широким використанням створених автором інновативів. Аналіз останніх передбачає окреслення в загальних рисах системи індивідуально-авторського словотворення, визначення в її межах найбільш і найменш продуктивних способів деривації, з'ясування експресивно-стилістичного навантаження неoderиватом в умовах поетичного контексту.

Поетичний словник М.Вінграновського репрезентує широке коло дериватів інноваційного характеру, які в художньому контексті набувають вагомого експресивно-стилістичного значення.

Структурно прості (одноосновні) оказіоналізми є переважно наслідком афіксального словотворення, насамперед суфіксації: *гнівани* [1,84], *гримина* [1,103], *давнїти* [1,156], *даремність* [1,212], *ляковище* [1,74], *нещасливість* [1,201], *скіфеня* [1,40], *тополїти* [1,32], *турботити* [1,146], *хвилинно* [1,199], *чоластий* [1,145], рідше – префіксації: *защезнути* [1,28], *невчора* [1,175], *прїстояти* [1,46] або конфіксації (комбінованої афіксації): *безпрїчальний* [1,204], *згрозений* [1,25], *змавтитися* [1,39], *докрилити* [1,35], *роздівочений* [1,85], *середстепний* [1,82].

Для творення інноваційних композитів та юкстапозитів М.Вінграновський широко використовує можливості складання (як “чистого”, так і ускладненого суфіксацією): *бистроліття* [1,28], *вічнотундра* [1,30], *гробопад* [1,119], *дощосіч* [1,84], *Київ-листопад* [1,52], *многокрилля* [1,27], *мундироносний* [1,38], *ріка-хлібороб* [1,137].

Оказіональні деривати складної структури нерідко виникають як наслідок дублювання основ (*тихотихий*–1,90), мотивуються синонімічними (*любомилій* – 1,70) або антонімічними словами (*щастя–горе* – 1,137), а також фразеологічними сполуками: *білодення* [1,199], *нощеденно* [1,109] (пор.: *білий день, денно і ноцно*).

У межах юкстапозитів-неодериватів, що функціонують у поезії М.Вінграновського, зафіксовано всі відомі структурно-семантичні типи утворень – слова-повтори: *було-збуло* [1,96], *везли-везлики* [1,181], *змалечку-мала* [1,27], *погуба-згуба* [1,25]; парні зближення сумарного характеру: *вдень-вночі* [1,193], *літо-зима* [1,20]; синонімічні зближення: *думи-турботи* [1,97], *сумніви-гризоти* [1,167] та слова типу “означуване-означення (прикладка)”: *гори-мозолі* [1,77], *земля-зозуля* [1,216], *народ-козак* [1,218], *очі-каліновіття* [1,62], *поле-колисанка* [1,137], *хмари-снігурі* [1,147] (див. класифікацію Єрмоленко 1987).

Прикметною рисою оказіонального словотворення М.Вінграновського є конструювання трикомпонентних, а то й чотирикомпонентних складних утворень, які в арсеналі його поетичних дериватів є непоодинокими: *вечірньосірогусто* [1,74], *всейжойжучий* [1,55], *втеченька-утеча-течія* [1,149], *гідночеснолиций* [1,29], *зима-осінь-весна* [1,126], *чернечо-чорно-чорний* [1,86]; *Вітчизно – сльозе-мріє – сну* [1,80], *молодо – цілино – юно – БАМ* [1,29].

У пошуках нової форми на позначення складного поняття автор вдається й до контамінування основ, наприклад: *перечекаєність* (← *перечекати* + *кається*) [1,167], *тривогненість* (← *тривога* + *вогнений*) [1,210].

Індивідуально-авторські поетизми М.Вінграновського є наслідком добору найточнішого, найвиразнішого в експресивному плані слова. В одних випадках помітним є намагання автора передати найтонші нюанси значень відомих понять (оказіоналізми такого плану служать синонімами або варіантами до вже існуючих у мові слів), пор.: *відтихнути* [1,84] – *стихнути*, *листолет* [1,142] – *листопад*, *ословитися* [1,142] – *озватися*, *світаний* [1,127] – *світанковий*, *сніння* [1,212] – *сні*, *снобів'я* [1,29] – *снобізм* тощо. В інших випадках поетом керує прагнення створити новий, несподіваний, яскравий поетичний образ, що досягається, як правило, не лише завдяки високій експресивності засобів оказіональної деривації, а й через розширення валентних можливостей слова в поетичному контексті: *горе тонкостанне* [1,218]; *сосен листя – їжаки* [1,219]; *упівобличчя день* [1,174]; *отак усе відкрювалось* [1,219]; *сірі вітряки докрилюють свій вік* [1,35]; *як далеко-давно ти любила мене* [1,110].

На окрему увагу серед дериватів інноваційного характеру в мовотворчості М.Вінграновського заслуговують численні оказіоналізми-демінітиви. Хоча їх призначення загалом не виходить за межі традиційності, проте в поезії названого автора демінутивні утворення, мотивовані іменниками-назвами неістот, послідовно набувають супровідної стилістичної функції, виступаючи засобом персоніфікації: *А з хмаренятками у звишії хмарина-мама йде сумна* [1,62]; *Димно дихають в сивих снігах сосеняточка і сосенята* [1,147]; *молоденьке яблунятко* [1,222]; *приспало просо просеня* [1,188]. Демінутивні форми оказіонального характеру є навіть смисловим та ритмомелодичним стрижнем окремих поезій, наприклад: *У ластівки – ластівенятко. В шовковиці – шовковенятко. В гаю у стежки – стеженятко. У хмари в небі – хмаренятко. В зорі над садом – зоренятко вже народилися* [1,182]. Незвичність, небуденність інноваційних демінутивів-поетизмів нерідко стає запорукою їх високої експресивності: *Коло тебеню я – дивись!* [1,160]; *І весни починалися із зим, і ти неподалеченьку ходила* [1,112]; *Учоренько тут басуваю літо, тепер дивися: молода зима* [1,114].

У поетичному тексті словотвірні оказіоналізми виступають органічним складником, створюючи або підтримуючи його загальну тональність, наприклад, урочистість, піднесеність: *Мене до тебе перевозданно горне, Дніпророжденний світ мій на землі* [1,33]; ліричність: *Один лиш птах кричав-болів за морем, за горами* [1,79]; *Цю жінку я люблю, і цю любов-лелеку не радістю вкриваю, а плачем* [1,124] і т.д.

Стилістичні можливості розгляданих інноваційних дериватів зростають завдяки майстерному їх уведенню в поетичний контекст. У цьому плані улюбленим прийомом автора є їх використання поряд із однокореновими словами загального вжитку. Така навмисна тавтологічність хоч і створює формально враження певної надлишковості, проте визначає смислову та почуттєву домінанту поезії: *А слива зацвіла так синьосливо!* [1,47]; *Вулканився в вулканну землю кривавий Африки вулкан* [1,54]; *І дума про народ, моя стодумна дума, навипиньки заглядає у чоло* [1,35]; *Може бути, що мене не буде, перебутній час я перебув* [1,26]; *сердець розбитих серцепад* [1,80]; *Удвох життя нежити починали* [1,211]; *Холодило біле холодило* [1,149].

У поетичному контексті автор нерідко антонімізує оказіональні деривати, протиставляючи їх за значенням слову загальноповживаному або ж іншому оказіоналізму, наприклад: *Учителю, уже ми вдвох з*

тобою... Немолодість твоя і молодість моя [1,108]; Нам треба вас. Ми є, але без вас у братським поїменні й безіменні [1,47].

Поетизми інноваційного плану органічно взаємодіють із тропеїчними елементами художнього тексту (*А сумніви-гризоти як татари! – 1,67*) або ж самі поповнюють арсенал засобів образності, виступаючи насамперед у ролі надзвичайно колоритних епітетів, як-от: *блакитношовкові хвилини* [1,110], *високоточні думи* [1,142], *вминулені страждання* [1,53], *гойдлива тінь* [1,124], *золоторога осінь* [1,47], *качачо-гусяча ріка* [1,183], *кульбабо-золотий вінок* [1,100], *матіольний невід* [1,86], *чорноплечий степ* [1,36].

Форма дериваційного інноватива нерідко буває заданою вимогами поетичного контексту, зокрема анафоричністю: *Погасни. Змеркни. Зрабся. Збалакайся. Заметушишь* [1,112]; *Прицокало, прибилося, прилюбилося* [1,46]; *Повідтуманіли береги, понанахилились обереги* [1,142]. Природним для ритмомелодики поезії є й використання складних за будовою неоексем зі співзвучними компонентами: *вчора – звечора* [1,83], *дідок – перестрибок* [1,126], *дружина – жоржина* [1,148] і под.

Стилістична вагомість дериваційних новотворів зростає, якщо вони набувають додаткових функцій засобів звукопису (алітерації): *На сіножать сніги сніжать* [1,184].

Широке використання М.Вінграновським можливостей оказіональної деривації, органічне введення інновативів у поетичний контекст є свідченням високої мовної майстерності автора, сприяє збагаченню палітри художнього слова новими барвами й відтінками.

Вивчення дериваційних інновацій, які великою мірою характеризують творчу манеру поета, дозволить розширити уявлення як про словотвірні можливості українського художнього слова, так і про особливості дериваційної системи української мови в цілому, її експресивно-стилістичний потенціал.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вінграновський М. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1986. – 464 с.
2. Єрмоленко С.Я. Використання внутрішньосистемних потенцій словотворення у фольклорній мові // Єрмоленко С.Я. Фольклор і літературна мова. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 65 – 72.

УДК 808.5: 82-97: 82-1

## ПОЕТИКА І РИТОРИКА БІБЛІЙНИХ ТЕКСТІВ. ПРОБЛЕМА СТИЛЮ

Лановик З.Б., к.філол.н, доцент

*Тернопільський державний педагогічний університет ім. В.Гнатюка*

У статті досліджуються основні проблеми стилю Біблії на основі стильової концепції Д.Віко, праць Р.Бультмана та Н.Фрая, аналізуються художня природа та риторика Біблії, затронується проблема полісемії біблійних текстів.

*Ключові слова:* Біблія, стиль, поетика, риторика, текст, керигма, герменевтика.

Лановик З.Б. ПОЭТИКА И РИТОРИКА БИБЛЕЙСКИХ ТЕКСТОВ. ПРОБЛЕМА СТИЛЯ/ Тернопольский государственный педагогический университет им. В.Гнатюка, Украина

В статье исследуются проблемы стиля Библии на основе стилиевой концепции Д.Вико, трудов Р.Бультмана и Н.Фрая, анализируются художественная природа и риторика Библии, затронута проблема полисемии библейских текстов.

*Ключевые слова:* Библия, стиль, поэтика, риторика, текст, керигма, герменевтика.

Lanovuk Z.B. POETICS AND RHETORIC OF BIBLICAL TEXTS. STYLE PROBLEM. The V.Gnatiuk Ternopol State Pedagogical University, Ukraine

In the article the main problems of the style of Biblical texts are investigated according to the D.Vico's style theory and works of R.Bultman and N.Frye, poetic nature and rhetoric of the Bible is analyzed, the problem of polysemitism of the biblical texts is undertaken.

*Key words:* Bible, style, poetics, rhetoric, text, kerygma, hermeneutics.

Більшість учених сходяться на думці, що Біблія в більшій частині текстів послуговується поетичною мовою, тобто такою, яка властива художній поезії. Оскільки поетична мова дуже наближена до

риторичної (у першу чергу інтенсивним вживанням мовних фігур) і Біблія використовує цю поетичну мову, але при цьому не перетворюється на поему чи інший художній твір, то її стиль можна назвати риторичним.

При аналізі цього питання цікавою є концепція Віко, який перший в епоху Модерну серйозно задумався над проблемою мовного різноголосся, і чия теорія мови до сьогодні викликає значний інтерес сучасних дослідників. Згідно з теорією Віко, існує три ери в циклі історії: міфічна ера чи епоха богів, героїчна ера чи епоха аристократії, і ера народу, після якої відбувається поворот (*ricorso*), і весь цей процес повторюється знову і знову. Кожна з цих епох виробляє свій власний тип мови, і, таким чином, існує (за Віко) три різні моделі мовного вираження: відносно – поетична, героїчна чи благородна, і вульгарна (Фрай ці три моделі називає фазами розвитку мови - ієрогліфічна, ієратична (священна) і демотична (простонародна) [8; 5]). Ієрогліфічна фаза співвідноситься з поетичним використанням мови, ієратична – з алегоричним, демотична – із дискриптивним. Ця теорія для багатьох дослідників була відправною точкою в дослідженні місця Біблії в історії мови, але майже усі розгорнуті ними положення уже заторкнуті і дослідженні у Віко. Уся грецька література до Платона, у тому числі і твори Гомера, всі добіблійні тексти Близького Сходу і частково Старий Заповіт відносяться до ієрогліфічної мови, тобто в них реалізується пряме використання слів як знаків, без конкретної вербальної абстракції. Тільки для передачі духовних категорій чи енергії використовуються метафори (основним метафоричним центром є „Бог”, що асоціюється з явищами природи).

Із Платоном починається інша фаза мови – ієратична, тобто мова інтелектуальної еліти. Звичайно, це не стосується мови щоденного вжитку, а мови, яка через розвиток культури починає захоплювати владу в розвиненому суспільстві. На цій фазі мова більше інтелектуалізована, вона стає зовнішнім висловом внутрішніх думок чи ідей; послідовно відбувається розмежування між суб'єктом і об'єктом, центральною категорією мислення стає „рефлексія” (із наголосом на її співвіднесенні із дзеркальним відображенням); виникають абстрактні поняття, формулюються закони логіки. Оскільки такий тип мислення з проникненням в духовні сфери і внутрішні емоційні стани вказує на існування трансцендентного порядку „згори”, мова набуває рис метонімічності й алегоричності (щоби на основі аналогії висловити нематеріальну реальність): «Мова аналогії стає сакраментальною мовою, вербальним відгуком на Божі вербальні об'явлення. Деякі форми аналогії були надзвичайно важливими, в іншому випадку вони не могли б означати те, замінником чого є людська мова, і ніхто б не допустив, що звичайна людська мова повністю адекватна для розкриття цієї реальності»[8; 12].

Дехто з дослідників вважає що ця метонімічна фаза мови збереглася аж до часів Канта і Гегеля, бо тільки така мовна організація містить критерії для передачі неекзистенційних категорій (хоча подекуди ця здатність називається звичайною мовною ілюзією).

Третя фаза починається в епоху Ренесансу, утверджується з теоретичними раціоналістичними концепціями, особливо Бекона і Локка: рефлексія замінюється досвідом, виникає проза як наслідок процесу збирання і передачі фактів. Такий підхід вимагає від мови описовості стосовно об'єктивного природного порядку, а тому найбільш відповідною мовною фігурою стає порівняння. «У цій фазі ми повертаємося до прямого зв'язку між порядком природи і порядком слів, як в метафоричній фазі, але на відміну від неї, тут існує чітке і постійне розмежування між цими двома сферами. Вона передбачає також супротивну реакцію проти трансцендентальної перспективи другої фази, і екстремі мислення третьої фази демонструють „неможливість метафізики”, чи проголошують, що усі релігійні питання позбавлені сенсу» [8; 13]. Хоча такий тип мовної організації побутує і в наукових колах, згідно з концепцією Віко, це „вульгарна” чи „демотична” мова.

Ми детально зупинилися на цій концепції, оскільки для нас важливо підійти до мовної проблеми, яка стала центральною в третій фазі розвитку мови – проблеми співвідношення реальності і ілюзії (як це розуміється з точки зору раціоналізму) чи матеріального (екзистенційного) та нематеріального (трансцендентного) з точки зору ієратичної фази мови.

У першій фазі центральним є поняття „богів”, що ототожнюються з силами природи; у другій виникає концепція трансцендентного Бога, яка стає центральною в мові і мисленні; третя фаза будує реальність, що базується на відчуттях і матеріальному досвіді, де немає місця для богів чи Бога, міфологічний універсум остаточно відділяється від наукової сфери, проголошуються гасла на зразок Ніцшеанського „Бог мертвий” і т.п. Але «стає очевидним, що дискриптивна фаза виявляє ще більші обмеження у світі, де дуже часто розмежування між суб'єктом і об'єктом не спрацьовує» [8; 17].

«Часто у сучасній критиці та філософії висловлюється думка, що існує відчуття, ніби насправді мова використовує людину, а не людина використовує мову. Це не означає, що людина стала жертвою власного винаходу, як у науковій фантастиці стає жертвою злих комп'ютерів і самокерованих роботів. Це радше означає, що людина є дитям слова, так само, як і дитям природи, і так само, як, опиняючись серед природи, вона відчуває потребу в ній, так само, опиняючись в оточенні слова, перше, що вона відчуває - свободу в ньому» [8; 22].

Якщо аналізувати Біблію з точки зору мовної концепції Віко, на перший погляд може видатись, що її слід віднести до другої фази. Проте детальніший аналіз показує, що Біблія виявляє риси усіх трьох фаз, і при цьому остаточно не узгоджується із жодною з них: використовуючи метафори, вона не настільки метафорична, щоби її можна було віднести до поезії, торкаючись трансцендентних явищ, вона не вдається до абстрактних категорій мови, також не використовує логічних аналогій, і тим більше, дуже рідко вдається до елементів дискриптивної мови чи мовного об'єктивізму.

Отже, ми доходимо до думки, сформульованої Рудольфом Бультманом [3], що мовна організація Біблії – це зовсім інша (скажімо, четверта) форма вербальної структури. Для неї Бультман та інші біблеїсти використовують термін „керигма” (kerigma) або прокламація. Керигма – це тип риторики або риторика особливого типу, де шляхом використання мовних фігур (як і в інших типах риторики) поєднується метафоричне й екзистенційне мислення, що сягає рівня об'явлення. Людина як суб'єкт стає реципієнтом об'єктивного Божественного джерела інформації.

У цьому випадку «поетику необхідно розмістити між риторикою і керигматикою, враховуючи, що вона розглядає характеристики і тої, і іншої»[9; 111]. Тобто, аналізуючи твори художньої літератури, ми розглядаємо художньо-поетичну риторичну, коли аналізуємо Біблію – керигматичну риторичну. «Описова мова, окрім історії, стосується в основному природного довкілля; концептуальна – природного і соціального довкілля; риторична – соціального довкілля. Всі три стосуються природи і висловлюють взаємозв'язки фізичного світу у контексті часу і простору. Починаючи з поезії чи образності, ми рухаємось до духовної сфери, і тут виділяється два фактори. Перший – у керигматичному Слові Біблії зв'язок з природою – другорядний, а першорядний - зв'язок з духом, творчою силою людства. Другий – є духовні аспекти описової, концептуальної і риторичної мови, які не існують самі по собі, а лише як елементи поетичної структури. Поетична (і керигматична) структури є таким чином полісемантичними в особливому інтегруючому сенсі» [9; 119].

Основна риса літературних текстів – художність. Ніхто не може заперечити, що біблійним текстам притаманна ця риса. У жодній книзі нема такої палітри художніх засобів, як у Біблії. Однак традиційний погляд на Біблію, як ми знаємо, утверджує думку, що вона є „художня” правда. Ця точка зору стосовно буквального значення припускає, що Біблія є невидимим зв'язком між словами, які містять „істинні” картини історичних подій, та концептуальними доктринами. Вона є «засобом „об'явлення”, і це об'явлення означає щось об'єктивне, що приховане за словами і відкривається безпосередньо читачеві. Це також „натхненна” книга, і це натхнення означає, що її автори виконували функцію, так би мовити, святих магнітофонів, які записували під диктовку зовнішньої духовної сили...» [6; 229].

За визначенням критики, якщо текст передбачає конкретні зовнішні паралелі до вербальної структури, то такий текст є не художнім, а описовим. Але «Біблія навіть на перший погляд дуже відрізняється від описового письма. Письменник, описуючи щось з метою розкрити певні істини засобом вербальних структур, уникає мовних фігур, оскільки всі фігури наголошують на тому відцентровому аспекті слів, що відноситься або до сфери поезії, або до категорій риторики. А Біблія наповнена експліцитними метафорами, гіперболами, різноманітною етимологією, грою слів, практично усіма можливими художніми засобами, деякі з яких у лінгвістичних словниках розглядаються як граматичні невідповідності чи логічні помилки. Але засоби граматики і логіки є достоїнствами поезії, у той час як ніхто не може назвати Біблію поетичною структурою, хоча їй притаманні усі характеристики поезії, які зараховуються до її особливих засобів літературного впливу» [7; 231]. Тому ми вимушені погодитись із висновком, до якого в процесі дослідження Біблії доходить Н.Фрай: „Біблію ми не можемо назвати ні художньою, ні нехудожньою. Вона має літературне значення, але все ж «ми не можемо з нею робити те, що ми робимо з Гомером чи Данте... В Біблії ми маємо справу із значно складнішою теорією значення і істинності, ніж в інших книгах... Концентричний контекст Біблії розширюється до величини, що зазвичай називається „Свята Біблія”, і навіть може виходити значно далі за ці межі, якщо ми не зупинимось на них. Але де б ми не зупинилися, єдність Біблії як єдиного цілого – це концепція, яка підкреслюється для розуміння будь-якої її частини. У першу чергу, ця єдність, підкреслимо, - не метонімічне утвердження доктрини, спрямоване на нашу віру: це є єдність наративу і образності, яку ми абсолютно правомірно можемо назвати імпліцитною метафорою»[8; 62].

Художня природа тексту також означається часово-просторовими категоріями, закладеними в нього. Хронотоп Біблії є ще однією характеристикою, яка відрізняє її від творів літератури. «Кожен акт уяви, кожна єдність екзистенції і осягнення, це часово-просторовий комплекс, але не час плюс простір, а час помножений на простір, так би мовити, в якому час і простір, якими вони є в нашому розумінні, зникають, як зникають водень і кисень, коли вони стають водою. Таке значення вкладає Блейк у поняття „вічний” (eternal) і „безмежний” (infinite). Вічність – це не безконечний час, а безмежність – це не безконечний простір: це зовсім інші ментальні категорії, якими ми сприймаємо божественний світ. Духовний світ, який візуалізується як світ незмінного порядку, символізується неваріативними математичними відношеннями, це не вічний світ, а духовний, в якому просто усунено категорію часу. І,

для повного протиставлення, духовний світ візуалізується як незмінно триваючий світ абстрактного часу, позбавлений обмежуючих рамок чи лімітів екзистенції» [5; 46].

Таким чином, розуміння часо-простору в літературі, навіть за умови вживання слів „вічність” і „безмежність” не має нічого спільного з істинним розумінням цих категорій, яке передбачено Біблією.

Цікавим є також погляд Блейка на Біблію з точки зору рецепції (у її співвідесенні з мистецтвом). Сприйняття чи тим більше рефлексія, як правило, завжди спрямовані на *ego*. У осягненні Божого Слова, крім звичайних у нашому розумінні процесів сприйняття долучається усвідомлення Творця як Реципієнта: «Архетипове Слово Боже розглядає часово-просторовий світ як єдине творіння у вічності і безмежності, зіпсуте і відкуплене. Воно є візією Бога (суб'єктивною і генетивною: візією, яку Бог має в нас)...візією створення, падіння, відкуплення і апокаліпсису... Біблія – це найбільший витвір мистецтва, який осягає одночасно весь світовий досвід від створення до фінального видіння Міста Божого, охоплює героїчні саги, пророчі видіння, легенди, символи, Євангелії Христа, поезію і ораторське мистецтво... З певних причин юдеям вдалося зберегти імагінативну традицію, яку греки та інші нації втратили і пізніше сприйняли лише у замаскованій чи алегоричній формі»[9; 108].

Як відомо, у процесі читання тексту, одна з основних функцій відводиться уяві. Під час читання художнього твору кульмінаційними з точки зору уяви є прочитання кульмінаційних епізодів чи особливо образних уривків. Біблія, на думку Н.Фрая, є єдиним текстом, де роль уяви має більше значення не в час читання, а після завершення читання тексту: «Біблія завершується видінням кінця часів і історії, і є надзвичайно відкритим завершенням. Вона завершується запрошенням прийти чи увійти в образ пиття живої води. Тут мається на увазі, що її реальність починає діяти в уяві читача як тільки він завершує читати» [7; 235].

Окрім того, стосовно уяви в процесі читання Біблії, ми можемо сказати, що це дещо відмінний тип уяви, оскільки література в осягненні процесів буття коливається у межах між сном і мрією, незрозумілим минулим і незнаним майбутнім, де центральними є категорії долі і випадку, в той час як Біблійні тексти підпорядковані Богові як Першопричині, що повністю визначає сенс, послідовність і передбачення/розуміння подій буття – від створення і гріхопадіння до апокаліптичного кінця. Отже, тут ми маємо справу з гіпотетично-творчим/розуміючо-творчим типами уяви і мислення.

Ми переходимо до ще одного аспекту, на якому необхідно зупинитись детальніше – полісемантичній структурі значення тексту. Починаючи від Августина, через Данте [1; 387], у літературній критиці утвердилась концепція „чотирьох значень”: буквального, алегоричного, морального і анагогічного [2; 606]. Очевидно, нема потреби детально з'ясовувати, що твори художньої літератури не виходять за рамки перших трьох значень (за винятком, можливо, окремих творів, таких як „Божественна комедія” Данте, де можна виявити й анагогічний сенс). Тому анагогічна критика зазвичай асоціюється з теологією чи релігійною доктриною і дуже рідко застосовується до власне літературних творів. Однак, «анагогічна точка зору в критиці веде до концепції існування літератури у її власному універсумі, яка вже є не коментарем життя чи реальності, а сама містить життя та реальність у системі вербальних взаємозв'язків»[4; 122].

Анагогічне значення Біблійних текстів вирізняє їх з-поміж літературних творів. Літературі властивий міметичний спосіб осягнення дійсності, що базується на віддзеркаленні явищ буття (природи). Але «коли ми переходимо до анагогії, то природа стає не вмістилищем, а вмістом, і архетипні універсальні символи, такі як місто, сад, пошук, шлюб уже не бажані форми людської внутрішньої природи, а самі стають формами природи. Природа тепер стає внутрішнім елементом розуму безмежної людини...Це вже не реальність, а мисленнєві чи уявні межі бажання, яке є безмежним, вічним, і тому апокаліптичним» [4; 119] (апокаліптизм у концепції Н.Фрая набуває сенсу надприродного об'явлення, божественного пророцтва, трансцендентного осягнення буття). Усі види літератури зазнали глибокого впливу анагогічного значення Писання чи апокаліптичного об'явлення. У той час, коли зміст літератури полягає в „чистій образності” чи імагінативності, Писання, будучи також релігійними документами, є поєднанням імагінативного та екзистенційного змістів.

Літературний світ, навіть якщо й можна його назвати літературним універсумом, це все-таки тільки художня реальність, а не окремий екзистенційний універсум. «Апокаліпсис означає об'явлення, і коли мистецтво стає апокаліптичним, - воно об'являє. Але воно об'являє тільки у своїх власних термінах і у своїх власних формах: воно не описує і не відкриває окремого змісту об'явлення. Тільки коли поет чи критик переходить від архетипної до анагогічної фази, вони входять у фазу, в якій лише релігія, - чи щось, що у категоріях вічності може дорівнятися до релігії, - може досягнути зовнішню мету» [4; 125].

Таким чином, тут ми маємо справу з двома різними типами мислення: в літературі – імагінативне, художньо-образне мислення, у сакральних текстах – трансцендентне апокаліптичне мислення. Тому вивчення літератури спрямоване на розуміння художнього світу уяви в безмежній кількості проявів людської думки, пропущеної через творчий процес, що в результаті є хоч і творчою, можливо, дуже індивідуальною, але все-таки рефлексією реального світу. Сакральні тексти, хоч їх теж можна розглядати

з точки зору їхньої художньо-образної природи, мають зовсім іншу природу, де образи чи художні фігури є лише зовнішнім оформленням внутрішньої структури апокаліптично-трансцендентного змісту, а тому їх вивчення повинно в першу чергу передбачати осягнення їх аналогічного значення. «Звичайно, Біблія настільки ж образна, як і будь-який інший літературний твір. Але на відміну від нього, ця образність повинна сприйматися як сокровенна і поглинатися у мовчазному слуханні, яке є випробуваною реакцією на Слово Боже» [6; 187].

Біблія – металітературний текст. Звичайно, дуже важко провести чітку межу між літературою і Біблією. Однак, коли ми ретельно проаналізуємо всі ці аргументи, у нас не залишиться жодного сумніву щодо того, що це не є тотожні речі, і, хоча в них є багато спільних рис, до Біблії необхідно застосовувати зовсім інші методи та підходи аналізу, а Біблійну герменевтику розглядати як окрему сферу герменевтичних досліджень. «Біблія є повністю літературною, не будучи фактично літературним твором, і звідси ставлення до літератури повинно у певній мірі бути моделлю ставлення до Біблії. Я не заперечую, що тут можуть бути й інші моделі, в тому числі ті, що є прийнятними для теологів, пасторів чи істориків. Але імагінативній моделі, яка є унікальною і релевантною, надто мало приділяється уваги і з боку літераторів, і вчених-теологів, принаймні до недавнього часу. Якщо ми перейдемо від літератури до обширів теорії критики, то з'ясуємо, що Біблія незаперечно стосується чи не усіх основних положень, з якими має справу критика, і вона кидає випробувальне світло на її сучасні модні доктрини, в тому числі і на доктрину, що нема і не повинно бути жодних доктрин»[6; 93].

Погляд на Біблію як на «щось більше», ніж літературний твір, виводить нас із суто літературного бачення до філософського. Інакшість біблійних текстів від власне літературних полягає у їх сакральності, що робить їх Святим Письмом. «Біблія – це сконденсована і уніфікована епітома поетичного універсуму і проголошення Божого послання до людини одночасно» [10; 121].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Данте. Малые произведения. – М., 1968.
2. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – С-Пб.: Симпозиум, 2001.
3. Bultmann R. Demythologizing of the New Testament // Kerygma and Myth / ed.H.W.Bartsch, 1953.
4. Frye N. Ethical Criticism: Theory of Symbols // Anatomy of Criticism. – Princeton University Press, 1990.
5. Frye N. Fearful Symmetry. – Princeton University Press, 1990.
6. Frye N. Myth and Metaphor. –University Press of Virginia, 1996.
7. Frye N. The Double Mirror // Myth and Metaphor. –University Press of Virginia, 1996.
8. Frye N. The Great Code. The Bible and Literature. – New York – London: Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982.
9. Frye N. The Word within the Word // Fearful Symmetry. – Princeton University Press, 1990.
10. Frye N. Words with Power. Being a Second Study of the Bible and Literature. – First Harvest/HBJ edition, 1992.

УДК 82'01-34: 81'373.612.2

## СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ АРХАИЧЕСКОЙ ЗАГАДКИ

Лысенко Н. Р., к. филол. н., доцент

*Донецкий институт социального образования*

В статье рассматриваются содержательные и формальные традиции жанра древней загадки, проявившиеся в структуре литературного произведения, а также художественное целое как загадка.

*Ключевые слова: жанр, загадка, художественное произведение, метафора, архаические формы, художественное целое.*

Лысенко Н.Р. ЗМІСТОВІ МОЖЛИВОСТІ АРХАІЧНОЇ ЗАГАДКИ / Донецький інститут соціальної освіти, Україна.

У статті розглядаються змістові й формальні традиції жанру давньої загадки, що проявилися в структурі літературного твору, а також художнє ціле як загадка.

*Ключові слова: жанр, загадка, художній твір, метафора, архаїчні форми, художнє ціле.*



Lysenko N. R. CONTENTS AND FORMAL PECULIARITIES OF THE ANCIENT RIDDLE AS A GENRE / Donetsk Institute of Social Education, Ukraine.

In the article contents and formal possibilities of the ancient riddle are examined which can be seen in the literary work structure, and the integrated artistic fiction as a riddle.

*Key words: genre, riddle, fiction, methaphora, archaic forms, integrated fiction.*

Всякий текст есть до некоторой степени загадка, которая имеет разгадку, но зависит от степени понимания текста, его истолкования.

Л.В. Щерба

Загадку можно считать уникальным жанром. Уникальность ее состоит в том, что именно в этом жанре проявляется заложенная издревле модель – эмбрион художественного целого, поскольку вопрошающую часть загадки можно сравнить в развертывании художественного произведения, в то время как ответ-разгадка непосредственно соотносится с прочтением этого произведения, порождающим новые художественные смыслы, новое поэтическое значение, которое принципиально не завершено. Таким образом, логика художественного произведения просматривается в самой структуре загадки, сохраняющей многомерную модель художественного целого в единстве произведения с его прочтением [1].

То, что любое художественное произведение построено по принципу загадки, отмечают многие исследователи (М.Гиршман [1], В.Топоров [2], Т.Елизаренкова [3], О.Фрейденберг [5], В.Базанов [6], С.Лазутин [7], С.Жукас [8], Вяч.Иванов [10], Д.Овсянко-Куликовский [9]). Эта “загадочность” выражается на самых различных уровнях. Как определенная загадка предстает заглавие произведения, которое необходимо соотнести в целом текста. Любой художественный образ – это иносказание-загадка. Произведение искусства имеет форму загадки и потому, что мера обобщения и перенесения с единичного на всеобщее допускает принципиальную многозначность. Загадываться может мотив, сюжет (особенно в детективе), герой, его двойники, сам автор.

Произведение в известном смысле выступает как загадка о самом себе. Вопрос и ответ в такой загадке в принципиальном смысле основаны на системе отождествлений, и, следовательно, одна часть загадки (ответ) возвращает нас к другой части той же загадки (вопросу). Ответ загадки не что иное, как означаемое, неизбежно отсылающее нас к означаемому (вопросу), т.е. знаку того же самого [2, 63].

Почему же литература во все времена помнит традиции загадки?

И новое время взяло на вооружение древнейшую жанровую структуру загадки, поскольку её эстетические функции, её “формула мира” (Н.Лейдерман) оказались значимыми и сейчас: отношения между человеком и окружающим его миром, закрепленные в жанре загадки, – универсальные отношения, определяемые стремлением человека познать мир и свое место в нем. В жанре загадки выстроен завершённый, самодостаточный, по своему концептуальный образ целого мира как человеческого мирозерцания и миропостижения в его истоках. Через загадку человек “говорит” с миром. Постигая его, ставит вопросы бытию. В древности загадка служила средством испытания мудрости, которая определялась в конечном счете знанием о мире, способностью провидеть будущее (не случайно провидица Кассандра говорит загадками). Отношения между миром и человеком в загадке предельно диалогизированы и принципиально однозначно незавершены. Загадка – это условный диалог. Все эти содержательные возможности жанра оказались актуальными для художников нового времени.

Содержательные возможности жанра загадки неисчерпаемы, поскольку в искусстве всех времен и всех эпох есть вопросы и проблемы, в их числе и “вечные”, которые каждая эпоха “узнает” и разрешает по своему, с присущими только ей особенностями, постигая жизнь в диалоге в ней.

Архаическая загадка тесно связана с мифологией, а мифология, помимо всего прочего, это и первый, древнейший вид создания идеала, выражающего тягу к высшему совершенству, их стремление быть всезнающими, всемогущими, всемогущими. Это первый вселенский акт познания, энциклопедия человеческого знания, ибо она говорит обо всех сторонах жизни и потому универсальна.

По-видимому, каждая архаическая загадка несла в себе когда-то космогоническую концепцию, которая со временем утрачивала свое мировоззренческое значение, формализовалась, “застывала” в жанровой структуре. Однако эта “мироподобность” не исчезала до конца в жанре загадки следующих эпох. Об этом, в частности, свидетельствует то, что жанр загадки в искусстве слова XX века обнаруживает несомненную связь со своими архетипами.

Что же следует считать общей типологической основой жанра архаической загадки в произведении? На наш взгляд, это постановка и разрешение проблемы испытания человека на знание о мире, ибо как современный человек, так и человек архаического доклассового общества познает загадочный, неведомый мир, “отгадывает” его. Мудрость человека в конечном счете и здесь и там определяется его знанием о мире, его способностью разгадать загадки бытия, вплоть до разгадки будущего.

Как известно, древняя модель мира предполагает, что смысл мира – в нем самом, внутри него. Этот смысл может быть найден, в частности, при разгадывании загадки, поэтому смыслы, вскрываемые ответом архаической загадки, мироподобны и жизнеподобны, предельно сакральны, говорят о высших ценностях бытия и мира. Разгадать такую загадку – значит овладеть знанием о мире. Ответы на цепь иерархически упорядоченных вопросов в своей совокупности исчерпывают смысловую структуру мифопоэтической модели мира. В архаичной загадке “просвечивание” исключительного и сакрального светом повседневного и бытового определяет глубинное единство этих планов и возможность перехода от одного к другому [3, 62]

Загадка, “первоначально имея в виду не забаву, а поучение, принимала на себя обязанность в период мифический передавать из рода в род познания обо всем, что считалось тогда великим и существенным”, она отразила интерес к “вопросам важнейших явлений жизни и мира” [4, 128-129]. Отметим, что более поздняя фольклорная загадка более вещественна, конкретна, из космогонических явлений интересуется только видимыми. Мотив испытания мудрости загадкой проявляется в легендах о сфинксе, в практике оракулов, в роли загадки в Ведах и Библии (загадки Самсона), в книге Бытия. Вопросно-ответная форма, лежащая в основе жанра, служила и культу, являясь одной из форм передачи религиозных представлений.

Неотгаданная загадка теряет свой смысл и свою сущность как жанр. Интересно, что в древней архаической загадке ответ и вопрос не тавтологичны. “Для ведийской и многих других архаических традиций верно, что... загадка существует в том смысле, что её итог – открытие нового (все же, что построено в загадке как тавтология, не затрагивает высших сакральных смыслов и ограничивается исключительно внешними уровнями структуры загадки). В такой формулировке архаическая загадка противоположна пониманию загадки в логической семантике... Открытие, обретение смысла всегда нечто сверхъестественное, всегда чудо, доступное лишь для носителя высшей мудрости. Но чудо всегда уникально и ново, и оно не может связывать тавтологические элементы (вопрос и ответ загадки). Следовательно, и загадка строится так, что ни о какой логической тавтологии нет и речи” [3,15].

Одна и та же загадка может иметь несколько разгадок и в более позднее время, при этом тот факт, что одна и та же образная часть загадки может иметь несколько ответов, еще не значит, что отгадка произвольна. Исконное явление в истории загадок – соотнесенность загадочного образа с разными предметами, возможность нескольких разгадок исследователи объясняют не только естественным сходством предметов, но и свободой условных определений, принятых в древней иносказательной речи: одно и то же слово могло быть отнесено в зависимости от обстоятельств к разным предметам.

Загадка – одна из форм общения с миром, его постижения. Но мир бесконечно многообразен, - конечное, абсолютное знание о нем невозможно. Поэтому и ответ-разгадка истинной загадки принципиально не завершена, не однозначна. Этим загадка отличается от логической задачи или вопроса, предполагающих одно решение и один ответ.

Известно, что загадка теснейшим образом связана с одним из принципов конструирования художественного образа, сформировавшемся еще в коллективном творчестве. Речь идет о метафоре в ее связи с древней фольклорной традицией загадки. В фольклоре именно загадка была «носителем двух конкретных смыслов, получивших со временем значение переносности...» [5, 461-462]. Как только один из двух конкретных смыслов загадки получал переносное значение, возникала метафора. Говоря по-иному, метафора уже в фольклоре была определенной загадкой, поскольку загадка обладала свойством художественного иносказания, своеобразным метафорическим шифром, тайнописью. “Метафоричность – одно из основных, органических свойств загадок, на котором основывается возможность их многозначности. Игра смысловых значений, переносный характер метафор – в природе этого жанра, причем вероятные значения, ответы на вопросы “спрятаны” внутри самой загадки, - пишет В. Базанов [6, 240]. “Метафора в загадках характеризует специфику их содержания и формы, лежит в основе их стилистической и композиционной организации, определяет сами творческие принципы художественного отражения действительности. Метафора – душа загадки», - утверждает и С.Г. Лазутин [7, 95]. Исследователи единодушны в том, что разгадать фольклорную загадку – это значит найти реальную расшифровку ее метафорических образов. В литературном же произведении “уровень загадочности метафоры увеличивается уже потому, что вначале необходимо расшифровать составляющие ее метонимические образы. Опознавание, “реставрация” определенных художественных структур, от которых отталкивается автор и которые подразумевает автор и которые подразумевает читатель, обусловлены известными всему коллективу традициями литературы, которые служат опорой во время прочтения и понимания произведения” [8, 16].

Восприятие метафоры-загадки приближается к восприятию символа, смысл которого изначально сохраняется, а выявление такого типа метафор происходит не на лексическом, а на семантическом уровне. В этом случае особо возрастает роль слов, находящихся вне метафорической синтагмы (построения), но действующих в ее контексте.

Не только метафора, но и язык произведения вообще – это шифр, загадка.

Художественное произведение – это постигаемая загадка не только для читателя, но и первоначально до автора. “Всякое художественное произведение, хоть сколько-нибудь заслуживающее этого названия, возникает как вопрос, на который хочет ответить художник, как задача, решить которую он стремится. Этот искомый ответ, это решение составляет потребность его ума, его души”, – писал Д. Овсяннико-Куликовский [9, 44]. В свою очередь, С. Эйзенштейну исследование загадки представлялось как бы моделью изучения искусства в целом в духе его порождающей поэтики: «Художнику «дается» отгадка – понятный сформулированный тезис, и его работа состоит в том, чтобы сделать из нее «загадку», т.е. переложить ее в образную форму» [10, 92]. С. Эйзенштейн как бы подводит к выводу о том, что “загадка есть по существу проверка на цельность мышления, владеющего всеми слоями и как бы изжитыми “глубинными” в основном и в первую очередь” [8, 91].

И если, согласно образному выражению Гете, “мироздание есть открытая тайна”, то художественное творчество есть “самая изумительная, самая непостижимая тайна” (А. Фет).

Содержательные возможности загадки неисчерпаемы. Жанру загадки, несомненно, принадлежит еще далекое будущее, ибо типологическая сущность исторически сложившихся форм неизменно предполагает внутреннее саморазвитие этих форм в их качественном многообразии.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Гиршман М. Стиль произведения // Теория литературных стилей. Совр. аспекты изучения. – М., 1982.
2. Топоров В. Еще раз о др.-греч. *ἔρμια*: происхождение слова и его внутренний смысл // Структура текста. – М., 1980. – С. 63.
3. Елизаренкова Т., Топоров В. О ведийской загадке типа BRAMODYA // Паремнологические исследования. – М., 1984.
4. Буслаев Ф. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. – Т. I. – СПб., 1861. – С. 128-129.
5. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М., 1978. – С. 462-462.
6. Базанов В. Древнерусские ключи к «Ключам Марии» Есенина // Миф - фольклор – литература. – Л., 1975. – С. 240.
7. Лазутин С. Поэтика русского фольклора. – М., 1981. – С. 95.
8. Жукас С. О соотношении фольклора и литературы // Фольклор. Поэтика и традиция. – М., 1982. – С. 16.
9. Овсяннико-Куликовский Д. Из лекций об основах художественного творчества // Вопросы теории и психологии творчества. – Вып. I. – Харьков, 1907. – С. 44.
10. Иванов Вяч. Очерки по истории семиотики в СССР. – М., 1976. – С. 91-92.

УДК 811.161.1' 367.625

## **АНОМАЛИИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ГЛАГОЛЬНЫХ ФОРМ И СЛОВСОЧЕТАНИЙ В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПУБЛИЦИСТИКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И СМИ)**

Мацегора И. Л., аспирант

*Запорожский государственный университет*

В статье рассматриваются аномальные с точки зрения литературной нормы употребления глагольных форм и словосочетаний в современной русскоязычной публицистике.

*Ключевые слова:* глагольная форма, литературная норма, речевой стандарт, массовый узус, языковой страз.

Мацегора І.Л. АНОМАЛІ ВЖИВАННЯ ДІЄСЛІВНИХ ФОРМ ТА СЛОВОСПОЛУЧЕНЬ У СУЧАСНІЙ РОСІЙСЬКОМОВНІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ (за матеріалами сучасної літератури та ЗМІ). / Запорізький державний університет, Україна.

У статті розглядаються аномалії з точки зору літературної норми вживання дієслівних форм та словосполучень у сучасній російськомовній публіцистиці.

*Ключові слова:* дієслівна форма, літературна норма, мовний стандарт, масовий узус, мовний страз.

Matchegora I.L. THE MISTAKES OF FUNCTIONING OF VERBAL FORMS IN MODERN RUSSIAN PRESS / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

Present article analyses mistakes of functioning of verbal forms in modern Russian press and modern literature.

*Key words:* verbal form, speech standart, lingua culture, mass uzus, language straz.

В последние десятилетия XX века средства массовой информации начинают играть важную роль в создании новых литературных норм, которые смещаются с языка художественных текстов на язык средств массовой информации. Тенденция эта универсальна, она присуща не только русскому языку, по ряду объективных причин, как социолингвистических, так и информационно-коммуникативных, но и ряду других языков (например, украинскому). Язык СМИ и современной литературы становится эталонным, нормотворческим фактором.

Данная тенденция, однако, не всегда оказывает «благотворное влияние» на развитие и функционирование литературного языка. Не подлежит сомнению тот факт, что небрежное оформление речи, где бы и по чьей вине оно ни проявлялось, негативным образом сказывается на языковой культуре общества в целом и молодёжи в частности.

Особенно многочисленны в современной устной и письменной речи ошибки и недочёты, связанные с употреблением глагольных форм. Изучением данной проблемы в последние десятилетия XX века занимались различные учёные-русисты: 1) Барнет В. Языковая норма в социальной коммуникации. - М., 1980; 2) Будагов Р.А. Филология и культура. - М., 1980; 3) Головин Б.Н. Основы культуры речи. - М., 1985; 4) Нешименко Г.П. Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации: проблемы, тенденции развития. - 2000; 5) Крысин Л. П. Русский литературный язык на рубеже веков. - 2000. Однако в их работах намечена лишь общая тенденция развития языковых процессов в последние десятилетия XX и начале XXI веков, различные «аномалии» языкового употребления обозначены лишь в общих чертах.

Целью нашего исследования является выявление и описание неправильного, с точки зрения литературной нормы, употребления глагольных форм и словосочетаний в современной русскоязычной публицистике. В данной статье мы следуем традиционному пониманию причастий и деепричастий, то есть, включаем их в число глагольных форм. Нарушение норм согласования и управления встречаются так часто, что поневоле приходится признать справедливость утверждения некоторых авторов о «безграмотности образованных людей» [1,3]. Однако, справедливости ради, следует заметить, что возмущения некоторых авторов публикации относительно неправильного использования ряда глаголов не всегда можно поддержать: в речи *постепенно накапливаются условия для признания нормативными форм, считавшихся ранее ошибочными. Новая норма фиксируется авторитетными лексикографическими трудами (хотя иногда с пометой «разговорное»). Это можно отнести и к расширению значений отдельных слов, как происходит, например, со словами будировать в значении «возбуждать, тормошить» и дозвель в значении «господствовать, тяготеть над кем -,чем-либо».*

*Основными ошибками в употреблении глагольных форм, возникающими при неправильном согласовании или управлении, являются следующие:*

1). *Отсутствие согласования в надежде причастия, находящегося в постпозитивном обособленном обороте, и определяемого слова. Особенно часто смешиваются окончания творительного и предложного надежд. Например:* Женщина, спасающая уточек и живущая порознь с ребёнком, мечтающем (вм. мечтающим) о неповторимом путешествии. [Новый мир]; Я женился на голосе этом, сжавшим (вм. сжавшем) сердце струною тугой... [Знамя]; Теперь, может быть, они понимали связь подвижнической жизни Газа с евангельским стихом, начертанном (вм. начертанным) на постаменте чёрного мрамора... [Лит.газета]; Эту частушку о чае мы припомним неспроста, а в связи с фестивалем «Беседа», проходившем (вм. проходившим) на Соборной площади во Владимире. [АиФ]. *Падежное согласование может отсутствовать и в других случаях:* Они следовали шаг за шагом по пути, прокладываемом (вм. прокладываемому) поэтом. [В.Пикуль]: «Русский стиль» был создан по предложению москвичей. Конкретно - по предложению знаменитого СП «ДИАЛОГ», практически первым в СССР освоившим (вм. освоившего) компьютерный рынок и имеющим (вм. имеющего) миллионные обороты. [АиФ].

2). *Несоответствие времени причастия временной семантике включённого в предложение обстоятельства. Имеются в виду такие маркеры прошедшего времени, как раньше /ранее /, в прошлом, до того, до недавнего времени и т. п., при которых далеко не всегда уместно употребление причастий*

*настоящего времени. Например: ... Сановники империи с их жёнами, еще вчера низко льстящие/ вм. льстившие/ Алисе как возможной любовнице, теперь демонстративно отвернулись от неё. [В.Пикуль]; Я просто развил уже существующие тогда (вм. существовавшие) явления, исходя из линейного закона нарастания. [Лит.газета]; ... Приходят в негодность десятилетиями создаваемые (уместнее создававшиеся) системы сейсмобезопасности... [АиФ]; Экспонаты... повествуют об общественно-политических и социально-экономических процессах, протекающих /вм. протекавших в России в тот период [Д.Арбатов].*

3). *Образование от глаголов совершенного и несовершенного вида форм со значением будущего времени, невозможного у причастий, или таких видовых форм, которые не могут быть оправданы контекстом. О подобных «аномалиях», а также о неправильности использования причастий в сослагательном наклонении писал Н.П.Колесников. Например: Все они, кусты, на которых незаметно растут плоды, порадующие (вм. которые порадуют) нас в августе. [Комсомольская правда]; Комиссия из достойных, профессионально сведущих людей работала заинтересованно, ответственно, преодолевая подчас возникшие (вм. возникавшие) неожиданности. [Суббота плюс].*

4). *Неверный выбор суффиксов при образовании деепричастий от глаголов совершенного вида. В лингвистической литературе такие единицы, если они фиксируются в текстах уважаемых, авторитетных носителей языка, именуется, как правило, индивидуально-авторскими. Однако приветствовать такое «языковое расширение» [8,12] и считать его обогащением языка нельзя. Например: Совпадая с собой, Деревнин вышел из монастыря, встал, прислонившись к стене. (Л.Алексеев); Недоумённо оглядя эту пищу богов, точно пытаясь понять её назначение, он пересел и стал торопливо есть...(А. Солженицын); Неодобрительно покосясь на его непросохшие ботинки и строго поглядев на него, Самогон так и оставил его стоять, а сам сидел в кресле и молча просматривал разные бумаги. (А.Солженицын).*

Обратимся далее к ошибкам и сомнительным случаям, связанным с управлением при глагольных формах. Некоторые из них, по определению В.А. Ицкович, относятся к так называемой «серой зоне» [7,65], то есть не совсем соответствуют норме.

1). *Ненормативное употребление именной части после блока отвлечённых разновременных связей (изредка в однородном ряду могут встречаться и связки полуотвлечённые). Присвязочное управляемое существительное или прилагательное в форме творительного падежа не может по нормам русского языка зависеть от связки есть. Тем не менее у лингвистов нет резких возражений против этой ошибки. Это обусловлено положением есть не непосредственно перед словом в творительном падеже. Например:*

Страхи и опасения одних, равно как и надежды других на то, что американские компании хлынут в Россию и подчинят её рынок, были, есть, и будут призрачными. [Лит.газета].

Иногда блок связей сокращается до двух, то есть опускается или форма прошедшего или форма будущего времени. Такие построения, особенно если *есть* оказывается перед словом в творительном падеже, представляются синтаксически дефектными. Например: *Зря пишут, что молодость Клинтона была и есть его преимуществом.* [Лит. газета].

2). *Неверное управление при одной глагольной форме.* Особенно часто эта ошибка встречается в современных устных выступлениях по радио и телевидению, причем как в выступлениях специалистов в той или иной области, так и в речи корреспондентов и комментаторов, (то есть, как правило, людей образованных): *восхищён тому, что; об этом описывают; не исключают о том, что* и т.п.

Множество таких примеров можно найти и в современной публицистике: *Самым униженным ему казалось подлизываться перед народом...; Только сегодня я доказывал об угрозе людям со стороны именно этой волшебной авиации...* [В.Пикуль].

3). *Нарушение порядка слов в причастных оборотах.* Этот синтаксический недочёт также широко распространен как в устной речи, так и в современных газетных публикациях: *поделиться мыслями о принятых документах на сессии; выделяемые средства из городского бюджета, сложившаяся ситуация вокруг кресла губернатора* [из публикаций в «Субботе плюс»].

Представленный в статье материал, конечно, не охватывает всех случаев аномалий, связанных с употреблением глагольных форм, но он даёт основания предположить, что открытость текстов средств массовой информации и современной литературы способствует интенсивному проникновению в узус публичного общения разговорных включений, снижению языковой «планки» текста, сближению его с массовым узусом, что отражается на речевом стандарте.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Барнет В. Языковая норма в социальной коммуникации. - М.: Наука, 1980. - 200с.

2. Будагов Р.А. Филология и культура. - М: Наука, 1980. - 204с.
3. Бурая Т. Доживём ли до понедельника // Знамя. - 2001. - №4. - 15 апреля.
4. Воротилов А. Нужна ли взятка наёмному работнику // Суббота плюс. - 2000. - №25 (226). - 19 - 29 июня.
5. Головин Б.Н. Основы культуры речи. - М.: Высшая школа, 1985. - 450с.
6. Дубровин Д. Два в одном // Новый мир. - 2002. - №1. - 3 января.
7. Ицкович В.А. Очерки синтаксической нормы. - М.: Наука, 1982. - 187с.
8. Колесников Н.П. И вновь о языковых стразах // Русская речь. - 2000. - №5. - С. 13 - 18.
9. Крысин Л.П. Русский литературный язык на рубеже веков. // Русская речь. - 2000. - №1. - С. 28 - 41.
10. Нещименко Г.П. Динамика речевого стандарта современной публичной вербальной коммуникации: проблемы, тенденции развития // Вопросы языкознания. - 2001. - №1. - С. 43 - 74.
11. Пикуль В.С. Площадь павших борцов. - Запорожье.: Берегиня, 1991. - 208с.
12. Романенко В. Как украсть миллион // Аргументы и факты. - 2000. - №14 (74). - 4 мая.
13. Рыбачук В. Пора позаботиться о медицине // Комсомольская правда. - 2003. - №4 (17). - 10 февраля.
14. Сапронова Е. Это уже моя жизнь // Литературная газета. - 2001. - №9. - 17 августа.
15. Солженицын А.И. Раковый корпус - М.: Инком НВ, 1991. - 416с.

УДК 821.161.2:82-144

## **ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА БАЛАД ЛІНИ КОСТЕНКО**

Миронюк Л.В., викладач

*Запорізький національний технічний університет*

У статті “Жанрово-стильова специфіка балад Ліни Костенко” проведено аналіз трьох віршів – “Балада моїх ночей”, “Балада про здоровий цинізм”, “Балада про дим”. При дослідженні виявлено послідовне дотримання поетесою основних типологічних ознак жанру, а також новизна тематики творів, синтез у них традиційних та новітніх (неокласицистичних, романтичних, інтертекстуальних) елементів.

*Ключові слова:* жанр, стиль, жанрово-стильова специфіка, балада, типологічна ознака жанру, образ.

Миронюк Л.В. ЖАНРОВО-СТИЛЕВАЯ СПЕЦИФИКА БАЛЛАД ЛИНЫ КОСТЕНКО /Запорожский национальный технический университет, Украина.

В статье проведен анализ трех стихотворений – “Баллада моих ночей”, “Баллада о здоровом цинизме”, “Баллада о дыме”. При исследовании выявлены последовательность соблюдения поэтессой основных типологических особенностей жанра, а также новизна тематики произведений, синтез в них традиционных и новых (неоклассицистических, романтических, интертекстуальных) элементов.

*Ключевые слова:* жанр, стиль, жанрово-стилевая специфика, баллада, типологическая особенность жанра, образ.

Mironuk L.V. GENRE AND STYLE SPECIFIC NATURE OF LINA KOSTENKO' S BALLADS / Zaporizhzhya National Technical University, Ukraine.

The article represents the analysis of three poems (“The ballad of my nights”, “The ballad about healthy cynicism”, “The ballad about smoke”). Having studied the poetic works the researcher has determined the author’s consistent representing the main typological genre features, theme novelty, synthesis of traditional and new elements.

*Key words:* genre, style, genre-stylistic specification, ballad, typological genre feature, image.

Балада (фр.ballade, від провансальського ballar – танцювати) – жанр ліро-епічної поезії фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового гатунку з драматичним сюжетом [1, 77].

Завдяки гнучким можливостям відображення, балада приваблювала численних поетів, які кожен по-своєму, по-особливому надавав руху жанровій силі, наповнюючи її власним духом, залежно від художньо-естетичних засад, що визначали напрям розвитку поезії на певному історичному етапі.

Зважаючи на те, що балада займає помітне місце в літературному процесі різних культур, існує чимало досліджень, відповідно й полярних думок, стосовно природи й генезису цього жанру. Зокрема, такі науковці, як М.Кравцов, С.Крижанівський вважають її епічним жанром, інші – Г.Нудьга, В.Лесин, О.Пулинець, О.Квятковський, М.Гуляев – відносять до ліро-епічної поезії, а у словнику літературознавчих термінів за редакцією Л.І.Тимофєєва та С.В.Тураєва балада трактується як “жанр ліричної поезії, яка носить оповідний характер” [2, 68]. Зовсім інше визначення балади подано в “Короткій літературній енциклопедії”: “Балада – найменування спадкоємно споріднених поетичних жанрів оповідного характеру” [3, 31]. Треба підкреслити, що такі висновки дослідники робили, враховуючи домінуючі ознаки та яскраво виражені особливості баладних творів певного літературного періоду або окремого письменника. Звичайно, винятково ліричної або чисто епічної балади в художній практиці немає.

Як зазначає А.О.Ткаченко, термін “балада” в українському літературознавстві почали застосовувати на початку XIX століття на означення уснопоетичних і літературних ліро-епічних творів. “Це був період переважання романтичної естетики та наростання в загальноєвропейському масштабі захоплення фольклором (видавали збірки уснопоетичної творчості, проводили порівняльні дослідження тощо)” [4, 126]. Саме в цей час з’являються літературні романтичні балади В.Скотта, Г.Бюргера, Ф.Шіллера, Й.-В.Гете, А.Міцкевича, В.Жуковського, О.Пушкіна, Т.Шевченка, які нині вважають класичними зірцями жанру.

В українській поезії балада поширювалась у доробку А.Гулака-Артемівського, Л.Боровиковського, І.Вагилевича, виявляючи спорідненість з думою та романсом. До цього жанру зверталися С.Руданський, Я.Щоголев, Ю.Федькович. Значний вплив на розвиток балади мали І.Франко, Леся Українка. На рубежі XIX-XX ст. баладний жанр приваблював М.Старицького, П.Грабовського, Б.Грінченка, М.Чернявського. У літературі XX століття українська балада представлена у творчості М.Йогансена, Є.Плужника, В.Сосюри, А.Малишка, Б.-І.Антоновича, О.Олесья, П.Тичини, Є.Маланюка, І.Муратова, В.Симоненка.

Саме у XX столітті літературна балада зазнає найбільших змін: різко скорочується оповідне начало, зовнішній драматизм дії витісняється внутрішнім, психологічним; з’являються нові герої, новий тип конфліктів, нові риси сюжетних ситуацій, змінюються пропорції обов’язкових для жанру елементів (епічності, ліричності, драматичності). Звичайно, при цьому збереглися і традиційні властивості. Найважливішими жанротворчими рисами продовжують виступати: гостра сюжетність, концентрація емоційної напруги, винятковість героїв, подій та ситуацій.

“Жанр балади у світовій літературі ввібрав у себе ознаки всіх трьох її родів – епосу, лірики та драми. Національною особливістю сучасної української балади є домінуючий ліризм, оповідні елементи в ній відійшли на задній план, і вже не хід подій, а драматизм (часом трагізм) внутрішнього світу героя визначають її жанрові особливості” [5, 325].

Специфіку баладних творів XX століття досліджували такі літературознавці, як Грінберг І.Л., Чернець Л.В., Страшнов С.Л., Салига Т.Ю., Нудьга Г. Однак жанрово-стильові особливості баладних творів Ліни Костенко ще не були предметом особливої уваги.

Наукова новизна дослідження полягає в спробі виявити та простежити жанротворчі чинники, що впливають на стильову неповторність літературної балади Ліни Костенко.

Мистецький творчий талант поетеси полігранний та різноплановий, її поетична думка знаходить вираження в багатьох жанрових аспектах. Тому, вважаємо, не випадковими є ліро-епічні візії письменниці “Балада моїх ночей”, “Балада про здоровий цинізм”, “Балада про дим”, що ввійшли до збірки “Вибране”. Вони різні за тематикою, але їх об’єднує морально-етична проблематика, яка є завжди актуальною. У творах віддзеркалився характерний для поетеси тип художнього мислення, рівень засвоєння баладної традиції та індивідуальна стильова манера.

Так, у вірші “Балада моїх ночей” Ліна Костенко на тлі багатоаспектної теми творчості підіймає проблему жертвовної честі й безкорисливої вірності митця перед своїм народом. Поетеса обирає саме жанр балади, оскільки він надає широкі можливості для передання душевного й громадського досвіду, “поєднавши сюжет і почуття, напруженість колізій і гостроту переживань” [6, 89].

Треба відзначити, що яскраво виражений модерний характер художньої свідомості письменниці не міг не позначитись на баладному жанрі, до якого вона звернулася. Передусім, це стосується специфіки сюжету досліджуваного твору.

Літературознавець Страшнов С.Л. стверджує: “Місце сюжету в баладі – надзвичайне: у ньому початки і кінці, суть і межі жанру. Саме сюжет є жанровою домінантою балади. Він диктує своєрідну палітру виражальних засобів, у ньому відчekanюється жанровий зміст” [7, 45]. Однак це тлумачення стосується швидше класичних зразків, бо контури баладного сюжету поступово губляться за таємничою ірреальністю, підвищеною динамічністю та насиченою експресивністю. На це вказує й сам дослідник у

монографії “Чи молодіє лад балад”, зазначивши, що порівняно з народними баладами, значення фабули в романтичних творах цього жанру слабшає, а зростає внутрішнє, психологічне вираження змісту [8].

Саме такий прихований внутрішній сюжет, як умовна розмова ліричної героїні з Дон Кіхотом, є домінуючою ознакою твору “Балада моїх ночей” Ліни Костенко. Тут маємо приклад цікавої творчої алузії, що скеровує думку поетеси до відомого Сервантесового мрійника, який є символом лицарської честі й мужності. У вітчизняній історії поняття лицарської честі найчастіше співвідноситься із запорізькими козаками – справжніми лицарями в бою, у стосунках між собою й особливо в ставленні до свого обов’язку. Тому не випадково в контекст з українським підґрунтям вводиться літературний герой середньовіччя:

...у полі між козацькими могилами,  
мій Дон Кіхот шукає вітряка [10, 176].

Взагалі, орієнтація на світові образи, сюжети, мотиви є надзвичайно прикметною рисою індивідуального стилю Ліни Костенко, як бачимо, це простежується і в жанрі балади.

Сюжет твору розгортається надзвичайно динамічно і напружено, уже з перших рядків вірша в уяві читача розгортається романтично-фантастична картина холодної ночі, зображення якої досягається образністю, властивою фольклорній традиції: “вітер в зорях тягне горяка”, “пірнає в хмару місяць – дармовис”, “злий чаклун глузує поблизу”. Серед цієї круговерті з’являється образ ліричної героїні, яка сміється крізь сльози, шукаючи те, що не можна знайти, але чого так прагне душа.

У творі ліричне “я” автора непомітно зливається з “я” суб’єкта – Дон Кіхота:

“Мій Дон Кіхоте, лицарю, чого-бо ти  
брешеш один по цій гіркій стежі?” [10, 176].  
“Тобі не досить – просто існувати?  
Ти хочеш побороти чаклуна?!” [10, 176].

Низка болючих риторичних запитань, що надають тексту фрагментарності й справляють враження перебігу подій, однаковою мірою стосуються поета й лицаря середньовіччя. “Воно (лицарство – Л.М.) принесло у світ героїчні цінності – цінність жертвовної честі й жертвовної вірності,” – підкреслював російський філософ М.Бердяєв. Поет, покликання якого самовіддано служити народові, й мрійник-лицар сповнені цих благородних почуттів.

Ядро баладного жару завжди – конфлікт героя і обставин. У вірші “Балада моїх ночей” простежується психологічне підґрунтя. Пошук вітряка, який у творі символізує безкорисливі вчинки, діяння на благо людей, виявляється марним. Високі морально - етичні постулати честі й вірності нехтуються юрбою:

Стугнись земля. Ідуть великі юрми.  
Ти думав – люди, глянув – барани.  
Ти їм на поміч, лицар–недотепа.  
Ти їх рятуєш, а вони у крик [10, 176].

Фінал такого непорозуміння, звичайно, трагічний. Напружений драматичний тон умовної розмови спадає, автор бачить розв’язку порушеної проблеми так:

Не встигнеш людям передати й досвіду.  
Лиш блискавки напишуть від руки,  
Як ти загинув...,  
Шукаючи гуркучі вітряки [10, 177].

Тільки час, як “єдиний секундант” і найсуворіший суддя, виставить за все свої найоб’єктивніші оцінки. Введений у контекст образ часу надає баладі філософського відтінку.

Художньо-стильові засоби “Балади моїх ночей” надзвичайно багаті. Це, вже згадувані, фольклорні образи, риторичні запитання, а також трансформовані фразеологічні вирази: “вхопили вхопини”, “сміючись, розмазують сльозу”, “позаторішній сніг”, “гірка стежа”, “каші просять чоботи”; яскраві метафори: “гудуть ставки гавайською гітарою”, “двобій душі й рогатого рагу”. Вони надають стрімкості, гостроконфліктності, емоційної напруженості баладному сюжету. Ритміка твору органічно поєднується з усіма компонентами художнього зображення.

У “Баладі про здоровий цинізм” Ліна Костенко торкається продуктивної для баладного жанру теми кохання. Мотив розлучення молодої пари є типовим для українського фольклору. Однак поетеса віднайшла оригінальний підхід для розкриття і розв’язання традиційного конфлікту:

Це ж треба мати в голові олію,  
Щоб після цього вірити в святе.  
Хотів Рахіль – тобі підсунуть Лію.  
Обняв, розчуливсь, а воно – не те [10, 191].



До того ж, як бачимо, контекст твору ґрунтується на легенді, взятій із Біблії, що свідчить про послідовність неокласицистичної стильової манери поетеси.

На першому плані напружено драматична ситуація виражена властивим для балади художнім засобом протиставлення. Проте, не знаходимо в поезії ознак романтичного чи фантастичного, що, очевидно, є результатом еволюції жанру. Як зазначає Страшнов С.Л., така специфіка простежується вже в середині XIX століття: “під баладою стали розуміти віршування з фабулою” [7,44].

Художній світ досліджуваного твору обмежений хронотопом. Сюжет розгортається в межах двох днів, один з яких уявний діалог Якова із тестем.

Емоційно-психологічна напруженість балади проявляється в стриманому та відразливому ставленні головного героя до осоружної йому Лії: “перестарок з більмуватим оком”, “в очах у неї плавають медузи”, “стан годиться лиш для фартуха”, а також в очікуванні розмови, яка начебто має розв’язати конфлікт.

Ліричні відступи – це спогади Якова про першу зустріч та зародження кохання: “вона тоді стояла при дорозі”, “це доля у шарлатовому одязі”, “вклонився і забув слова”, “я воду пив з долоні, як із лотоса”. Вони надають контексту драматичності та увиразнюють трагічність розв’язки:

Рахіль – це блаж, а Лія – це пасовиська.  
Втім, одроби, то матимеш їх дві [10, 192].

Відверто зневажливе ставлення до загальноприйнятих засад моралі, етики є трагічним у своїй суті для ніжно закоханого Якова. Героїзм балади не типовий. Головний герой жертвує цими усталеними нормами, погоджуючись на пропозицію тестя.

Однак Ліна Костенко спонукає читача до роздумів, залишивши цю тему відкритою:

...А інтересно, як цілує Янус?  
Навперемінку чи одразу двох? [10, 192].

Вірш “Балада про дим”, присвячений пам’яті австрійської письменниці Інгеборг Бахман, також розкриває вічну проблему морально-етичного порядку – байдужість людей.

Сюжет досліджуваного твору витриманий у традиційних межах. Хронотоп твору чітко виражений. Автор знайомить читача з місцем і часом подій, про які буде йти мова: “у центрі міста, в людному будинку, такий-то поверх, скількись там годин...”, “о третій ночі – або і в чотири...Така часова невизначеність надає баладі таємничості, а персоніфікація образу диму (“дим подумав і ...пішов по сходах кликати людей) привносить у розповідь відтінок романтичності.

Надзвичайно стрімкий і напружений сюжет виводить на перший план трагічну ситуацію — “вона згоріла, а ніхто не йде”, яка посилюється з розгортанням подій і підводить, по суті, до висновку – людина залишається самотньою у велелюдному суспільстві. У такому психологічному контексті назріває конфлікт героя і обставин:

Вона ж металась в тій модерній хаті,  
там плавив скло вогонь по стелажах!  
Вона ж згоріла у тому багатті  
із власних віршів, це хіба не жах [10, 192].

Дим, як персоніфікований героїчний персонаж, прагне допомогти в ситуації, що склалася, – направляється на пошуки людей: “Він проникав у двері, у шпаринки, він заглядав у вікна”, “...блакитним шлейфом в спальні заповзав”, “він їх будив, він лоскотав їм ніздрі”, але не був почутий і зрозумілий: “і врешті-решт хтось перший здивувався, на сходи вийшов глянути в проліт”. Він натрапив на людську байдужість. Однак благородний вчинок диму надає твору героїчного пафосу.

Зміст балади сприймається із тривогою, захоплюючою увагою. Зображення реальної події витримано в ліричному тоні, драматичному напруженні, що загострює сприйняття й почуття суб’єкта. Форма, що визначає цілісність у творі, – оповідна. Це свідчить про те, що в “Баладі про дим” повною мірою синтезуються ліричне й епічне начало жанру та загострений драматизм, який є пафосно-стильовою властивістю.

Розв’язка у творі трагічна, проте і тут проявилась індивідуальна манера письменниці: в іронічному ставленні до зображеного та його іронічному оцінюванні. У баладі воно звучить із вуст ліричної героїні:

...І от вам, люди, жменька мого попелу.  
Спасибі за компанію. Адьо [10, 247].

Емоційна експресивність твору підтримується ритмом та повторюваністю слів-займенників: “він проникав”, “він їм казав”, “він їх будив”, “вона ж металась”, “вона згоріла”; сполучника “а”: а люди

спали”, ”а дим казав “; прислівника “вже”: “**вже** дим, як пес”, ”**уже** пластмаса танула”. Лаконічність висловлювання досягається використанням простих коротких речень: оповідних, питальних, окличних.

Для увиразнення порівняльної характеристики подій поетеса вживає образи, взяті з літератури: “він ( дим – Л.М.) був кошмарний, як з Агати Крісті” та Біблії “мікро-Содом, зашторена Гоморра”, що свідчить про інтелектуальність змісту.

Таким чином, творчий потенціал самобутньої талановитої майстрині слова – Ліни Костенко – повною мірою проявився в жанрі балади. Оскільки він надає письменнику широкі можливості для вираження духовного й суспільного досвіду, у ньому органічно синтезуються сюжет і почуття, напруженість ситуацій і гострота переживань.

Поетеса дотримується основних типологічних ознак жанру: гостроти сюжету, концентрації емоційної напруги, винятковості зображуваних подій чи ситуацій. У проаналізованих баладних творах виявлені фольклорні елементи, простежується послідовне дотримання жанротворчих структурних чинників та наявність традиційних художньо-зображувальних засобів (протиставлення, повторення, метафоризація, лірична пристрасність).

Звернувшись до цього жанру, поетеса надала нового звучання темам – творчості, кохання, які є провідними у її художньому світі. У баладах Ліни Костенко майстерно поєдналися традиційні риси та новітні (неокласицистичні, романтичні, інтертекстуальні), наповнюючи контекст новими змістовими відтінками.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник – довідник / Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752с.
2. Словник літературознавчих термінів / За ред. Тимофєєва Л.І., Тураєва С.В. – М.: Наука, 1982. – 520с.
3. Краткая литературная энциклопедия. – М.: Сов.энцикл., 1978.– 969 с.
4. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1997.– 448 с.
5. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Галича О. – К.: Либідь, 2001. – 488 с.
6. Гринберг И.Л. Три грани лирики: Современная баллада, ода и элегия: Изд. 2-е. –М.: Худож. лит., 1985. – 397 с.
7. Страшнов С.Л. Анализ поэтического произведения в жанровом аспекте: Уч. пособие. – Иваново: ИвГУ, 1983. – 92 с.
8. Страшнов С.Л. Молодеет ли лад баллад: Баллада в истории русской сов. поэзии.– М.: Современник, 1991. – 157 с.
9. Бердяев Н.А.Философия творчества, культуры и искусства: В 20 т. – М., 1994. – Т.1 – С. 38.
10. Костенко Л.В. Вибране.– К.: Дніпро, 1989.– 559 с.

УДК 81’373.72:[811.161.1+811.112.2]

## ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ОБОРОТЫ С СОМАТИЧЕСКИМ КОМПОНЕНТОМ “РУКА” (DIE HAND) В РУССКОМ И НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКАХ

Нежебицкая Е.В., студент

*Запорожский государственный университет*

В статье проводится сопоставительный анализ фразеологических оборотов с соматическим компонентом “рука” (die Hand) в русском и немецком языках с целью определения стилистических, функциональных особенностей исследуемых фразеологических единиц

*Ключевые слова: фразеологизм, эквивалентный фразеологизм.*

Нежебицька К.В. ФРАЗЕОЛОГІЧНІ ЗВОРОТИ ІЗ СОМАТИЧНИМ КОМПОНЕНТОМ “РУКА” (DIE HAND) У РОСІЙСЬКІЙ І НІМЕЦЬКІЙ МОВАХ / Запорізький державний університет, Україна

У статті здійснюється порівняльний аналіз фразеологічних зворотів із соматичним компонентом “рука” (die Hand) у російській та німецькій мовах із метою з’ясування стилістичних, функціональних особливостей досліджуваних фразеологічних одиниць.

*Ключові слова:* фразеологізм, еквівалентний фразеологізм.

Negebickaja K.V. FRASEOLOGICAL CONSTRUCTIONS WITH SOMATIC COMPONENT “A HAND” (DIE HAND) IN RUSSIAN AND GERMAN LANGUAGES / Zaporizhzhya State University, Ukraine

In the article there is a comparative analysis of with somatic component “a hand” (die Hand) in Russian and German languages. The aim of the research is clearing up the stylistic and functional peculiarities of fraseological constructions.

*Key words:* fraseological construction, identity of fraseological constructions.

Проблема німецько-руських мовних паралелей в фразеології, визначення закономірностей лексического і функціонального співвідношення фразеологічних оборотів російського і німецького мовних відносяться до малоізнаних. Особливою проблемою також є те, що до сих пор немає єдиного висновку в визначенні складу фразеології і її місця в системі мови, чітко не розроблені методи і прийоми встановлення меж фразеологічних одиниць і їх стержневих слів.

Лінгвісти А.Федоров, Н.Кузнецова [5], Ф.Муниця [3] зверталися до порівняльного аналізу мовотвірних, граматических моделей фразеологіческого складу російського і німецького мовних. Не менш важливим аспектом порівняльного аналізу фразем цих мовних є функціональний і семантичний аспекти – необхідність їх вивчення пов’язана, в першу чергу, з проблемою адекватного російсько-німецького перекладу.

Метою даної статті є порівняльний аналіз фразеологіческих оборотів з соматическим компонентом “рука” (die Hand) в російському і німецькому мовних з метою визначення стилістических, функціональних особливостей досліджуваних фразеологіческих одиниць.

Матеріалом для спостережень (для дослідження) послужили фразеологіческие словари російського і німецького мовних [4;5;6]. Предметом аналізу стали фразеологіческие одиниці (далі – ФЕ) з соматическим компонентом “рука” в російському і німецькому мовних.

При порівняльному вивченні фразеологізмов необхідно враховувати прийоми перекладу фразеології. С.Влахов стверджує, що фразеологізм слід перекладати фразеологізмом [2,232]. Можливості досягнення повноцінного словарного перекладу ФЕ залежать в основному від співвідношень між одиницями вихідного мови (далі – ІЯ) і перекладного мови (далі – ПЯ):

- 1) ФЕ має в ПЯ незалежні від контексту повноцінне співвідношення, т.е. фразеологізм ІЯ=фразеологізму ПЯ перекладається еквівалентом.
- 2) ФЕ можна передати на ПЯ тим чи іншим співвідношенням, звичайно з деякими відхиленнями від повноцінного перекладу, т.е. аналогом.
- 3) ФЕ не має в ПЯ ні еквівалентів, ні аналогів, т.е. фразеологізм передається нефразеологіческими засобами.

Порівняльний аналіз ФЕ в російському і німецькому мовних дозволяє виділити 2 групи:

- 1) ФЕ, які мають фразеологіческие еквіваленти в іншій мові.
- 2) ФЕ, які не мають в іншій мові еквівалентних фразеологізмов.

Перша група дуже численна і різноманітна. Серед фразеологізмов цієї групи можна виділити еквівалентні пари, які мають однакову структуру, і різноструктурні.

В еквівалентних парах з однаковою структурою слід підкреслити фразеологіческие тотожества, які характеризуються повним лексическим співвідношенням, структурним єдиністю. Наприклад:

- 1) рука в руку – Hand in Hand;
- 2) руку приложити – Hand anlegen;
- 3) носити на руках – auf Händen tragen;
- 4) піднімати руку – die Hand erheben;
- 5) руки прочь! – Hände weg!
- 6) права рука – rechte Hand.

Інший тип співвідношень між ФЕ російського і німецького мовних, в семантическом і конструктивном плані примикаючий до фразеологіческих тотожеств, складають фразеологіческие пари, ідентичні за значенням і структурою, але які в своєму складі не мають лексических тотожеств, а лексические еквіваленти. В даному випадку має місце семантическое зближення при фразеологізації поєднань окремих слів, які в номінативном значенні не збігаються. Наприклад :

- 1) передавать в чьи-либо руки –in andere Hände übergeben;
- 2) лёгкая рука –eine glückliche Hand;
- 3) руки по швам –Hände weg;
- 4) большая рука –eine lange Hand;
- 5) рука руку моет –eine Hand wäscht die andere;
- 6) ломать руки –die Hände ringen;
- 7) махнуть рукой –die Hände weglassen;
- 8) играть на руку –in die Hände arbeiten;
- 9) не покладая рук –die Hände regen;
- 10) держать в руках – in die Hände haben;

Среди эквивалентных разноструктурных ФЕ выделяется несколько групп:

а) в русском языке фразеологизм употребляется без предлога, в немецком - имеет в своём составе предлог. Например :

- 1) рукой подать – mit der Hand hinüberreichen;
- 2) обеими руками ухватиться –mit beiden Händen greifen;
- 3) просить руки – um Hand bitten;
- 4) щедрой рукой – mit offener Hand;

б) в русском языке ФЕ имеет в своём составе предлог, в немецком - фразеологизм употребляется без предлога. Например:

- 1) на руку нечистый (чистый) –j-d hat schmutzige (reine) Hände;
- 2) связать по рукам и ногам –sich Hände und Füße binden;

в) в составе фразеологизмов выступают различные предлоги. Например:

- 1) иметь под рукой –zur Hand haben;
- 2) из рук в руки –von Hand zu Hand;

Среди анализируемых выделяется группа фразеологизмов, отличающихся морфологическими характеристиками компонентов, в частности, проявлением различных значений категории числа. Например:

- 1) взять себя в руки – sich in die Hand nehmen;
- 2) карты в руки – alle Karten in der Hand haben;
- 3) наложить на себя руки – hand an sich legen;
- 4) бить по рукам – in Hand einschlagen;

Множественному числу в русском языке соответствует грамматическое значение единственного числа в немецком. Данные различия обусловлены главным образом спецификой грамматического строя русского и немецкого языков.

Следующую группу составляют ФЕ, отличающиеся по структуре и лексическому наполнению, при тождестве фразеологического значения. Например:

- 1) руки марать– sich die Hände nicht schmutzig machen wollen;
- 2) развязывать руки– j-m freie Hand lassen;
- 3) давать руку на отсечение–die Hand in Feuer legen;
- 4) как без рук– zwei linke Hände haben;
- 5) рукам воли не давать– seine Hände im Zaum halten;

ФЕ отличаются не только числом компонентов, но и самим их составом (развязывать – оставлять свободными).

Вполне закономерно наличие в русском и немецком языках ФЕ, вовсе не имеющих соответствующих эквивалентов одним из сопоставляемых языков. Значения этих устойчивых оборотов передаются в одном из языков описательно.

Такие русские ФЕ не имеют эквивалентов в немецком языке:

- 1) золотые руки;
- 2) сон в руку;
- 3) горит в руках;
- 4) позолотить ручку;
- 5) под пьяную руку;

В немецком языке не имеют эквивалентов следующие русские ФЕ:

- 1) die öffentliche Hand– государство как юридическое лицо в области имущественных отношений; государственная казна;
- 2) aus öffentlicher Hand– из казенных (государственных) средств;
- 3) Ausgabe letzter Hand– издание в последней редакции, последнее прижизненное издание;
- 4) Hand von Butter!– разг. Не прикасаться, руки прочь!
- 5) die Hand in der Tasche haben– быть щедрым;
- 6) von zarter Hand– из рук дамы, рукой дамы;
- 7) schöne Hand– правая рука у детей;
- 8) leichte Hand– рука, которая бьет не больно;
- 9) Tote Hand– церковь (как юридическое лицо в области имущественных отношений);
- 10) die Hand aufhalten– ходить с протянутой рукой (просить милостыню);

Во фразеологизмах этой группы нашли наиболее яркое воплощение не только внутриязыковые факты, но и факты экстралингвистические, отражающие историю народа, особенности быта и экономики. Безэквивалентные фразеологические обороты говорят о национальном своеобразии языков, о различиях мышления народов, о разном видении мира.

Итак, были рассмотрены структурные разновидности ФЕ с соматическим компонентом РУКА. Наряду с тождественными среди них выделяются фразеологизмы, идентичные по структуре и значению, но имеющие в своем составе не лексические тождества, а лексические эквиваленты, эквивалентные разноструктурные фразеологические обороты, а также безэквивалентные фразеологизмы. Именно безэквивалентные ФЕ отражают национальные особенности языков, мышления, менталитета (*рус. сон в руку, под пьяную руку– нем.*)

Следует отметить, что наиболее малочисленную группу ФЕ составляют фразеологические тождества. Группа эквивалентных ФЕ (одноструктурные и разноструктурные) является самой многочисленной.

В данной работе представлена лишь попытка исследовать некоторые из закономерностей сопоставления ФЕ. Результаты носят предварительный характер и будут уточнены на основе большей выборки материала.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Большой немецко-русский словарь: В 2 т. -Т.1. / С. Лепинг, А. Страхова. – М.: Русский язык, 1980. – 600 с.
2. Влахов С. Непереводимое в переводе. – М.: Высшая школа, 1986. – 461 с.
3. Муница Ф. Адъективные компаративные фразеологические единицы в немецком и русском языках. – К., 1975. – 22с.
4. Немецко-русский фразеологический словарь / Л.Бинович, Н.Гришин. – М.: Русский язык, 1975. – 654 с.
5. Федоров А., Кузнецова Н. Немецко-русские языковые параллели. – М: Изд-во лит-ры на иностр. языках, 1961. – 243 с.
6. Фразеологический словарь современного русского языка /Под ред. А. Молоткова. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – 545 с.

УДК 821. 161. 2 I – 31. 091

## ПОЕТИКА СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКИХ УЗАГАЛЬНЕНЬ У ТЕТРАЛОГІЇ РАЇСИ ІВАНЧЕНКО ПРО ДАВНІЮ РУСЬ

Ніколаєнко В. М., к. філол. н.

*Запорізький державний університет*

Автор статті, обсервуючи соціальну активність, національну і політичну заданість особистості, що простежуються через психологічні й інтелектуальні особливості конкретного індивіда, розглядає один із аспектів поетики тетралогії Р. Іванченко про давню Русь.

*Ключові слова: поетика, особистість, концепція, тетралогія, історичний роман.*

Николаенко В. Н. ПОЭТИКА СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИХ ОБОБЩЕНИЙ В ТЕТРАЛОГИИ РАИСЫ ИВАНЧЕНКО О ДРЕВНЕЙ РУСИ / Запорожский государственный университет, Украина

Автор статьи, анализируя социальную активность, национальную и политическую заданность личности, которые просматриваются через психологические и интеллектуальные особенности конкретного индивида, рассматривает один из аспектов поэтики тетралогии Р. Иванченко о древней Руси.

*Ключевые слова: поэтика, личность, концепция, тетралогия, исторический роман.*

Nikolaenko V.N. POETICS OF SOCIAL-PHILOSOFICAL GENERALIZATIONS IN RAISA IVANCHENKO'S TETRALOGY ABOUT ANCIENT RUSSIA / Zaporizhzhya State University, Ukraine

The author of the article looks into one of the aspects of the poetics of Raisa Ivanchenko's tetralogy about Ancient Russia observing the social activity, national and political engagement of a personality which can be traced through psychological and intellectual peculiarities of a given individuality.

*Key words: poetics, personality, conception, tetralogy, historical novel.*

Субстанційна основа світу простого люду - гідність, гуманність, почуття патріотизму, обов'язку - основа життєвої концепції позитивних персонажів, яка тягнє до екзистенційних структур. Екзистенційні переживання наповнюють змістом їх ціннісні орієнтації. Але в кожному романі тетралогії Р.Іванченко серед багатства таких субстанційних переживань, найсуттєвіших властивостей, цих світоглядних систем превалює одна, яка і є фундаментальною в концепції кожного твору: у "Зраді, або Як стати володарем" - це пробудження в народі людської і національної гідності; в "Отруті для княгині" - необхідність самоусвідомлення свого місця в житті народу, в "Гніві Перуна" - зображення національної пам'яті, в "Золотих стременах" - національної гідності.

Перш ніж підійти до обсервації задекларованої в назві проблеми, варто зацентувати увагу на тому, що тетралогія Р.Іванченко в повному обсязі не була об'єктом системного дослідження. Звісно, ряд науковців (Л.Григор'єва, М.Ільницький, В.Кулаковський, О.Литвин, В.Микитась, Ф.Мисюра, М.Наєнко, П.Орлик, В.Чумак ) у коло своїх зацікавлень уводили романи белетристики, проте їхні праці головним чином позначені увагою до сюжетних особливостей. Отож, назріла потреба розглянути один із найважливіших аспектів будь-якого художнього твору – соціально-філософський аспект.

Прикметною рисою роману "Гнів Перуна" є цілеспрямованість усіх субстанційних категорій на збереження національної пам'яті, яка базується на почуттях любові, совісті й відповідальності: "Не було б печалей, не знали б люди радості. Немає нічого вічного без суєтного (...), а велике не існує без нікчемного (...) Треба любити цей світ таким, як він є. І треба серце своє тримати на припоні у правди" [1,14]. Ця наскрізна ідея втілюється в символічних поняттях Слова і Пергамену, пронизує всю романну структуру, і зв'язує всі думки єдиною ідеєю твору, розташуванням персонажів у площині поля зору головного персонажа - Нестора-літописця, котрий своїм громадянським подвигом - один із перших зафіксував частину минулого і сучасного йому часів - зберіг історичну пам'ять народу Країни Русі. Це відобразилося і на структурі образної системи багатоярусного художнього полотна.

Композиція образної системи нагадує конус, на верхівці якого знаходиться головний персонаж разом з автором. Вони бачать все: людину, її ідею, місце і роль у національній історії, які втілено в психофізичній життєдіяльності інших персонажів. За таким принципом організовано образи романів "Гнів Перуна", "Зрада, або Як стати володарем". Але структурна організація роману "Зрада, або Як стати володарем" потребує деякого уточнення. Тут на вершині конуса перебуває всезнаючий наратор.

Моделюючи образ людини минулого, Р.Іванченко скрупульозно досліджує національний, культурний, етнопсихологічний рівні і субстанційні площини індивідуума. Адже своєрідність культури будь-якої історичної віхи існує лише невід'ємно від конкретно індивідуального людського життя. Отож, як відзначає Е.Соколов у своїй монографії "Культура і особистість", "мікроархітектура особистості просвічується крізь макроархітектуру культурних форм" [2,205].

Найвищого рівня історизму в зображенні людини минулого Р.Іванченко сягає, художньо осмислюючи її образ як представника певних соціального і культурного рівнів. У тетралогії авторка виробила загальну схему співіснування персонажів різного типу: одні - негативні проходять шлях деградації, результатом якої є втрата найкращих людських якостей і зацікленість на матеріальних благах і владі, персонажі позитивного плану ідуть шляхом самореалізації, пошуку свого місця в суспільстві, пошуку істини. Інколи вони виконують функції, за допомогою яких утверджується власний або народний дух, шліфується національна свідомість і культурний рівень. Поступово діяльність такого персонажа, а часом і він сам набуває рис символу національного минулого.

Варто відзначити соціальну активність переважної більшості персонажів тетралогії Р.Іванченко про давню Русь. Цей факт зумовлюють як їхні характери, так і морально-етичні засади. Тому їхні функції в основному відзначаються соціальною, а часом національно-політичною заданістю. Концентруючи увагу на психологічних і розумових особливостях особистості, на специфіці сприйняття нею навколишнього середовища, авторка студіює соціальну спрямованість функції персонажа. Національно-політична - простежується в першу чергу на рівнях національного усвідомлення, інтелектуальному,

етнопсихологічному. Таким чином, делікатне дослідження романісткою архітектури особистості вибудовує макроархітектуру соціальної діяльності персонажа, його роль і місце в історії.

Авторську делікатність, тобто утримання від глибокого занурення в інтимну сферу почуттів персонажів, що певним чином спрощує психологічну сторону зображення реальної історичної особистості в тетралогії Р.Іванченко, урівноважує наявність яскравих вигаданих персонажів. Скажімо, таких, як у романі "Золоті стремена": Федора Положишила і Добрави, ковача Кузьми Рукатого і Росави, котрі є носіями конкретної соціальної ідеї, про яку мова йшла вище.

У Р.Іванченко, як і в інших авторів такого типу історичного роману, людина з народу, зрозуміло, вигадана, теж є часточкою історії, такою ж дійсною і важливою, як й історична особа. Для історичної реконструкції вигаданого життя письменниця використовує ті ж дослідницькі, історико-гіпотетичні прийоми, що й при створенні біографії видатної особистості. Але якщо домінуючі будівельні матеріали характерології були взяті з історичних джерел і сумлінно відтворені з певною дозою вигадки факти біографій і діяльності відомих осіб, їх участь і роль у історичному розвитку подій, то за відсутності таких фактів, якщо мова йде про вигаданих персонажів, природно, що вигадка превалює. Але вона базується на реалістичному ґрунті життя доби того часу.

Центром своєї тетралогії Р.Іванченко робить людину, яка, власне, творить історію в безпосередній причетності. Система персонажів представлена різними типами, оскільки романістка прагне відтворити структуру суспільства і висловити своє художньо-наукове розуміння періоду IX-XIII століть, власну ідеологію, зрозуміти і наблизитися до людини того часу.

У романі "Зрада, або Як стати володарем" домінуючою є трагічна концепція життя людини, оскільки в суспільстві панує дисгармонія між представниками різних соціальних станів, між особистістю й тією роллю, яку вона змушена виконувати під тиском певних релігійних переконань і офіційною релігією і таке інше. Тому більшість персонажів роману гинуть. Так, Величар гине від руки свого свата боярина Гостромисла, ковач Біда - від меча боярина Дудиці, Вісна - поспішаючи врятувати від підступних бояр новгородців, баба Красична - під мечем свого племінника Бусла (Кривоока), Гніва - рятуючи киян від степових находників, Вадим Хоробрий поліг від руки старого Рюрика, а діди Соловій, Німаня і Сварун - рятуючи свого нащадка Вишеслава. До речі, саме такий тип концепції життя і людини є пріоритетним і в інших романах тетралогії: Степко-книжник отруївся напоєм, приготовленим для княгині Ольги, здатель Гомон згорів у вибудованій ним церкві, Щербило накладає на себе руки; Ольга, захищаючи своїх дітей і себе, штовхає в полум'я волхва Сновида, а утверджуючись як володарка, "справляє" криваву учту над деревлянами, Местивой своєю смертю завдячує деревлянському Волхву [4]. Нестор добровільно приймає смерть від руки Сильвестра, Гайку вбито, як татя, волхвів Сновида й Роста розп'ято на хрестовині й спалено як ворохобників [1]; Федір Положишило, воєвода Данило, захисники Києва гинуть від рук ординців [5].

У тетралогії Р.Іванченко про давню Русь змодельовано образи, які є емоційними епіцентрами образних систем романів, котрі найвиразніше втілюють концепцію людини в компонентах поетики.

Кордон між світом офіціозу й волі в поезії тетралогії полягає в соціальному, морально-етичному і психологічному меридіанах персонажів. Це межа між духовним рабством і внутрішньою незалежністю людей, яка утверджується лише на території вільного світу. Цей процес нелегкий, оскільки, щоб вистояти, потрібно мати мужність, несхитну віру в світлі ідеали. Самосвідомість, відчуття людської гідності додають Славині сили вистояти у двобої з жорстоким світом, зберегти рідну віру і взяти все найкраще з нової - християнської релігії, вберегти свою душевну чистоту. Але своїх нащадків - сина Оскольда й внука Вишеслава - їй захистити не вдалося. В цьому трагедія жінки-матері. В образі Славини, як і в інших жіночих образах з домінуючим позитивним зарядом, яскраво простежуються концептуальні "вузли" образотворення людини в історичній тетралогії.

У центр катастрофічних ситуацій, розгорнутих на сторінках епосу, Р.Іванченко ставить образ жінки, що найбільше страждає від руйнування стосунків оточення, роду і навіть у певних історичних ситуаціях, держави й народу, але яка прагне їх порятувати. Образи Славини, Гніви, Житяни, Гайки, Ніги, Любини, Добрави виписано епічно. Найвагомішим із цієї точки зору нам видається образ Добрави, котрий за рамками індивідуального набуває рис міфологічного образу материнства, бо втративши все і всіх, вона знаходить в собі силу жити задля продовження роду і нації. Таким чином, авторка підкреслила онтологічну рису архетипу жінки, яка втратила вроду, домашнє вогнище, власний рід, але зберегла потребу в продовженні життя цього роду і народу, яких осиротили соціальні катаклізми. У такій іпостасі втілено споконвічне призначення жінки як продовжувачки і берегині роду: „Жоно руська... Де вміщується у твоєму серці лагодь і доброта, великість любові і чеснот твоїх, якими щедро наділяєш чад своїх, хоч сама маєш отаке безжалне, жорстоке життя!.. Муки й страждання материнські ніким не зміряні і не розділені, але зрозумілі людям ... це вона, мати, жона, продовжує рід руського племені” [1,210].

У цих словах – вираз одвічного материнського начала й сутності. Функціонально жіночі образи близькі, адже поєднані почуттям і статусом материнства. Для жінки діти є діти, навіть якщо це вже дорослі, сильні, відважні мужі чи зрілі жінки, молоді матері; вони потребують підтримки, допомоги, поради, захисту.

У художньому зображенні трагедії руйнування світу, духовності, особистості, роду Р.Іванченко використовує мотиви й образи народних вірувань, міфологічних уявлень. Ось один із численних прикладів: „Сиділа проти печі, немов заніміла. Немовби хто витяг з її душі життя... Із серця вирвали її останню любов – Гордятка” [1,202].

Загалом показуючи різні жіночі долі в тетралогії, Р.Іванченко наголошує, що жінка як носій материнського начала роду постає його берегинею, символом України. Виступаючи в різних іпостасях – берегині роду (Людана, Доброгніва), жінки-матері (Славина, Гайка, Відрада-Ула, Добрава), володарки (княгині Анна й Ольга) – жінки в романістиці письменниці є уособленням добра, що протистоїть руїні духовного світу людини.

В основу моделі концепції людини в романах про давню Русь закладено осмислення долі особистості в контексті долі народу, суспільства з їх діями, жорстоким поділом на антагоністичні світи.

У тетралогії світогляд персонажів формується на базі соціально-історичного, морально-етичного й філософського аспектів.

У структурі персонажів роману "Отрута для княгині" найважливішим чинником є розташування, змодельоване послідовно і концептуально. Порівняно з романом "Зрада, або Як стати володарем", де київські владці в усіх найважливіших моментах сюжетного полотна подані в центрі подій, персонажі роману "Отрута для княгині" Степко-книжник, Житяна, Велина є виразниками народної свідомості, які незалежно від типу сцени (масової чи будь-якої іншої), виділяються з народного середовища, а потім, виконавши свою місію, зникають. Їх взаємостосунки можна охарактеризувати як співвідношення частини й цілого. Однак, варто відзначити, що впливати на масу насильно, використовуючи свої інтелектуальні можливості (Степко-книжник), вміння і надприродні здібності (Велина і Житяна), вони неспроможні, оскільки не бачать у цьому ніяких потреб і сенсу.

Відзначимо, що в концепції людини з народу в романі "Отрута для княгині" акцент лягає на соціально-філософський і морально-етичний аспекти людської особистості, а кульмінаційним моментом у складному перебігу подій, що формують свідомість персонажа, виступає драматичний момент вибору і утвердження власної життєвої позиції в контексті перетворення світу.

Ідеал людини - особистість, яка може принести себе в жертву задля щастя інших, - сконцентовано в трьох моральних еталонах, трьох типах суспільної поведінки: Степкові-книжнику, здателі Гомону, Велині. Решта позитивних персонажів, залежно від своєї долі, характеру, обставин, морально-етичного кодексу наближається до вищих рівнів суспільної свідомості, внутрішнього героїзму, що завжди проявляється у вчинках.

Саме в романі "Золоті стремена" закладено основи художнього характеротворення Р.Іванченко – поетика високих соціально-філософських узагальнень, полярних емоційних зіткнень і контрастів, які репрезентовані як поєдинок між героїзмом і боягузством, порядністю й ницістю, безкорисністю й користолобством, мудрістю й недолугістю, людяністю й жорстокістю, щедрістю й скупістю, патріотизмом і національною обмеженістю. Генеза її і в поетиці романтизму, романтичній формі відображення, у поетиці фольклору з її різкою поляризацією добра і зла, красивого й потворного, високого й ницого. Але при всій емоційній інтенсивності таке бачення світу програє в аналітичному дослідженні індивідуально-психологічних особливостей людських характерів і конкретних протиріч суспільного життя.

У романі „Золоті стремена” тема простої людини – причому людини, так чи інакше втягнутої в боротьбу, в "політику", – переможно вийшла на перший план. Федір Положишило зі своїм життєвим оточенням ніби утворює роман у романі, який всіма своїми сюжетними перипетіями безпосередньо вплетено в загальнооруську драму як найбільш і найяскравіше її втілення. Отож, консолідуючим персонажем роману "Золоті стремена" виступає Федір Положишило, завдяки якому авторці вдалося передати сугестію амбівалентної епохи життя народу, відтворити найкращі риси його ментальності, показати давньоукраїнський соціум у суспільному розрізі. Доля Федора, котрий за соціальним походженням був смердом, склалася так, що він звідав не лише бідність, а й мав можливість пізнати славу, багатство, їхній вплив на людську особистість. Сирота (батько – зодчий загинув), внук шевця смерда, був пастухом боярина Мончука, потім його в'язнем, якого відправлено на рудники добувати залізо. Волею долі він стає дипломатичним посланцем до Золотої Орди і Ватикану, має можливість спілкуватися з князями Данилом Галицьким і Олександром Невським, знав Митусу, чув його пісню й оволодів книжною грамотою й письмом.



Хоча постать Федора Положишила мала прототип, його "універсальність" викликає певні сумніви. "Прагнучи зробити Федора Положишила не тільки свідком, а й виразником свого часу, його сумлінням, авторка іноді мимоволі втрачає чуття міри й можливого [6,123]. Так, вірогідним є той факт, що будучи учнем Тимофія й Кирила (останній – печатник князя в 1246 році призначений ним на місце митрополита всієї Русі й відправлений на висвячення до Нікеї), хлопець міг опанувати споріднені слов'янські мови – давньоруську, польську, а також угорську. Але сумнівним видається факт знання уйгурської й частково китайської писемності. До того ж ця інформація впливає несподівано, вона не вмотивована авторкою.

Можна лише припустити, що подібна надідеалізація образу допущена авторкою свідомо, з метою показу й утвердження рівня інтелекту народу і його справді життєвої мудрості, одвічного потягу простих людей до знань, власної моральної та духовної стійкості, рівня власної культури й поваги до культур інших народів.

Гордість, гідність і чесність – основні засади морально-етичного кодексу Федора, який переконаний у тому, що "вірність за срібло не купується" [5,71]. Своє життя Федір кладе на алтар рідного краю. Компроміс із совістю для нього річ несприйнятна, навіть ганебна.

Завдяки цьому образу авторка втілює ідею безсмертя родоводу простого народу. Федір живе за принципами і заповідями своїх предків: "Знай своїх родаків, знай свою материзну. Київ – матір усім землям руським. А Зваба - неня - матір твоя (...) Допоки пам'ятатимеш їх, допоки і матимеш право зватися русичем" [5,131]. У пуші біля Либеді він розшукав свого "прадіда-діда" Гордята, який дає головний "дороговказ" Федорові – "шукай правду (...). Тільки не спиняйся, бо станеш здобиччю черви ще за життя" [5,140]. І цю правду він знайшов в усвідомленні того, що сила руських земель в єдності ("коби залишилися воедино – подолали б усі пагорби й провалля" [5,247]) і в народові ("кожен народ людьми своїми держиться – умільцями і трударями" [5,273]).

Р.Іванченко щедро виписала образ Федора Положишила. Зазнав він і гіркоти, і щастя. Був великим у своїх помислах і діях, бо великим є народ, часточкою якого він був. У останні хвилини свого життя Федір усвідомив, що щастя в тому, щоб набувати, а набуваючи втрачати. У прозорині "сліпих душ" і у волі, не зовнішній, а у внутрішній свободі людини.

Отож, героїко-трагічна концепція людини й життя в романі "Золоті стремена" має всі ознаки пріоритетної. Вона витікає з силового образу Федора Положишила, котрий розкриває її сугестивний заряд, аксіологічне тлумачення і теоретико-практичне застосування.

Оскільки серед персонажів досліджуваної тетралогії переважають соціально активні особистості, то логічно видається їхня заданість, що простежується через психологічні й інтелектуальні особливості конкретного індивіда.

Концепція особистості персонажів Р.Іванченко проглядається через їхні типи, у яких протиріччя між сутністю людини як часточки соціуму і її соціальною приналежністю веде до пошуків становлення особистості орієнтованої на одвічні загальнолюдські цінності. Кожний персонаж тетралогії – й індивідуальність, і тип. Залишаючись одиничним, він одночасно набуває всеосяжності, стає універсальним типом. У життєвій історії однієї людини, в усіх її різновидах завжди є історія часу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Іванченко Р. Гнів Перуна: Роман.- радянський письменник, 1982.- 503с.
2. Соколов Э. Культура и личность.- М.:Наука, 1972.- 226 с.
3. Іванченко Р. Отрута для княгині: Роман.- К.: Спалах ЛТД, 1995.- 464 с.
4. Іванченко Р. Золоті стремена: Роман.- К.: Радянський письменник, 1984.- 447 с.
5. Ільницький М. Людина в історії: (Сучасний український історичний роман). - К.: Дніпро, 1989.- 356 с.

## УНІВЕРСАЛІЯ ДОМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Пашник О.В., здобувач

*Гуманітарний університет “ЗІДМУ”*

Стаття присвячена аналізу культурно-історичної універсалії дому та особливостям її реалізації у творчості Б.Антоненка-Давидовича, О.Копиленка, В.Підмогильного, Ю.Яновського та ін. Визначені три основні тенденції втілення універсалії дому в прозі 20-30-х рр., а також зв'язок їх актуалізації з певними онтологічними домінантами.

*Ключові слова:* універсалія дому, хаос, космос, онтологічні категорії смерті, народження, життя, безсмертя.

Пашник Е.В. УНИВЕРСАЛИЯ ДОМА В УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ 20-30-Х гг. ХХ в. / Гуманитарный университет “ЗИГМУ”, Украина.

Статья посвящена анализу культурно-исторической универсалии дома и особенностям ее реализации в творчестве Б.Антоненко-Давидовича, А.Копиленко, В.Пидмогильного, Ю.Яновского и др. Определены три основные тенденции воплощения универсалии дома в прозе 20-30-х гг., а также связь их актуализации с конкретными онтологическими доминантами.

*Ключевые слова:* универсалия дома, хаос, космос, онтологические категории смерти, рождения, жизни, бессмертия.

Pashnyk O.V. UNIVERSALIA “HOME” IN UKRAINIAN PROSE OF 20-30-TH OF XX CENTURY / The University of Humanities “ZISMG”, Ukraine.

The article analyzes the cultural-historical universalia “home” and peculiarities of its realization in B.Antonenko-Davydovych’s, O.Kopylenko’s, V.Pidmohylny’s, Yu.Yanosky’s and others creation. It had been investigated three main tendencies of universalia “home” using in prose of 20-30 th of XX century and also its connection to some ontological dominants.

*Key words:* universalia “home”, Chaos, Cosmos, ontological categories “death”, “birth”, “life”, “deathlessness”.

У сучасному українському літературознавстві значне місце посідає проблема цілісності літературного процесу, робляться спроби осмислення певного періоду розвитку літератури з точки зору виявлення універсальних категорій, що визначали як домінування тієї чи іншої тенденції її функціонування, так і особливості картини світу окремих письменників. Універсально-культурний аналіз художніх текстів дозволяє розкрити також специфіку взаємодії культури та літератури, визначити провідні культурні коди, своєрідність реалізації певного типу культури в художній творчості.

Вивчення універсалій у літературознавчих дослідженнях здійснюється, як правило, на базі трьох основних підходів: структурального (сюжет твору розкладається на структурні компоненти (схеми), і таким чином визначаються домінантні лінії, які підлягають інтерпретації з погляду наявних універсалій); культурологічного (аналізуються певні культурні універсалії та їх реалізації в художньому тексті як неодмінна основа філософського осмислення дійсності) та літературознавчого (визначаються окремі художні інваріанти). На позначення поняття “універсалій” використовуються різні терміни: “інваріантні структури”, “начала”, “категорії граничних основ”, “світоглядні константи”, “константи буття”, “загальнолюдські інваріантні формули”, “універсальні реалії” та ін. У зв'язку із близькістю значення термінів “інваріант” (“елемент, сукупність елементів, які в певній комбінації зберігаються при всіх видозмінах даного явища” [1, 226]) та “універсалія”, а також необхідністю уникати тавтологічних структур, будемо використовувати їх як синоніми.

До поняття “універсалія дому” як культурологічного феномена зверталися автори енциклопедії “Культурологія. ХХ століття”, визначаючи в класифікації інваріантних категорій таку структуру, як “універсалії термінів спорідненості та давні “метафори” артефактів (дім, дзеркало)” [2, 280]. Дім у контексті літературознавчого дослідження проблеми інваріантів згадує В.Халізеєв, який серед групи антропологічних універсалій розглядає категорію “надепохальні ситуації людського життя, історично стійкі форми існування людей (праця і відпочинок, буденність і свято, конфліктні і гармонійні начала реальності, мирне життя і війни чи революції, життя у своєму домі і перебування на чужині чи у мандрівці, громадянська діяльність і приватне життя та ін.)” [3, 44]. Тут, як ми бачимо, звернена увага передусім на універсалію життя в її контрастному процесуальному вияві, тому поняття “дім” є парадигмально підпорядкованим при аналізі В.Халізеєвим інваріантних категорій. Проте важливою для нас є виокремлена дослідником у класифікації універсалій група культурно-історичних структур. На нашу думку, універсалія дому співвідноситься якраз із цією категорією “начал” (термін на позначення поняття “універсалія”, запропонований В.Халізеєвим). Дослідник називає культурно-історичними універсаліями інваріанти, що окреслюють просторово-часову різноякісність буття людей, структуровану за допомогою культурної традиції, однак категорія дому має риси наднаціонального феномена.

На наш погляд, класифікація універсальних категорій може мати такий вигляд: 1) онтологічні категорії граничних основ – інваріантні структури народження, життя, смерті та безсмертя (у цьому пункті ми абсолютно погоджуємося з думкою О.Кирилюка про те, що саме ці категорії є найуніверсальнішими аспектами буття [4]); 2) культурно-історичні константи: а) власне культурні (універсалії дому, танцю, пісні, бенкету та ін.); б) міфопоетичні (зокрема, чотири стихії – вогонь, вода, земля, повітря); в) культурно-історичні реалії (на ґрунті української культури – степ, село та ін.); г) цивілізаційні універсалії (залізо, гроші тощо). Культурні константи експлікуються завжди на тлі домінанти певної онтологічної універсалії.

Отже, універсалія дому, на нашу думку, належить до групи культурно-історичних інваріантів, підгрупи “власне культурних”, які є метаструктурами стосовно окремих ментальностей і одночасно активною складовою певної (у нашому випадку власне української, пов’язаної з культурно-історичною реалією села) культурної традиції. Це передусім зумовлено тим, що дім як елемент топосу, є найпершим для кожної людини буттєвим простором, через який вона пізнає інший “великий” світ. Тому дім органічно пов’язаний із універсалією народження, що підкреслюється паралеллю дому та жіночого лона: “Життя починається на добре, розпочинається у замкнутості, у безпеці й теплі домашнього лона” [5, 93]. Крім того, як вказує О.Кирилюк, “символ дому застосовується і по відношенню щодо народу у цілому, коли говориться про “національний дім” як передумову та гарантію збереження (безсмертя) нації” [6, 26].

Отже, вихідними онтологічними координатами, через які реалізується універсалія дому, можна вважати генетивний та імортальний інваріанти. Аналізуючи словник лексем, пов’язаний із поняттям “дім”, запропонований Т.Цив’ян, О.Кирилюк зазначає також, що варто звернути увагу на їх амбівалентність: “...поряд з генетивно-вітальними термінами “народжуватися”, “жити”, їх аліментарним (істи) та інформаційним (чути, говорити) кодуванням в однім семантичнім полі знаходиться мортальна універсалія “помирати”. Недаремно однією з назв труни в українській мові є “домовина” [6, 206]. З’ясування особливостей онтологічного маркування універсалії дому в прозі 20-30-х рр. ХХ ст. і буде одним із центральних завдань цієї статті.

Незважаючи на те, що проблема розуміння інваріанту “дім” як універсалії знаходиться лише в процесі становлення, питання функціонування, місця і ролі цього поняття в культурі вже розглядалося окремими філософами, культурологами, літературознавцями. Так, О.Шпенглер вказує на універсальність самої ідеї дому, зазначаючи, що він “стоїть поза культурою, а отже, і поза вищою людською історією і зберігає себе у своїй ідеї незмінним під час усіх перетворень архітектури...” [7, 123]. К.Ясперс, аналізуючи “універсальний апарат існування та світ існування людини”, констатує: “Символом світу як історичного середовища людини, в якому людина, поки вона залишається людиною, повинна жити певним способом, є життя в домі” [8, 325]. На сферах родинності та інтимності в понятті дому наголошує також Г.Башляр: “Для нас образ дому – це головна засада психологічної інтимності” [5, 92]. Дослідник звертає також увагу на ізоморфність дому та космосу: “Дім – це наш куточок світу. Він є – як на цьому часто наголошують – нашим першим світом. Космосом, у повному розумінні цього слова” [5, 92]. Твердження про тотожність дому та космосу знаходимо також у працях Т.Цив’ян, О.Топорова, О.Кирилюка та ін. Зокрема, О.Кирилюк вказує, що “сміслові паралелі “людина=космос” та “космос=дім” обумовлювали логічну необхідність умовиводу – “людина=дім” [6, 203]. Виходячи з цієї сентенції, характеризує процеси будівництва помешкання та життя в ньому О.Байбурін [9]. В.Пахаренко в праці “Поєдинок з Левіяфаном” звертається до аналізу села як моделі буття українського народу, зауважуючи: “У селянському світі людина і природа перебували в стані постійної гармонії, кожен частковий вияв цього світу (мікрокосм) будувався за моделлю макрокосму, гармонійно сполучався з ним. Характерним прикладом такого впорядкування може бути хата” [10, 10].

Отже, дім виступає однією із центральних універсалій культурно-історичних координат буття людини. Як вказує О.Байбурін, “...житло – це не тільки матеріальний об’єкт. У традиційному суспільстві житло – один із ключових символів культури. З поняттям “дім” тією чи іншою мірою були співвіднесені всі найважливіші категорії картини світу в людини (...) житло – квінтесенція освоєного людиною світу” [9, 3]. Універсалія дому ізоморфна таким просторовим категоріям людського світу, як село/місто, країна, всесвіт. Співвідноситься вона також із внутрішнім простором індивіда – душею, “я”. Тому іманентною рисою специфіки реалізації дому має виступати гармонійність (космічність) буттєвого топосу, характеристика якого в міфопоетичних категоріях космосу/хаосу допомагає виявити особливості впливу певних соціоісторичних умов на людську індивідуальність.

Як бачимо, питання філософського розуміння універсальних категорій, зокрема й універсалії дому, є досить широким та дискусійним. Проте особливо цінним є звернення до універсально-культурного аналізу художніх текстів. У сучасному літературознавстві реалізація універсалії дому аналізується найчастіше на рівні поняття “мотив дому” (О.Кораблев [11]) або, частіше, “архетип дому” (О.Свириденко [12], С.Руссова [13], М.Дмитровська [14] та ін.). Розуміння концепту “дім” як універсалії пропонують у своїх дослідженнях О.Кирилюк (в рамках теоретичного аналізу) [6] та О.Турган (на

матеріалі творчості Лесі Українки) [15]. Досліджень, присвячених вивченню універсалії дому в прозі 20-30-х рр., на сьогодні ще немає, що надає більшій актуальності нашій роботі.

Проза 20-30-х рр. ХХ ст. є неоднорідним явищем. Проте практично для всіх авторів, особливо у 20-ті роки, характерне загальне піднесення творчого духу, пов'язане із революційними подіями, спробою України ствердити свою незалежність, тобто, загалом – початком нового буттєвого циклу соціуму, названим “відродженням”. Тому в цей час актуалізується втілення універсалій народження та безсмертя. Новий темпоритм життя вимагав інакшої орієнтації у часопросторі, що відбилося на специфіці реалізації інваріантної категорії дому. Однак вже кінець 20-х – початок 30-х рр. для письменників “розстріляного відродження”, “опозиціонерів” та “попутників”, що відчували на собі тиск тоталітаризму, приніс інші відчуття та оцінки реальності, які відбилися у творчості через акцентування універсалії смерті. Група ж творців “червоного відродження”, котра підкорилася новій ідеологічній системі, у 20-30-х роках фіксувала нове піднесення духу – активну побудову (відбудову) народного господарства, що призвело в прозі такого типу до нової актуалізації універсалій народження та безсмертя, а також особливої артикуляції універсалії дому.

Отже, початок нового буттєвого циклу ставив нові вимоги перед людиною щодо облаштування її внутрішнього і зовнішнього простору, зміщення акценту зі сталості на динаміку (із села на місто). Тому дім втрачає свої риси космічного, гармонійного простору. У рамках розуміння концепту “дім” як складової української ментальності Т.Даренська відзначала переорієнтацію світогляду ще стосовно ХVІІІ століття: “...децентрування архаїчного народного світогляду відбулося, насамперед, через “зсув” світоглядної домінанти із символічної “вісі” Бог-Хата-Серце на символічну “вісь” Людина-Шлях-Думка” [16, 6]. Проте радикальна трансформація, на нашу думку, відбулася саме у 20-х рр. у процесі хаотизації космосу-дому, зміщення акценту із дому як “свого”, освоєного простору на “чужий”, тимчасовий, відчужений дім.

Загалом революційна стихійна хаотичність призвела до існування таких основних тенденцій у реалізації універсалії дому: 1) інтуїтивне заперечення нового і тяжіння до традиційної моделі космосу (М.Івченко, Г.Косинка); 2) відтворення хаосу нового часу (руйнація, абсурдизація дому) в його всезагальності (В.Підмогильний, Б.Антоненко-Давидович, М.Хвильовий); 3) констатація хаотичності як складової частини процесу народження нового світу (Ю.Яновський, І.Дніпровський) та подальша спроба космізації, виявлена через активне освоєння простору – “соціалістичне будівництво” (О.Копиленко, М.Ірчан, Д.Бузько та ін.).

Дім-космос у творчості М.Івченка і Г.Косинки безпосередньо корелює із міфопоетичною універсалією землі. Цей зв'язок зафіксувала ще критика 20-30-х рр. Як зазначав Я.Савченко, у прозі Г.Косинки герої відчувають “глибоко міцну й безмірну владу землі (...) Навіть коли приходить революція, то для них вона тільки спосіб ще міцніше прирости до землі...” [17, 171]. Домінантним розумінням землі як дому в творчості М.Івченка пов'язується із конотативною семантикою лона, з якого виходить у світ людина і в яке повертається, отже, з міфологемою помираючого та воскресаючого бога: “А земля гаряча й ласкава теплим паром, пахучим та привітливим пахне, вабить його, як рідна мати, хоче взяти його до себе, обкутати у м'які рідні пелюшки. З неї встав, з нею він прожив, до неї й піде. Отоді стане затишно” [18, 187]. Саме тому виявляється залежність людини від землі, постійний потяг до її краси, зумовлений функціонуванням ментальних структур (універсалій степу та села, особливо відчутних також і в прозі Г.Косинки), що визначають домінування хліборобського типу культури: “Кров хліборобська бігла в жилах і тягла сюди, до цих земель рідних, і було боляче, що порвав із нею, кинув її, таку пишну й красну, і кращі роки життя пройшли десь далеко від неї” [18, 162], або: “І здається дідові, що віковично він злився з ними, кров'ю й потом дідів-прадідів, старих козаків-хліборобів злився він з ними, і тому легкі й радісні ці хліба, як мрії людські, в муках зношені” [18, 222]. Зв'язок концептів землі й крові з універсалією дому в селянському типі культури відзначав, зокрема, О.Шпенглер: “Його (селянина – О.П.) дім, його власність: це означає тут не скороминушу зустріч тіла і майна, що триває декілька років, а тривале і внутрішнє поєднання вічної землі й вічної крові” [7, 107].

Початок нового світу, ознаменований революцією, передусім призвів до переорієнтації свідомості із сільського типу культури на міський. Відірваність людини від її коренів, тобто заперечення ментальних рис, їх трансформація у творчості М.Івченка реалізуються через акцентуацію на розриві із землею (домом, материнським лоном), а тому супроводжуються втіленням універсалії смерті. Особливо цей факт можна простежити на прикладі повісті “Землі дзвонять”: “А тепер, стиснувшись, здавлю свій розум непокірний і буду казати: радість мені в загибелі (...), радість у смерті моїй разом з цими ріллями” [18, 402]. Хаотичність навколишнього світу, в якій відбувається нівеляція універсалії дому, підкреслюється автором через рух природно статичного – землі: “...це земля моя очуманіла, зірвалася з місця й пустилася гуляти висмаленими пустинями” [18, 402].

Такий хаос у повісті “Землі дзвонять” М.Івченка відбивається на безпосередньому помешканні людини – хаті. Дім втрачає свої первинні функції захисту, гармонійного космосу, тому немовляті важко дихати в приміщенні, і врешті один із господарів підпалює родинну оселю. Отже, наслідком заперечення

людиною зв'язку із землею, залежності від неї, стає домінування онтологічної категорії смерті – як на персональному рівні (вмирає дитина), так і на рівні топосу (згорає хата) – нівелюється майбутнє роду (універсалія безсмертя). Поступова втрата семантики дому як гармонійного центру світу відображена й у творчості Г.Косинки: “Хати, здається, мов п'явки, вп'ялися в мокру землю і стоять такі зажурені та дощем-негодою побиті...” [19, 20]. Отже, нівеляція універсалії дому, тісно пов'язаної в авторських картинах світу М.Івченка, Г.Косинки із міфологією землі (інваріантними категоріями степу та села), призводить до незворотних процесів руйнування життя людини, домінування мортальної структури в художньому тексті.

Акцент на всезагальному хаосі, співвідносному із онтологічною категорією смерті, що визначає реалізацію універсалії дому, наявний у прозі В.Підмогильного, Б.Антоненка-Давидовича, М.Хвильового та ін. Але на відміну від попередньої групи творів, виокремленої нами, у цьому корпусі текстів часто відсутнє протиставлення космосу й хаосу, а відображений тільки сам хаос із домінуючими мортальними кореляціями. Для творчості вказаних авторів при зверненні до універсалії села поступово нівелюється семантика його культурно-історичного ментального феномена, але простір міста лише починає набувати ознак гармонійної семіосфери.

Якщо традиційно дім, як вказує С.Аверінцев, – “це образ впорядкованого світу, огорожений від безмежних просторів хаосу” [20, 153], то в 20-30-ті роки дім хаотизується, поступово втрачаючи ознаки буттєвого топосу. Так, у прозі В.Підмогильного простір, що функціонує як дім, підкреслено деструктивний, непристосований для умов існування – землянки, бараки, зруйновані вокзали. Приміщення “житлокоопу” в оповіданні “З життя будинку” названо “лабіринтом”, “катакомбами”, коридор цього будинку – “мов стравохід у шлунок” [21, 232], кімната контори представлена як “нутрощі конторки”, а тому людина відчуває себе жертвою цієї хтонічної істоти-будинку, цього хаотичного світу. Органічність дореволюційного простору, який для героїв має статус космосу, руйнується примусово зміною дому, а тому виселення Веледницька в оповіданні “З життя будинку” сприймає як смертний вирок.

В.Підмогильний, як і Б.Антоненко-Давидович, розкриває також розуміння поняття дому як реалізованості власного життя, яке через революційну хвилю всезагальної руйнації теж виявляється зруйнованим. Так, Григорій Опанасович, один із центральних персонажів повісті “Третя революція”, виявляє свою безпорадність перед революцією, яка знищила його домашній затишок, саме уявлення про дім у його захисній функції оберегу: “Двадцять років він старанно упоряджував свою домівку, радіючи з кожного купленого стільця, канапи, тарілки. А тепер він домівку розлюбив. Він не бачив перед собою мети. Його мрії про піяніно й невеличкий власний будинок розбила революція (...). Революція була Григорієві Опанасовичу якимсь несподіваним вихором, що раптом усе зломив” [21, 212]. Подібним вихором, що захопив простір міста, уявлялася революція й Б.Антоненку-Давидовичу: “Стрімголов летіли нові дні, перегорталися сторінки років, на вулиці клекотіло нове життя, бурхливе, самовпевнене, дике, незрозуміле...” [22, 109]. Оскільки внутрішній та зовнішній топоси є ізоморфними, хаос зовнішнього життя, соціоісторичних подій екстраполюється на внутрішній простір помешкання: “...оглянув кімнату, де виріс був і де нагромаджено тепер силу речей – два ліжка, канапу, подерту ширму й кілька столів. Це стояло колись так статечно по своїх місцях...” [21, 213].

Важливим процесом, що визначав трансформацію універсалії дому, було переоблаштування нового світу, модифікація простору (що призвело до профанізації “дому”), використання старих приміщень з новою метою або їх перебудування. Цей процес відображений у творчості багатьох авторів, проте по-різному акцентований. У прозі письменників, що наголошували на мортальному характері модифікації узвичаєного топосу, космізація трансформованого “дому” залишається нереалізованою. Так, у повісті “Смерть” Б.Антоненка-Давидовича банк, із якого було зроблено робітничий клуб, не може набути впорядкованості, виконувати функцію космосу: “Пожовклі соснові гірлянди, паперові прапорці, неохайно прибиті портрети вождів, забруднені мухами й чиймись пальцями плакати, розстроєне піаніно, на якому вічно хто-небудь несамовито вистукує “Інтернаціонала”, – все це виглядало холоднувато й незатишно” [22, 223].

Специфічно трансформованим простором “дому”, своєрідним “антидомом” виступає у прозі 20-30-х років поняття “зони”, виражений через пом'якшений варіант – “лікарні”, “санаторію” (“санаторійна зона” у М.Хвильового, “епідемічний барак” у В.Підмогильного, ). Термін “зона” характеризує певний замкнений відчужений і тимчасовий топос, у якому перебуває суспільство (“хворі”). Зауважимо, що саме поняття хвороби співвідносне з мортальною семантикою “як знак зупинки часу в екзистенціальному бутті” [23, 72]. Проте якщо в “Епідемічному бараци” В.Підмогильного зосереджено увагу на тих людях, що прислужують хворим і на їх бажанні вийти за межі “зони” (наприклад, “фершал” постійно втікає до річки), у повісті М.Хвильового замкнений простір санаторію концентрується на хворих і семантизує повне “змертвіння духовно-моральних засад, що, в свою чергу, веде до фізичної смерті” [23, 73].

Активність буттєвого простору, зокрема й окресленого універсалією дому через міфологію міста, фіксуємо в прозі Ю.Яновського, В.Підмогильного І.Дніпровського, О.Копиленка та ін. Причому місто в

творах цих авторів набуває ознак сакральності, що засвідчує переорієнтацію суспільної свідомості на урбаністичний тип. Образ сакрального міста виступає центральним у романі “Місто” В.Підмогильного. У “Невеличкій драмі” письменника сакральність міста акцентується легендарною основою – словами Андрія Первозванного: “Тут буде місто велике і славне” [21, 710]. Міфологеми Києва й Одеси стають особливо актуальними й у творчості Ю.Яновського: “Київ. Я співаю гімна тобі, моє велике місто! Я бачив інші будинки в інших містах. Я чув інші протяги на інших, не твоїх вулицях. Я дивився в інші очі інших ліхтарів, не твоїх ліхтарів; але такого, як ти, – немає” [24, 42]. Для поезики прози письменника специфічною рисою є неконфліктна органічність співіснування просторів міста й степу (а також моря). Сприйняття нових часопросторових координат, нового темпу життя для письменника не становило антитези до традиційного світосприйняття, як це ми бачимо у творчості Б.Антоненка-Давидовича, В.Підмогильного та ін. Таким чином, реалізація універсалії дому в Ю.Яновського не піддається хаотизації, динамічна стихійність революційних змін сприймається як органічний рух нового космосу, а отже, корелює із генетивною і вітальною онтологічними константами.

Хаос простору, що тяжіє до космізації, втілення універсалії народження, реалізується й у творчості І.Дніпровського та О.Копиленка. При цьому варто зауважити, що у 20-30-ті рр. відбувається радикальна зміна акцентів із індивідуально-особистісного простору дому на зовнішній, “масовий”, колективний, і увага зосереджується на вулицях міста, заводах, вокзалах (семантика вокзалу артикулює розімкнений простір, його можна співвіднести, беручи за основу ключові елементи дому, із дверима, через які здійснюється вихід в інший світ).

Активність буттєвого простору в І.Дніпровського виявляється через динаміку статичних параметрів. Так, в оповіданні “Заради неї” разом із хаотичним рухом персонажів рухаються й будинки: “Тоді він звівся і знову побіг (...) Обабіч химерно бігли будинки” [25, 14]. Отже, простір міста починає жити самостійним, незалежним від людини життям, підпорядковувати собі індивіда, надзвичайно незахищеного у вирі революції: “...сьогодні вони (вулиці – О.П.) живуть повним серцем. О, вони активні сьогодні. Сьогодні вони движуть свою активність за місто, поширили вплив свій до самої станції – цілу добу вони будуть держати в своїх обіймах вокзал. До ночі вони зітруть всі сліди...” [25, 15-16].

Таким чином, можемо констатувати навіть вияв взаємної агресії між людиною та будинками. З одного боку, “дім”, втративши свою окреслену впорядкованість, не сприймає агресії мас: “Рум’яна будівля вокзалу тікала од натовпу, сунулась в степ і кричала паровозними голосами” [25, 22]. З іншого, будинки у місті самі починають виявляти агресію стосовно людини і стосовно одне одного. Саме такий тип активності простору функціонує й у творчості О.Копиленка: “Будинки вихлюпували людей і всмоктували знову в свої поверхи, кидали їх по східцях, по коридорах, у кімнати...” [26, 282]. Письменник підкреслює також обмеженість простору проживання, виражену через назву кімнат “клітка”, “конура”, “льох” та ін. Відчуття відчуженості “дому” від індивіда спровоковане, очевидно, й новим ставленням людини до світу ближніх предметів, який, як вказує В.Топоров, складається із трьох основних “кіл”: одяг, “речі найближчого оточення і першої необхідності” та “ціле середовища існування” – кімната, дім [27, 62]. Проте, на думку нової людини революційного часу, висловлену в романі “Визволення” О.Копиленка, “речі – вороги життя людського. Прив’язують людину до одного місця, роблять рабом” [28, 34]. Таким чином, можемо зафіксувати складну взаємодію людини й активізованого простору. Однак цей корпус текстів не відображає негативних конотацій у зв’язку із такою хаотичністю світу, руйнацією традиційної семантики універсалії дому, навпаки, ця динаміка сприймається як закономірні константи процесу народження “нового світу”.

Особлива увага до універсалії дому була звернена у 30-ті роки завдяки виникненню жанрового різновиду виробничого роману й розкриття у ньому питання “соціалістичного будівництва”. Яскраві приклади реалізації інваріанту дому в виробничій прозі можемо зафіксувати у творчості О.Копиленка, Д.Бузька, Я.Баша та ін. Оскільки йде мова саме про побудову нового простору, то онтологічною домінантою у творах цього типу виступає універсалія народження. Так, у романі О.Копиленка “Народжується місто” здійснюється постійна актуалізація концепції оновлення, виникнення “нового”, прагнення творення нового світу через народження міст: “Живі, повні руху, нашого кипучого життя... Я б хотів, щоб нові міста виростали щодня” [26, 66]. При цьому організація простору для індивідуального починає підпорядковувати цивілізаційному простору, “анти-дому”, втіленому в концепті “завод”. Крім розкриття безпосереднього зв’язку процесу будівництва з ритмічною роботою заводів, маємо у тексті частотну картину задивляння героїв у далечінь – на обрій, який затуляють собою силуети заводів, що можна прочитати як підсвідому орієнтацію на превалювання цивілізаційних універсалій у майбутньому житті народу: “Просто на північ лежали заводи, охопивши простір і закривши собою обрій” [26, 70].

Структурування нового цивілізаційного простору антитетичне старому (мертвому) минулому, вплив якого позначений і на сучасній реальності. Отже, акцент ставиться саме на категорії майбутнього (залучення універсалії безсмертя). Старий світ, на думку нової людини, не був спрямований у майбутнє, що й призвело до його швидкого руйнування: “Візьмемо дореволюційний Харків. У Харкові будували

тоді, не замислюючись про майбутнє. Ми будемо наш Стальгород, щоб це було здорове місто...” [26, 175].

Втіленням досконалого дому, властивого “комуністичному раю”, є образ скляних будинків: “Ваня мріяв будувати якісь скляні будинки в майбутніх соціалістичних містах...” [26, 143]. Якщо в романі О.Копиленка “Народжується місто” цю концепцію згадано всього одним реченням, то науково-фантастичний роман Д.Бузька “Кришталевий край” повністю базується на ній. Скляні будинки є важливою складовою творення нового міфа про “Рай на землі”, що мусить надійти з перемогою комунізму. У всіх текстах концепція “скляної доби”, буття в скляному домі залишається на рівні мрії, нереалізованою, що підкреслює неможливість втілення “комуністичного раю”. Іншим проявом трансформації універсалії дому в ідеальний концепт можна назвати також модернізовану символістами “вежу зі слонові кістки”, що теж актуалізувала універсалію безсмертя.

Концентрація уваги на концепті майбутнього позначилася на сприйнятті реальності як тимчасовості, хаотичного простору, який буде космізовано новим суспільством. Тому відтворення сьогочасного місця існування (найчастіше описується місце роботи, тут, зокрема, контора – “куценський, тимчасовий, присадкуватий дощаний будиночок головної контори” [26, 12]) супроводжується артикуляцією несталості, химерності, несправжності приміщення: “Кімнатка чомусь нагадувала макет (...) ...дехто й називав цю кімнату каютою” [26, 28]. Несталість топосу посилюється відчуттям хаотичного руху іманентно статичних атрибутів буттєвого простору: “В цьому тимчасовому будиночку і речі здавалися тимчасовими. В другій кімнаті, куди вийшла Рая, столи стояли нерівно. Вони ніби гуляли і забули, де їхнє місце. Вони жили самостійно (...) Стіл Галі завжди стоїть під якимсь химерним кутом, зсунутий під стіну. Так буває, коли не встигли в кімнаті встановити меблі або збираються їх зараз вантажити, перевозити в інше місце” [26, 11]. Таким чином, динаміка реальності вказує на її лімінальність у процесі переходу в майбутнє життя.

Пануванню цивілізаційного світу протистоїть у романі “Народжується місто” О.Копиленка природний простір: просуванню будівництва постійно перешкоджає дощ (хаотична стихія води). Практично завжди його руйнівна стихійність підсилюється дією вітру: “Рвучкий вітер пригнав із рудого степу дощ” [26, 12]. Активний вплив природи на освоєння нового простору також виражається в романі через ілюзорний рух статичних об’єктів як втілення превалювання хаотичності: “Густа мряка драгувала, оптичний обман з будинками теж драгував. Здавалось – будинки криво посміхаються, що він, Павлюк, не може подолати непогоду і гнівається на природу” [26, 97], або: “Грязюка тугим шматтям хапала за чоботи. Будівлі насувались близько. Інші корпуси наче підбігали просто до Микити, і треба було їх довго обходити” [26, 99]. Отже, під впливом дощу агресивною ставала й земля, яка в селянській культурній традиції не виявляла конфлікту з універсалією народження, а найчастіше сама виражалася через цю інваріантну категорію. Під дією трьох стихій – води, повітря (вітру) та землі нова людина ставала безпомічною, хоч і не втрачала оптимізму, продовжувала змагатися, боротися за побудову нового простору: “Верткий вітер переламував гострі водянні списи (метафора зброї вказує на агресивний код зображуваного – О.П.). Земля стала зла і люто хапала за ноги м’якими щелепами кілограмів грязюки, сповзала в мутні калюжі, зарябілі від дощу” [26, 15].

Щодо концепту боротьби, то варто зауважити, що в романі “Народжується місто” О.Копиленка відображено ту специфіку реалізації у виробничій літературі універсалії народження, яка була притаманна всій соціокультурній парадигмі 20-30-х: інваріантна категорія народження найчастіше реалізувалася через агресивний код, який нерідко корелює з універсалією смерті.

Проаналізувавши творчість українських прозаїків 20-30-х рр. крізь призму універсально-культурного аналізу, зокрема інваріантної категорії дому, можна виокремити три основних тенденції у відображенні просторового буття людини: інтуїтивне заперечення нового і тяжіння до традиційної моделі космосу; відтворення хаосу нового часу (руйнація, абсурдизація дому) в його всезагальності; констатація хаотичності як складової частини процесу народження нового світу та подальша спроба космізації, виявлена через активне освоєння простору – “соціалістичне будівництво”.

Початок нового буттєвого циклу, позначений революційними подіями, призвів до хаотизації космосу-дому, зміщення акценту із дому як “свого”, освоєного простору на “чужий”, тимчасовий, відчужений дім. Тому руйнується індивідуально-особистісний простір впорядкованості дому й активно починає функціонувати в текстах зовнішній, “масовий”, колективний, який зосереджує увагу на вулицях міста, заводах, вокзалах, “зонах” як виявах хаотичного розімкненого (вокзал) чи замкненого (“зона”) “анти-дому”. Цей факт по-різному оцінюється письменниками, що й відображається у їхній творчості. Якщо з’являється заперечення, внутрішній спротив свідомості панівному хаосу, трансформації універсалії дому, письменник втілює образи дому, артикулюючи їх через онтологічну універсалію смерті (прозові твори Б.Антоненка-Давидовича, В.Підмогильного та ін.). Якщо ж стихійність і хаотичність життя, підпорядкованість масам інтерпретується письменником як складова частина народження нового постреволюційного життя, у художніх текстах домінує генетивна та імортальна онтологічні категорії (проза І.Дніпровського, О.Копиленка, Д.Бузька та ін.). Подібне узагальнення не передбачає анулювання

всіх особливостей індивідуальної артикуляції універсалії дому, що становлять собою складову домінанту власного стилю кожного митця, а отже, зумовлюють потребу подальшого детального розгляду універсалії дому в творчості окремих письменників.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636с.
2. Культурологія. XX век. Энциклопедия: В 2 т. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т.2. – 447 с.
3. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник: 2-е изд. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
4. Кирилук О. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. – Одесса: Рось, 1996. – 143 с.
5. Башляр Г. Дім: поетика простору // Українські проблеми. – 1994. – № 4-5. – С.92-96.
6. Універсальні виміри української культури / НАН України. – Одеса: Друк, 2000. – 216 с.
7. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М.: Мысль, 1998. – Ч. 2. Всемирно-исторические перспективы. – 606 с.
8. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.
9. Байбурин А. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л.: Наука, 1983. – 193 с.
10. Пахаренко В. Посидинки з Левіяфаном. Міт і псевдоміт в українській літературі 20-х років // Українська мова та література (Додаток). – 1999. – № 25-28. – 88 с.
11. Кораблев А. Мотив Дома в творчестве М.Булгакова и традиции русской классической литературы // Классика и современность. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1991. – С.239-247.
12. Свириденко О. Архетип хати в художньому осмисленні Амвросія Метлинського // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць. – Рівне, 2000. – Вип. VIII. – С.77-85.
13. Руссова С. Архетип Дома в японской, русской и украинской поэзии // Всесвітня література в навчальних закладах. – 1998. – № 6. – С.61-63.
14. Дмитровская М. Трансформации архетипа дома, или смысл финала романа В.Набокова “Машенька” // Архетипические структуры художественного сознания: Сб. статей.. – Екатеринбург, 2001. – Вып. 2. – С.92-96.
15. Турган О. Універсалия дому в драматургії Лесі Українки // Література та історія: Збірник наукових праць. – Вип. 5. – Запоріжжя, 1999. – С. 207-218.
16. Даренська Т. Український образ світу в ключових символах поетичної творчості Тараса Шевченка: Автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.02. – К., 2002. – 18 с.
17. Савченко Я. Критичні нотатки: Про Г.Косинку // Червоний шлях. – 1927. – № 4. – С.170-182.
18. Івченко М. Робітні сили: Новели, оповідання, повісті, роман. – К.: Дніпро, 1990. – 823 с.
19. Косинка Г.М. Заквітчаний сон: Оповідання, спогади про Григорія Косинку. – К.: Веселка, 1991. – 287 с.
20. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Наука, 1977. – 320 с.
21. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. – К.: Наукова думка, 1991. – 800 с.
22. Антоненко-Давидович Б.Д. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.1. – 747 с.
23. Цюп'як І. Екзистенціаль смерті як вимір буття в прозі Миколи Хвильового // Слово і час. – 2001. – № 3. – С.72-75.
24. Яновський Ю. Твори: У 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т.2. – 424 с.
25. Дніпровський І. Заради неї. Оповідання. – Х.: ДВУ, 1928. – 324 с.
26. Копиленко О. Твори: У 4 т. – К.: Держ. вид-во худ.літ., 1961. – Т.2. – 380 с.
27. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс-Культура, 1995. – 624 с.
28. Копиленко О.І. Буйний хміль: Роман. Повість. Оповідання. – К.: Дніпро, 1990. – 416 с.



## КОНЦЕПЦІЯ ЖИТТЯ У ФІЛОСОФСЬКО-ХУДОЖНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ

Попова-Мозовська Т. І., аспірант

*Дніпропетровський національний університет*

Автор статті досліджує особливості художнього вираження важливих філософських питань у повістях Наталени Королевої.

*Ключові слова: філософія життя, образ життя, символізація життя, образ дороги, поняття любові.*

Попова-Мозовская Т. И. КОНЦЕПЦИЯ ЖИЗНИ В ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НАТАЛЕНЫ КОРОЛЕВОЙ / Днепропетровский национальный университет, Украина

Автор статьи рассматривает особенности художественного выражения важнейших философских проблем в повестях Наталены Королевой.

*Ключевые слова: философия жизни, образ жизни, символизация жизни, образ дороги, понятие любви.*

Popova-Mozovska T. I. THE CONCEPTION OF THE LIFE IN PHILOSOPHER AND LITERARY INTERPRETATION IN THE HISTORICAL TALES BY NATALENA KOROLEVA / Dnipropetrovsk National University, Ukraine

The author investigates the peculiarities of the literary expression of the fundamental philosopher questions in the historical tales by N. Koroleva.

*Key words: philosophy of life, the image of life, life symbols, the image of the road, conception of love.*

Проблема людського буття з найдавніших часів привертала увагу не тільки філософів, учених природничих галузей науки, але й письменників, які, осмислюючи Людину з гуманістичних позицій, багатогранніше висвітлюють її життя. Виокремлюючи предмет філософії життя зі складного ряду взаємопов'язаних елементів, професор П. С. Гуревич зазначає, що завдання філософів життя - "виявити істинні витoki буття, розробити іншу онтологію, яка б протистояла попередній філософській традиції, покінчити з гегелівським панлогізмом. Задля цієї мети запроваджується нове вихідне поняття "життя", якому надається філософський статус. Воно набуває більш широкого тлумачення... У співвіднесенні зі звичним суворим визначенням понятійного ряду "життя" – це скоріше певний образ"[1].

Власне поняття "філософії життя" та його залучення до наукового вжитку належить німецькому філософу Вільгельму Дільтею, котрий вважав, що своїм джерелом поняття "філософії життя" має праці таких мислителів давнини, як Сенека, Марк Аврелій, Августин, Макіавеллі, Монтень та Паскаль. Зауважимо, що найсучасніша філософсько-довідкова література не схильна виділяти "філософію життя" в ряд окремих філософських течій або напрямків. Філософська енциклопедія зазначає, що філософія життя (Lebensphilosophie) – "є загальним оглядом широкого спектру філософських концепцій, а сам термін частіше використовувався як пояснення окремих аспектів певної філософії (або школи), але не для повної її характеристики". У наш час, за традицією, до представників теорії "філософії життя" відносять тих, хто розмірковував у тому чи іншому ракурсі над феноменом життя – Ф. Ніцше, А. Бергсона, О. Шпенглера, Л. Клагеса, Х. Отреґу-і-Гассета, В. Дільтея, Г. Зіммеля. "Характерним для цієї течії була велика увага до проблеми людини, спроби розглянути її в "цілісності" та у всій різноманітності її душевних сил або виділити окремі аспекти її природи як основні, фундаментальні". Досвід природничих наук у цій ситуації витісняється або доповнюється досвідом чуттєво-естетичним, духовним, джерелом якого є історія і поезія, філологія і музика, а також інші гуманітарні дисципліни.

У працях А. Шопенгауера "життя" розглядається в контексті таких понять, як "воля" та "час", при чому, життя залишається лише певним віддзеркаленням волі і може "існувати" лише в теперішньому часі. У Ф. Ніцше "життя" представлено як засіб, що слугує утвердженню центральної філософської категорії мислителя – волі до влади. А. Бергсон розглядав поняття життя з позицій темпоральності, бо саме часові характеристики, на його думку, є вирішальними для життя, найважливіша ознака життя – це його тривання (duree), а методом пізнання життя є лише "розуміння". Для представника філософії культури В. Дільтея життя – це вихідний пункт і предмет пізнання, а темпоральність у розгляді феномена життя також є однією з основних характеристик: життя "спливає", людина його "переживає" – часові показники минулого, сучасного і майбутнього завжди перетікають одне в одне, тому "теперішнього життя" не існує, бо ми минуле "переживаємо" як теперішнє. У своїх філософських роздумах В. Дільтея не залишив поза увагою значення літератури для пізнання феномена життя. По суті, для нього історія і поезія – це особливі форми виявлення життя: історія – як об'єктивація життя в часі, організація життя у відповідності до дій та часу, а поезія – як переживання і розуміння події (того, що відбулось), вона спроможна висвітлити ті глибини життя, які є недосяжними для розсудливого спостереження. Німецький філософ Георг Зіммель додав "Споглядання життя", "Фрагмент про кохання" та деякі філософсько-соціологічні твори, прагнучи пояснити, чим є життя насправді, важливим для нього було питання сенсу

життя людини та ролі обов'язку в житті. Життя, за Зіммеєм, у своєму суспільному варіанті, приречене на постійне, вічне втілення у формах культури та на подолання цих форм. Життя ж особистості ним пов'язується з почуттям любові, котра керує життям, надає йому темп і ритм, але у певний момент кохання перевтілюється на засіб існування самого життя. На думку Зіммеєля, життя, що завжди (у певному розумінні) щось “виробляє”, притаманна властивість породжувати більше життя, бути більше-життям; але в той же час на душевній стадії воно породжує щось, що є більше, ніж життя, йому властиво бути більше-за-життя...”[3] Як висновок міркувань Зіммеєль пропонує думку про те, що “ можливо, сутність нашої активності – це таємнича для нас самих єдність, котру, як багато інших речей, ми можемо осягнути, розділяючи її на оволодіння життям та на втечу від смерті. Усі стосунки з іншими людьми виявляються, у підсумку, лише зупинками на шляху, котрим Я йде до самого себе. Кордони життя знаходяться всюди, й це створює власне центр й особливість нашого існування; але життя перемагає й такі обмеження, і в цьому, мабуть, полягає найбільш широкий зміст життя: усе, що перевищує власні кордони, вміщує їх у самому собі”[4].

Ці аспекти “філософії життя” в центрі творчої уваги багатьох письменників, які звертаються до зображення Людини, для них першоосновою є “життя як образ”. “Життя як образ” – концепт, який вживає Шпенглер, вважаючи, що “Життя – це образ, у якому протікає здійснення можливого”, співвідносячи поняття життя і долі. “Вираження життя”, “вираження пере-живання” як особливі категорії осягнення буття людини – ці визначення поширені в працях В. Дільтея. Поняття “більше-за-життя”, “життя, що є любов'ю”, вживає Г. Зіммеєль у контексті розмірковувань про смисл та мету життя людини.

Філософія життя в її художньому варіанті націлена на розкриття тих самих питань, які ставить перед собою і суто філософська наука. У повістях Наталени Королевої поняття життя набуває (за термінологію Гуревича) філософського статусу. Оскільки мета письменниці полягає не лише в зображенні життя як такого. Героїв кожного свого твору Королева занурює в несподівані, іноді в екстремальні, ситуації, у результаті чого перед персонажами виокреслюється коло проблем, суто світоглядних, які зумовлюють власне філософствування у художній прозі. Центральними серед них є питання про сенс особистісного буття героя, про мету його життєвого шляху. Таким чином, “просто існування” в часі й просторі замкненого особистого світу героя письменниці перетворює на щось, що виходить за рамки буденного життя і стає “більше-за-життя” (за термінологією Г. Зіммеєля). Як засвідчують сюжети повістей Н. Королевої, вже у зав'язці – ключ руху життя героїв до принципово нової “орбіти”, на більш високий щабель духовного й морально-етичного їх стану як особистості. Як такий ключ Королева використовує екстраординарні фактори: образи надзвичайно потужних сил природи або напівфантастичні події. Наприклад, у повісті “Сон тіні” розмірене, звичне, усталене життя героїв у спекотних безводних землях Раптово змінюється після такого довгоочікуваного, але й такого несподіваного для африканської Александрії дощу. Земля пустелі, що висохла й тріснула від спраги, миттєво перемінюється, знову квітнуть акації, співають птахи. Так само перемінюється життя Антіноя та Ісмєні: звичне, усталене русло їх життя змінює свій напрямок, заповнюється досі незваними переживаннями, мріями, цілями. У повісті “Quid est veritas? (Що є істина?)” наявна аналогічна ситуація. Поважне й нешвидкоплинне життя римської провінції (Іудея) руйнується небувалим землетрусом (чи не той зобразила Королева трус, “від якого і завіса у храмі розірвалась, і небо стемніло?”). Стихійне лихо руйнує не лише новенький амфітеатр, воно є символічним передвісником оновлення життя основних персонажів повісті – Марії Магдалини, котра із відомої гетери перетворюється на святу, Лазаря, котрий воскресає й сам воскрешає людину, Пілата, що воскресає духом. У більш широкому значенні землетрус у першому розділі (“Рухи стихії”) названої повісті - символ руйнування держави імператора Тибєрія, і звичного способу життя ієрусалимського суспільства, а в певному розумінні – і всього світу (маємо на увазі розповсюдження християнства в язичницькому світі).

Трохи інакше, у більш містичному ключі, представлено новий поворот життєвого шляху в повісті Королевої “Предок”. Тут переплітається відразу декілька важливих для героя обставин, котрі в руслі зображуваних подій набувають дещо сюрреальних, потойбічних рис. Герой повісті Карлос Лачерда наважується прийняти пророкування циганки, останні слова якої (“втрачене знайдеш лише тоді, коли вважатимеш, що втратив його вже навіки”) зливаються своїм звучанням із траурними дзвонами, які віщують Іспанії смерть короля Феліпе Красивого, а отже, і зміни в житті королівства та його мешканців (лицарство має супроводжувати труну і удову-королеву в останній траурній прощі). Так само і для юної героїні повісті Беати де Кастро момент прийняття важливого в її життя рішення (про те, щоб відкрити свою любов коханому, але недосяжному чоловікові) збігається з крутим поворотом долі (поява біля табору королеви скаженого вовка) – дівчина втрачає дар мови, а в подальшому йде до монастиря. Автобіографічна повість “Без коріння” відрізняється дещо іншим змалюванням змін “буденності” життя героїні, що зупинилося в просторі і часі. Юна Ноель Лачерда, яка провадила безжурне й нічим незатьмарене існування у французькій монастирській школі, зростала, як теплична квітка, опиняється в суттєво новому середовищі (Київ) за бажанням своєї мачухи. Героїня дійсно, як ніжна південна рослина, має “укорінюватись” на чужому ґрунті “без коріння”. Особливим “знаком”, що дає Ноель надію на можливість виживання на чужині, на нашу думку, є змалювана Королевою в першому розділі зустріч на

пероні: раптово серед брудного й крикливого натовпу героїня зустрічається очима із милим для її чутливого серця поглядом композитора Верді (“Верді” виявився батьком Ноель, котрий носив таку саму зачіску й бороду, як славетний італієць). Тепло почуття, яке так раптово й несподівано виникло, світитиме героїні упродовж всього її київського життя й навчання в інституті для шляхетних дівчат. Своєрідним поштовхом для прийняття смисложиттєвого рішення героєм повісті “1313” (Костянтин Анклітцен) стає не лише свавілля та жорстокість його батька. Самітній юнак зростав без матеріної ласки, радіючи лише єдиному портретові коханої неньки, мальованому не досить вдало, але з напрочуд гарними та виразними очима. І в момент жорстокої сварки (і навіть бійки) з батьком склянка з якоюсь рідиною влучає в портрет і змиває з нього зайві фарби – перед Костянтином постає образ, що визначив його майбутнє (під портретом матері, але з її очима було приховане майстерне зображення невідомого й загадкового ченця): адже в подальшому житті юного лицаря навіки буде пов’язане із монастирем.

Отже, специфіка розгортання подій у повістях Королевої (втручання надзвичайних обставин) пробуджує рушійні сили в глибинах свідомості героїв. Несподівані повороти долі змушують їх зрозуміти необхідність мети життя. Мета, за Королевою, це осягнення істини (або ж розуміння власного Я). Виразенням народження в душі героя “смисложиттєвого” розмірковування є внутрішній монолог Антіноя в шостому розділі повісті “Сон тіні”: “Скільки вже Антіной довідався гарних слів і думок. Дотепних гіпотез, логічних припущень і висновків. Але того, найпотрібнішого, не знайшов ніде... Лохіаські сади тихо шелестіли. На морі, мов срібна луска на велетенській рибі, вилискували легенькі хвилі. А на тій лусці світлою смужкою бігла у безвість вузенька місячна стежка. Куди ж веде вона, як не до щільно замкненої брами, що затулює від людського зору ту велику таємницю Істини, без пізнання якої неможливе справжнє людське і людяне життя? Яка ціна вчинкам, коли розум не має мірки для їхньої справності?” [6] Функціонально аналогічним є діалог лицарів із першого розділу “Предка” Н. Королевої. “Ах, істина!... - промовив елегійно. – Як Пілат, запитую, що є вона й де схована?”

Дон Фернан сперся на масивний том “Хуан-Мігуелевої хроніки”:

Сину душі моєї! Навіть Христос не відповів на це питання Пілатові. Бо певне – це річ не людського розуму. Кожен інакше її собі уявляє.” [6]

Таким чином, саме істина стає метою життя героїв повістей Наталени. Засіб осягнення ними істини розкривається в пошуку, найчастіше пов’язаному з образом і мотивом дороги. Символ дороги пошуку, дороги спасіння в прозі Королевої заслуговує окремого висвітлення. У цій роботі зауважимо, що образ дороги як символ внутрішнього очищення та здобуття сокровенного знання має місце в кожному творі письменниці. Шляхом прощі й каяття йде до своєї долі Карлос Лачерда (“Предок”), слідом за ним цю дорогу долають його найвірніші друзі. У повісті “Що є істина?” переплітаються образи різних шляхів життя – дорога пошуку світла й істини для Понтія Пілата, дорога благословення й очищення для Марії Магдалини, дорога пошуку кохання й життя для Кая Понтія. У пошуку, в дорозі юний Анклітцен робить спробу зрозуміти власне Я, численними дорогами йде героїня автобіографічних творів Королевої. Отже, у пошуку, котрий триває інколи упродовж всієї оповіді, відкривається героям засіб осягнення тої жаданої й очікуваної істини. Вражає простота відповіді письменниці на складне питання пошуків смислу життя та істини – засобом їх осягнення є любов; любов, котра йде від глибин серця, нею відкривається істина. Образ любові в повістях Королевої також глибоко символічний, а іноді й містичний. Як символ-замінник, що позначає любов, письменниця використовує образ таємничої чаші Грааля, котра є уособленням світоча людства, світового найважливішого орієнтиру та мети життя. При чому, зазначений образ по-різному представлений у повістях Королевої. У деяких творах він залишається нематеріалізованим збірним образом на позначення найкращих якостей людини (ніби звід моральних норм та правил поведінки особистості), серед яких особливо виділено честь та виконання обов’язку. У більшості ж творів (“Що є істина?”, “Предок” та ін.) чаша Грааля набуває цілком реальних, земних рис – її беруть під охорону, її оберігають, із неї п’ють до кінця, її шукають і знаходять. Це – чаша життя, наповнена любов’ю, і вона, за уявленням Королевої, у серці кожного (адже, як зауважує Соломон у Притчах: “найбільш за все оберігай серце своє, бо від нього витоки життя”). Любов змушує Марію Магдалину стати служителькою Святого світла, охоронницею півдня Франції, любов розкриває очі Каю Понтію на вартість життя, любов до далекої батьківщини не дає згаснути найкращим почуттям та мріям самотньої героїні автобіографічного твору Королевої “Без коріння”, любов до Людини й самопожертва скеровує долю Карлоса Лачерди.

Таким чином, у повістях Наталени Королевої героїня вибудовується схема осмислення життя:

1) усвідомлення необхідності мети особистого життя; 2) мета життя лежить в осягненні істини і власного Я; 3) засіб “розуміння” істини відкривається лише в пошуку, на “життєвому шляху”; 4) дорога до істини лежить тільки через любов. А отже, у повістях письменниці визначається і певне коло онтологічних, аксіологічних, гносеологічних і подібних питань, які надають художньому повістуванню Королевої філософський характер. Герої творів Королевої отримують можливість за допомогою здобутої любові осягнути власне життя і навіть “вийти” за його тісні рамки, пізнати свою особистість, особливості свого існування як щось “більше-за-життя”.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гуревич П. С. Философия жизни: культуроборческие концепции// Философские науки. – 1998. - №1. –С. 48-63.
2. Зиммель Г. Фрагмент о любви// Избранное.– Т. 2. – М.: Юрист, 1996. - С. 201-211.
3. Зиммель Г. Избранное.– Т. 2. – М.: Юрист, 1996. – С. 3006.
4. Королева Н. Предок. Історичні повісті. – К.: Дніпро, 1991. – С. 211-213.

УДК 821.161.20 – 311.6.091

## ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ ЮЛІАНА ОПІЛЬСЬКОГО

Разживін В.М., старший викладач

*Слов'янський державний педагогічний університет*

Статтю присвячено дослідженню історичної прози Юліана Опільського. У ній розглянуто жанрову своєрідність творів письменника і охарактеризовано його позицію щодо визначення жанру твору. Поставлена проблема розглядається на основі авторської концепції історичного твору в контексті особливостей західноукраїнського літературного процесу.

*Ключові слова: історична проза, жанр, повість, нарис, роман.*

Разживин В. Н. ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ЮЛИАНА ОПИЛЬСКОГО / Славянский государственный педагогический университет, Украина.

Статья посвящена исследованию исторической прозы Юлиана Опильского. В ней рассматривается жанровое своеобразие произведений писателя и охарактеризована его позиция относительно определения жанра произведения. Поставленная проблема рассматривается на основе авторской концепции исторического произведения в контексте особенностей западноукраинского литературного процесса.

*Ключевые слова: историческая проза, жанр, повесть, очерк, роман.*

Razhivin V. N. GENRE ORIGINALITY OF THE HISTORICAL PROSE BY YULIAN OPILSKY / Slovyansk State Pedagogical University, Ukraine.

The article is devoted to the historical prose by Yulian Opilsky. The genre originality of the works by this writer is considered and his position concerning the genre definition of the work is defined. The raised problem is studied on the basis of the author's conception about the historical work in the context of peculiarities of the West Ukrainian literary process.

*Key words: historical prose, genre, narrative, essay, novel.*

Історична проза Юліана Опільського – одне з помітних, але недостатньо досліджених явищ української літератури 20–30-х років минулого століття. Науковий інтерес до творів письменника спостерігаємо з кінця 50-х років після їх публікації масовим тиражем львівськими видавництвами. В основному літературно-критична оцінка його книг репрезентована передмовами до видань творів (автори П. Яшук, Р. Гром'як, М. Гнатюк, М. Ільницький), статтею М. Рудницького, а також невеликим абзацом у сучасних вузівських підручниках з української літератури ХХ століття. Зважаючи на те, що твори української історичної прози завжди викликали значне зацікавлення читачього загалу, що історична белетристика пережила в 20–30-і роки своєрідний період розвою – другий спалах (перший – доба козацьких літописів), що роль Ю. Опільського в літературному процесі того часу була досить суттєвою (хоча й неоднозначно оцінювалась прижиттєвою критикою, зокрема М. Рудницьким, С. Пеленським, М. Семчишиним), виникає необхідність вивчення творчої спадщини письменника. Адже в 30–40-і роки західноукраїнських дослідників відлякувала його своєрідна критична позиція (антиклерикальна спрямованість багатьох його творів, що часто межувала з фривольністю, підтримка молодого драматурга Ярослава Галана, дружба з Антоном Крушельницьким, полеміка з Богданом Лепким, висміювання творчості В. Лопушанського, критика за неглибоке знання історії О. Назарука), а науковців з УРСР його західноукраїнське походження, глибока набожність (радикально-православна орієнтація за С. Дзюрман) і те, що письменник не належав до літературного об'єднання революційних митців Західної України „Горно”, не друкувався у „Вікнах” і ніколи не звертався до тем із сучасного життя трудящих. За період незалежності зацікавленість творчістю Ю. Опільського поглиблюється. У Львові видано чотиритомне зібрання його творів, захищена кандидатська дисертація С. Дзюрман „Поетика історичної прози Юліана Опільського”.

Дослідники відзначають його ерудицію, аналітичне та критичне ставлення до національної історії, неперевершеність у тематичному діапазоні, інформаційну насиченість його творів, панорамність, проєкцію на сучасність. Усі вказані автори намагалися дати аналіз творів письменника, дослідити їх поетику, стильові особливості, визначити коло тем і проблем, що його турбували. Однак питання жанру в їхніх роботах розглянуте побіжно (за винятком дисертації С. Дзюрман, яка аналізує жанрово-стильові особливості деяких творів), тоді як проблема історії, теорії та розвитку жанрів ще потребує ретельного вивчення.

Саме питання жанрових особливостей творів Юліана Опільського і стало темою нашої статті.

Юліан Опільський, за твердженням Р. Гром'яка, жанри своїх творів розрізняв по-своєму, на основі власної концепції історії, яка була викладена в його літературно-критичних виступах „Втеча перед дійсністю”, „В путях девоотизму”, „На стрічу розцвітові”, „Вороги правди”, „Фрази й сензації”, „Сюжети з чужих літератур”. Вона багато в чому збігалася з думками Івана Франка, висловленими в передмові до „Захара Беркута”: „Повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна” [1; 7]. Визначивши свою прихильність до франківської традиції, Юліан Опільський намагався з'ясувати у творі „дух епохи”, а інтерпретацію історичних фактів також підпорядкувати проблемам сучасності. Достовірність як одна з головних рис його історичної белетристики вимагала від автора органічно влитися в культуру, побут, світогляд описуваної епохи.

Загалом, якщо говорити про жанрову систему історичної прози письменника, то її головну проблему можна вичленити відразу – це авторське визначення жанру твору та його інтерпретація сучасними дослідниками. Письменник намагався дати чітку жанрову характеристику своїм творам. Уже перша публікація 1918 року мала жанрове означення „Історичне оповідання з часів Святослава (960–972)”. Ту саму картину спостерігаємо і надалі: у 1920 році було надруковано першу частину найбільшого твору Юліана Опільського „Опирі” („Упирі”), яка мала назву „В царстві золотої свободи” і жанрову характеристику „Історичної повісті із початку XVII століття”. Друге видання повісті „Іду на вас” у 1928 році, як зазначає Р. Гром'як, містило оголошення про такі твори письменника з визначенням їх жанрової форми й історичного підґрунтя: „Танечниця з Пібасту” (нарис зі староегипетського побуту); „Гарміоне” (нарис із життя Чорномор'я під кінець V віку до Христа); „Сумерк” (повість із XV віку); „Вовкулака” (оповідання з XI віку); „Поцілунок Іштари” (нарис зі старовавілонського побуту); „Школяр з Мемфісу” (нарис зі староегипетського побуту); „Тінь велетня” (оповідання з року 1812) [2; 403]. Посмертне львівське видання твору „Ідоли падають” 1938 року ще не відступало від авторської позиції і мало жанроозначальний підзаголовок (Ю. Опільський. Ідоли падають: Історична повість із часів Володимира Великого у двох томах). Перші ж загальноукраїнські публікації львівських видавництв 1958 року класифікували всі опубліковані твори Ю. Опільського за жанром як історичні повісті. Така класифікація не могла бути остаточною, оскільки нівелювала авторську позицію і суперечила усталеним на той час визначенням епічних жанрів, особливо повісті та роману. Слід зазначити, що подібну ситуацію спровокував сам Юліан Опільський. У своїй історичній прозі він використовує такі традиційні жанрові визначення, як нарис, оповідання, повість (хоча його перші прозові спроби, що зберігаються в родинному архіві, свідчать про певну зацікавленість автора модерною літературою і мають жанрове визначення як „студії психологічні”). Сумнівно, що письменник послуговувався сучасним визначенням художнього нарису, як такого, що є зображенням осіб і подій за допомогою вимислу [3; 488]. Нарисами Опільський називає невеликі за обсягом твори, що відносять читача до давніх подій світової історії. Вони нагадують живі малюнки далекого минулого, це своєрідний белетризований опис звичаїв, культових обрядів, вірувань давніх вавілонців, єгиптян та інших народів, що створює ефект присутності у творі певної науковості. У сюжетному розгортанні цих творів помітне місце займають вигадка і домисел, головними героями виступають вигадані особи, хоча письменник не оминає й визначних історичних постатей. Певним винятком є нарис зі старовавілонського побуту „Поцілунок Іштари”, де увага автора між історичним фактом і домислом розподілена більш-менш рівномірно [4; 6]. В українській літературі Юліан Опільський був одним із першовідкривачів теми світової історії і тому не міг використати досвід інших авторів. Однак в авторському визначенні жанру цих творів письменник спирається саме на українські літературні традиції: відчутна аналогія з етнографічно-побутовим нарисом, поширеним у літературі XIX століття. Ймовірно, що до цього жанрового визначення автора спонукала спорідненість поставленого завдання: ознайомити широкий читацький загал з особливостями побуту, звичаїв, обрядів, етики народу. Із повістями вказані твори теж мають багато спільних рис. Це, перш за все, розгорнутий сюжет, значна кількість другорядних персонажів, чітка, завершена фабула, що власне в подальшому й дало можливість дослідникам визначати жанр цих творів як повість (вживання авторського жанрового визначення частково зустрічається лише в статті Р. Гром'яка).

Найменш зрозумілою є авторська позиція щодо жанру оповідання. Юліан Опільський використовує такий жанроозначальний підзаголовок до творів, що дуже різняться за обсягом, сюжетом і композицією. Завдання ж, які ставить перед собою автор, суттєво не відрізняються від завдань історичного повістяря. Говорячи в передмові про твір „Золотий лев”, Ю. Опільський писав: „Наше оповідання має на меті

оживити всі ті історичні виводи і дати малу картину побуту у тринадцятому віці. У сьому-то й стійкість історичної белетристики, що вона в'яже віддалені від нас часи з теперішнім вічним, незмінним загальнолюдським підкладом. Через те ілюструє вона минувшину, помагає не раз визнатися у безладді сучасності і дає науку про майбутнє" (цитуються за статтею П. Ящука „Майстер історичних полотен”). У цьому випадку, здається, легше йти від супротивного, тобто спробувати зрозуміти, чому саме ці твори письменник не наважився віднести до жанру історичної повісті. Якщо говорити про „Золотого лева” і „Вовкулаку”, то основною причиною можна вважати перевагу в їх сюжеті вигадки і домислу над історичним фактом, відсутність документально зафіксованої історичної події, хоча в першому з творів присутня й реальна історична особа – князь Данило Галицький. Щодо „Тіні велетня”, то тут першопричинами, очевидно, послужили близькість у часі описуваних подій, своєрідна „романність” сюжету та наявність у творі натуралістичних описів найінтимніших почуттів персонажів (в історичних творах цього періоду „моральні” люди не мали права впадати в „сороміцькі” тілесні похоті). Цікавим є те, що саме в оповіданнях та нарисах максимально втілена головна вимога Юліана Опільського до історичного твору – відтворювати „дух епохи”. Усі ці зауваги більш стосуються загального розуміння історичної прози і мало впливають на визначення жанру конкретного твору. За специфічними жанровими ознаками (розгалужений сюжет, глибока характеристика персонажів, наявність описів) повісті і оповідання письменника не розрізняються. Виходячи зі сказаного вище, віднесення цих творів до жанру історичної повісті є закономірним.

Найбільш вживаним авторським жанроозначувальним визначенням у творчості Юліана Опільського виступає повість – жанр, який і сьогодні характеризується певною розмитістю жанрових меж. Найчастіше говорять про її проміжне становище між романом і оповіданням [3; 554]. В основі своїх повістей Ю. Опільський ставить достовірний історичний факт, але допускає вільне поводження з ним при умові дотримання стилю. Специфіка повісті спонукала автора вибирати з часового потоку та переліку визначних подій найбільш суттєві фрагменти, які відображають вже усталені погляди персонажів. Конкретизація художнього часу виявляється у своєрідній „прив'язаності” дії до історичних орієнтирів, реалій і дат [4; 8]. Жанрове визначення повісті у творчості письменника ґрунтувалося на власному розумінні жанру та на традиціях, характерних для тогочасного західноукраїнського літературного процесу. Зокрема, у галицькому суспільстві історичний роман пов'язувався з романтичними тенденціями, що й зумовило звернення автора до повісті як жанру *реалістичного*. У силу цього Юліан Опільський не диференціює у своїй творчості жанри власне повісті та історичного роману. Схожу ситуацію, яка була в українській та російських літературах XIX століття, описує А. Ткаченко: „Терміни *повість* і *роман* вживали до подібних собою за якісними характеристиками творів, причому автори, що більше притримувалися вітчизняної традиції, віддавали перевагу першому з них, а зорієнтовані на запозичення – другому” [5; 85]. Іван Франко, аналізуючи творчість М. Старицького, за твердженням В. Поліщука, теж „в одній жанровій площині – повісті – ставить і романну трилогію, і власне повість” [6; 38]. Тож не дивно, що жанрова приналежність деяких творів Юліана Опільського викликала розбіжності в поглядах дослідників. Питання постало фактично ще з часів публікацій 1958 року. У передмові до другої збірки П. Яшук, характеризуючи повість „Сумерк”, зазначає: „Ми дотримуємось авторського жанрового визначення, хоча за всіма жанровими ознаками „Сумерк” є романом”. У російськомовному виданні 1970 року (Ю. Опільский. Сумерки: Роман) ми спостерігаємо вже своєрідне узаконення цієї думки. Схожі сумніви, але щодо іншого твору письменника „Упирі”, висловлює у своїй статті Р. Гром'як та закріплює їх у „Літературознавчому словнику-довіднику”, відносячи твір до зразків українського історичного роману. І. Дзюба у статті „Проза”, вміщеній у вузівському підручнику „Історія української літератури XX століття”, подає авторське визначення жанру цих творів. С. Дзюрман, аналізуючи жанрово-стильові особливості „Упирів”, „Сумерку”, „Тіней велетня”, визначає жанр цих творів як роман. Така неоднозначність дослідників викликана не стільки труднощами визначення жанру конкретного твору, скільки відсутністю спільного підходу до проблеми. Жанрові ознаки роману у творах „Упирі” та „Сумерк” безперечно помітні. На це вказує їх обсяг (за цим кількісним параметром вони переважають інші твори письменника), розгалуженість фабульних ліній сюжету, детальне розкриття життєвих доль багатьох героїв протягом тривалого часу, наявність політичного та особистісного конфліктів, а також те, що життєвий шлях основних героїв зображується в їх взаємозв'язках, розкривається їх психологія, настрої. Однак це лише констатація факту, а фактор невизначеності залишається. Як пише Д. Лихачов: „Категорія літературного жанру – категорія історична. Справа не тільки в тому, що одні жанри приходять на зміну іншим і жоден жанр не є для літератури „вічним”, справа ще і в тому, що змінюються принципи визначення окремих жанрів, змінюються типи і характери жанрів, їх функції в ту чи іншу епоху” [7; 40]. Українська історична проза пройшла значний шлях розвитку, розгалужувалася та видозмінювалася її жанрова система. У певний час спостерігався процес домінування того чи іншого жанру. Виходячи з цього, можливо й варто залишити авторське визначення жанру як живе свідцтво літературного розвитку чи навпаки хибних думок. Зважаючи на місце творів Юліана Опільського в контексті української історичної прози „як предтечі розвитку українського історичного роману 60–80-х років” [8; 11], їх жанрова своєрідність складає певну цінність.

Отже, розглядаючи історичну прозу Опільського з погляду жанрових особливостей, бачимо авторську жанрову систему, що базується переважно на власному розумінні типології жанру, яке не конфліктує з традиційним. Проблема ж співвідносності авторського визначення жанру та його подальшої інтерпретації вимагає більш глибокого дослідження. Очевидно, слід вести мову не лише про творчість Юліана Опільського, а й про диференціацію жанрів історичної прози 20–30-х років взагалі, зокрема й такого жанрового різновиду як повість.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 16.
2. Гром'як Р. Історична проза Юліана Опільського // Опільський Юліан. Золотий лев. – К.: Дніпро, 1989.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К.: ВЦ „Академія”, 1997.
4. Дзюрман С. С. Поетика історичної прози Юліана Опільського: Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук (10.01.01) / Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. – Львів, 2002.
5. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К.: ВПЦ „Київський університет”, 2003.
6. Поліщук В. Жанрові особливості новелістики Михайла Старицького // Слово і час. – 2002. – №12. – С.36–40.
7. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Л., 1967.
8. Гнатюк М. Майстер історичної прози // Опільський Юліан. Іду на вас. Ідоли падають. – Львів: Вища школа, 1988.

УДК 821. 133. 1 К – 32. 09

## ТЕКСТ ТА ПІДТЕКСТ У НОВЕЛІ А. КАМЮ «РЕНЕГАТ»

Рикун І.П., аспірант

*Запорізький державний університет*

У статті здійснюється детальний аналіз взаємодії експліцитного та імпліцитного змісту, що дозволяє не лише проникнути в підтекст новели, а також прослідкувати її зв'язки з більш ранніми творами письменника.

*Ключові слова: контекстуальні зв'язки, філософсько-релігійний підтекст, мотив, символіка “вигнання” та “царства”, істинне та неістинне існування.*

Rykun I.P. ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ В НОВЕЛЛЕ А.КАМЮ “РЕНЕГАТ” /Запорожский государственный университет, Украина.

В статье осуществляется детальний анализ взаимодействия эксплицитного и имплицитного смыслов, позволяющий проникнуть в подтекст новеллы, а также проследить её связи с другими произведениями писателя.

*Ключевые слова: контекстуальные связи, философско-религиозный подтекст, мотив, символика «изгнания» и «царства», подлинное и неподлинное существование.*

Rikun I.P. “TEXT AND SUBTEXT OF A. CAMUS’S STORY “RENEGAT” / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The article analyses explicit and implicit meanings interactions that permits not only to penetrate to deep structure of story, but also to retrace his connections with A. Camus’s earlier works.

*Key words: contextual connections, philosophic-religious subtext, motive, symbolism of exile and realm, true and false existence.*

Новели збірника «Вигнання і царство» привертають увагу дослідників значно рідше, ніж романна, драматургічна і філософська спадщина Альбера Камю. Свідченням цього є порівняно невелика кількість спеціальних досліджень П. Кріль [1], І. Сілянс [2] і розсіяних у численних статтях і монографіях, присвячених творчості А. Камю, суджень Ф. Буске [3], Р. Шампінї [4], П. Гайар [5], Ж. Гассен [6], С. Великовського [7], С.Фокіна [8], В.Шервашидзе [9]. Незважаючи на те, що дослідники неодноразово відзначали особливе тяжіння Камю до символізації оповіді в новелах цього збірника, вітчизняна наука до сих пір ще не розглядала новели «Вигнання і царства» в такому контексті. Нами здійснена спроба вербалізувати підтекст однієї з новел збірника – «Ренегат», у якій багатогранність життя розкривається в

символічних образах, що є органічно близькими до євангельських образів та категорій екзистенціалістської аналітики.

Новела «Ренегат», на думку багатьох зарубіжних дослідників, – «зашифроване втілення політичного осуду», підтекст якої експлікується в контексті публіцистики й есеїстики Камю 50-х років, переповненої жалю від занепаду ліберальної енергії, від виправдання насильства, від схилення перед силою [2], [6], [7], [8]. У новелі «Ренегат» Камю продовжує розпочаті ще в романі «Чума» і в роботі «Бунтуюча людина» роздуми про всі форми зла і насильства, що топчуть людську особистість. Однак, на відміну від «Чуми», де образ зла допускав безкінечну множинність підстановок, поширюючись і на все існування в цілому, у «Ренегаті» зло має чітко окреслені межі всіх форм тоталітаризму, що базуються на фанатизмі, надмірності, нетерпимості.

У «Ренегаті» описана ситуація, у якій людина, що прагне встановити своє духовне панування над іншими – хай навіть в ім'я благих намірів, гине, бо стикається з абсолютизацією власної ідеологічної «одержимості» іншими. Для здійснення задуму Камю вдається до форми сумбурного монологу роздвоєної свідомості католицького місіонера, що прибуває до міста, видовбаного в соляних скелях Сахари, для того, щоб повернути в християнство з його «богом добра і милосердя» плем'я дикунів.

Варто відзначити, що мотив роздвоєння людської свідомості, яке призводить до розпаду особистості як такої, у Камю не випадковий. Сповідь божевільної людини з відрізнаним язиком дозволяє виправдати алогічність і божевільня самої дійсності, яка в «Ренегаті» не вкладається ні в рамки реальності, ні в рамки простої фантазії. Камю моделює її у відповідності із законами міфу, який уявляється йому втіленням універсальної істини, що свідчить про споконвічне призначення людське, духовним витвором, у якому «тимчасове» сполучається з «вічним», на момент збігається з ним. У цьому Камю, на думку В.В.Шервашидзе, наслідує Ніцше, який вважав міф символом, що надає людському існуванню метафізичного значення, відзначав людський досвід печаттю вічності. І, сприймаючи віщування Заратустри про те, що, «сівши верхи на символи, можна роз'їжджати на всіх істинах», образно-метафоричну інтерпретацію подій і найскладніших філософських думок Камю зводив до всеохопного іномовного знаменника, названого ним «символікою реального» [9,139]. Новела «Ренегат», таким чином, одночасно виходить у здійснювану історію і протікаючу соціальність, зв'язується з досвідом позачасового, як ніяка інша новела збірника, спираючись на біблійну міфопоетику. І для того, щоб ситуація, описана в «Ренегаті», мала метафізичний характер, універсум новели відтворений у символічній формі: позачасовий контекст, замкнутість простору «закритого для всіх сторонніх міста», розташованого на межі «землі чорних і країни білих», система символів, артикульована за посередництвом опозиції надприродного й емпіричної реальності.

Що стосується символіки «вигнання» і «царства», яка активно впливає на становлення ідеї збірника, у «Ренегаті» відбувається її розгорнення наживоріт, перегравання зі зворотним до створеного у «Зрадливій дружині» значенням. Як і в новелі «Зрадлива дружина», образ «царства» вперше з'являється перед читачем аж ніяк не з перших рядків. Він народжується з дієслова «царювати», що означає стан і дії язичників та їх ідола: «Вони царюють у своїх безплідних домах, володіють чорними рабами» [10,495], «вони не визнають над собою нічиєї влади, вони хочуть завойовувати і царювати самі» [10,496], «ідол царював» [10,499], далі викристалізовується в образ «царя» і, нарешті, трансформується в «царство»: «Хвала йому, у ньому сила і могутність <...> він [ідол] єдиний цар, єдиний владар <...> я полоняник у його царстві» [10,500]. Коннотативне значення такого «царювання» не збігається ні зі старозавітним «царюванням», через семантичну близькість до понять владарювання, влади, деспотизму, насильства, ні з екзистенціалістським істинним існуванням, яке передбачає можливість вільного вибору. Це «царство зла»: «тільки царство зла непорушне» [10,501], «тільки зло здатне царювати безмежно» [10,501], «пришестя єдино можливого царства зла» [10,502]. Про інше «царство», так само як і про «вигнання», Камю відкрито не говорить у «Ренегаті». Він приховує в підтексті, що вони ніби міняються місцями: все, що іменоване царством, насправді є вигнанням, усі, хто був переконаний у досягненні царства чи навіть владарювання в ньому, перебувають у вигнанні, із якого дорога до істинного існування наказана. На підтвердження цього Камю навіть не відкриває персонажам «Ренегата» таємниці існування того царства, про яке було призначено дізнатися Жанін. «Царство» в «Ренегаті» втратило значення істинного буття, а «вигнання», як символ неістинного існування, взагалі відмінене в понятійному ряді «царство, зло, насильство».

Втіленням неістинного існування – царства зла в «Ренегаті» стає образ міста Тагаза, побудованого на соляних валунах і загубленого в безкрайніх просторах Африки. Образ міста Камю використовує майже у всіх своїх творах. І це не дивно, по-перше, тому, що урбаністична тематика є однією із характерних рис літератури ХХ століття, а по-друге, сам письменник відчував нерозривний зв'язок зі своїм часом, який охрестив «епохою великих міст». Урбанізований простір для Камю – це модель сучасної цивілізації, де людина схована від природи, знеособлена приналежністю до штучних процесів, це місце, у якому декілька людей прирікають велику кількість собі подібних на життя «без неба і надії, у злиднях і потворності» [11,348].



У збірнику «Вигнання і царство» події розгортаються переважно на території Алжиру, який, як відомо, був місцем дії і багатьох ранніх творів Камю, об'єднаних А. Мьонье терміном «середземноморський романтизм». Усі алжирські міста в концепції Камю складаються в єдиний образ землі «обіцяної» – країни світла, сонця і моря, де людині стає доступною вся краса світу: аромати квітів і трав, літніх вечорів, безкрайньої лазури неба і моря, і де єдино можливо, на думку письменника, відновити втрачену у повсякденності внутрішню гармонію, душевну цілісність і повноту. Кожне місто поодинокі – це самостійний образ, унікальний символічний контекст якого зроджується із поліфонічного переплетіння створених Камю текстів.

Ж.Гассен, який здійснив спеціальне дослідження символічного світу творів Камю, на наш погляд, надзвичайно точно прочитав образ міста («від Алжиру, пронизаного сонцем і морем, до соляного міста у «Ренегаті») – як «символ, чисельні грані якого відтворюють різні шляхи, що відкриваються перед сучасною людиною» [6,114]. Як наслідок, у контексті екзистенціалістської філософії можна вести мову про умовну типологію, яка включає в себе міста-символи істинного і неістинного існування.

Найчастіше описуване, головне місто в символічній системі Камю – Алжир. Місто, із яким у письменника пов'язані найдорожчі спомини – про дитинство, про матір, про близьких і любих людей із бідних кварталів Белькур і Бад-ель-Уед. Образ міста Алжира – міста літа, юності і кохання – втілює існування «середземноморської людини», яка відкидає владу «механізованої» цивілізації. Проте факт позитивної символіки Алжиру живиться в основному за рахунок спогадів дитинства, тоді як найбільш відповідним до характеристик істинного існування людини в екзистенціалістській філософії є місто Типаза. Маленький порт, розташований на місці колишнього римського міста, Типаза приваблює Камю як батьківщина душі, благословенний край, де людина зливається з царством природи, яке захоплює своїм «безмежним свавіллям і розпутством стихій».

Символічним образом убогого стандарту, що вбиває все неповторне, постає Оран. Життя мешканців Орана, відданих у владу торгашеської суєти, раз і назавжди встановлених звичаїв і ритуалів, втілює у Камю рутину, будні світу, тобто існування в «тап», несумісне з красою і духовністю. Оран найвищою мірою втілює безлику індустріальну цивілізацію ХХ століття, яка розірвала зв'язок з природою, про що свідчить навіть те, що Оран «повернув спину до моря» – вмістилища води, що символізує життя, оновлення й очищення. Невипадково саме в стінах Орана поселилася чума – бич Божий, який, згідно з біблійними уявленнями, жорстоко карає ослушників і підштовхує до Царства небесного. Однак при цьому місто ще відвідує морський вітер – не тільки свідчення того, що в Орана остаточно і безповоротно не втрачений контакт з життям, але і надія на переродження, яким би малоїмовірним це не здавалося.

Нема ніякої надії для жителів міста Тагаза. Незважаючи на вигадані назви міст, у нього присутня певна топографія: «Я тікав із семінарії до Алжиру, <...> перетнув Атлаські гори, високогірне плато, пустелю, <...> і були сотні кілометрів піщаних хвиль <...> і знову гори, які најжачилися чорними вершинами, а далі <...> довелося йти безкрайнім морем бурих каменів до того місця на межі землі чорних і білої країни, де лежить соляне місто», «за тридцять днів ходу від будь-якого житла» [10,494]. Природно, що відсутність топографічної точності, притаманна сюжетам раніше створеної прози і драматургії Камю (Алжир «Стороннього», Оран у «Чумі», Париж і Амстердам у «Падінні»), в описі місцезнаходження вигаданої Тагази акцентує узагальнено-символічний план новели. Однак чіткість підходу до розташування міста свідчить про намір автора втілити в образі Тагази конкретну ідею, подати її як символ цілком конкретного царства зла – тоталітарного режиму: «безплідне, висічене з соляної гори місто, відринуте природою, позбавлене навіть рідких ефемерних квітів пустелі, яке виключило випадковість, не знає ласки набіглої хмари чи бурхливої зливи, знайомої сонцю і піску – найупорядкованіше місто, де кути прямі, кімнати квадратні, а люди незворушні» [10,501]. Тагаза – це образ уніфікованого, вбивчого для всього живого багатоманіття стандарту, що являє собою жорстокий виклик природі. А життя її мешканців, іменованих Камю «дикунами» [10,493], «варварами» [10,493], «нелюдами» [10,501], «чорними ескімосами» [10,495], «владарями» [10,504] і «господарями» [10,497], – це не що інше, як неістинне людське існування – незворотне «вигнання».

Втілюючи цілком реальні сили зла і насильства, жителі Тагази не мають нічого спільного з народом Алжиру – носієм «середземноморського духу»: «Вони царюють у своїх безплідних домах, володіють чорними рабами, морять їх у копальнях, – за пласт вирубаной солі південні країни платять по людині, – вкриті траурними покривалами, вони безшумно рухаються білокам'яними вулицями і з настанням ночі входять у морок жител <...> а ледве прокинувшись, вони вже повелівають, б'ють...» [10,495]. Кочівники, втілюючи в «Зрадливій дружині» ідею «царства», з'явилися і в «Ренегаті», та всього лиш один раз, щоби проявити співчуття до спотвореного тагазцями священника-місіонера.

Необхідно відзначити прояв авторського ставлення до жителів Тагази і в площині вирішення загальної кольорової гами новели. Пустеля в різний час доби забарвлюється в жовтий, охровий, бузковий кольори, нагадує за кольором гірський цикламен, відкриває для погляду то море бурих каменів, то блідо-жовтий пісок. Небо буває яскраво-блакитним, розжареним добіла і золотим. Тільки біле соляне місто заповнене велетнями в чорних балахонах і червоно-чорних туфлях. Очевидно, автор не випадково всього лише

один раз мимохідь, півтоном наносить червоний – колір авторитарності, яким традиційно відзначені персонажі, чия основна функція – бути символічними представниками світу жорстокості і злочинів. Напевно, саме тому, що основне завдання автора «Ренегата» не зводиться до зображення хворобливої вишуканості тагазьких катів, домінуючими в новелі стають чорний і білий кольори, у поєднанні яких дослідник Ж.Гассен виявив особливий символічний ефект. Жителі Тагази, засупонені у похмурий одяг, на якому сіль залишає смуги, подібні до слідів слимаків після дощу, в уяві Ж. Гассен ніби сходять з негатива фотографії. Тагаза і її жителі втілили, виходячи з цього, зворотний бік світу, тоді як його лице – десь між Белькуром і Типазою [6,199].

Що стосується білого кольору, то, на думку І. Сілянс, він буквально просякає новели збірника [2,174]. У «Ренегаті» – це колір царства нівелювання і стандарту, колір вигнання, нанесений шедрими мазками на все, що створене із солі, – «місто із солі, заповнена білою спекою чаша», «біле палюче пекло», «блокам'яні вулиці», «білі стіни».

Чорний колір вперше з'являється в «Ренегаті» в одязі семінаристів, які «зімкнути чорним строєм» проходять вулицями Гренобля. Тоді ще юний, ренегат пристрасно бажав бути ображеним дівчатками в білих платтячках, що йшли назустріч. У відповідності до принципу вивертання навиворіт, у Тагазі він буде жорстоко покараний расою безжалісних владарів, чия уніформа в християнській Франції вирізняє сповідників любові до ближнього. Наявна навмисна демонстрація подібності рясни католицького священика і балахонів язичників – деталь, що акцентує назриваючу в підтексті ідею про близькість засобів і прийомів, які католицизм, так само і язичницький культ, використовує для встановлення безроздільного духовного панування.

Свідченням негативного ставлення Камю до зображеного в «Ренегаті» міста може бути цікава паралель зі старозавітним містом Газа, про яке Камю, який «вільно говорив на мові Біблії» [12,182], не міг не знати. Газа, у відповідності до традиційних біблійних методів розправи над містами, була спалена в покару філістимлянам: «І пошлю Я огонь на мур Гази, - і поїсть він палати її» [13, Амос 1:7]. Тагаза ж сліпила ренегата «полум'яною на білих плоских дахах її будинків яскравою пожежею» [10,495], яка нарешті здійснила прокляття про «палючий вогонь солі і вогню небесного» [10,493], що проковтнув місто. Паралель, проведена між іменами Газа і Тагаза, дозволяє зробити припущення, що назва, виведена автором «Ренегата», несе в собі першопочатково задане значення приреченого міста і віщує власну загибель у вогні – земному еквіваленті сонця. У формуванні розуміння Тагази як міста, що несе на собі прокляття, бере участь і фрагмент біблійної притчі про перетворення в соляний стовп дружини Лота, що не послухала Бога при втечі з Содому, наказаного «дощем сірки і вогню від Господа з небес». Тагаза проклята і тому перетворена в соляну гору, на яку сонце безупинно зсилає вогняні потоки.

Із оксиморонного зіткнення в межах одного речення, що характеризує Тагазу, «побудувати з солі в пісках холодне спекотне місто» [10,496], постає ланцюг образів, що приховують, крім прямого, і символічний зміст: сіль, пісок, сонце, холод. Ці образи створюють адекватне втілення царства зла із властивою йому атмосферою вседозволеності, насильства і ненависті, роз'єднаності і страждання. Причому центральними символами в цьому ланцюгу є сонце і сіль, близькість семантичних конотацій яких підкреслюється також збігом у словах ряду букв **s, e, l** – **le sel** (сіль) – **le soleil** (сонце).

Сіль, завдяки своїй здатності зберігати і зберігатися, традиційно символізує певну потужну силу. У негативному сенсі сіль – символ руйнуючих і роз'єднуючих якостей, безплідності і проклятості [14,466-469]. По ходу оповіді виявляємо 29 згадок про сіль, серед яких є, наприклад, ситуації, коли сіллю були засипані рани старого священика, що повідав ренегатові про Тагазу, і рот самого ренегата у фіналі новели. Також мрії ренегата про те, щоб його владарі «пройшли через пустелі і моря, розсіяли сіль по всіх континентах», і, нарешті, наступний момент: «сіль, всюдисуща сіль, яка забивається під нігті і вночі хрупостить на зубах гіркою полярною сню, сіль, розчинена у питтєвій воді єдиного джерела на дні зблискуючої ущелини, інколи залишає на їх похмурих платтях сліди, подібні на слід слимака після дощу» [10,495]. Об'єднати ці ситуації видається можливим, якщо припустити, що мотив солі використовується в «Ренегаті» ще і в значенні пихатої одержимості ідеєю, що претендує на безапеляційну зверхність та істинність. Тоді стає зрозумілим, що «всюдисущість» солі – це претензія жителів Тагази на володіння істиною, яка не тільки замикає уста іновірців (християнських місіонерів), але й, «розсіяна по всьому континентові», повертається ідеологічним деспотизмом. «Всі ми – єдиний народ, кажуть вони, іще, що їх бог істинний і що треба покорятися...» [10,495].

Як відомо, сіль добувається шляхом випаровування води, у процесі якого бере участь сонце. У цьому контексті царство зла Тагаза – результат багатоговікового насильства сонця над водою – символом життя. Образ сонця в «Ренегаті» уособлює ворожу стихію, яка здійснює прокляття і перетворює Тагазу на нову версію «земного пекла, білого і палючого» [10,499].

У художньо-філософській системі Камю символ сонця взагалі займає центральне місце, у кожному окремому творі набуває особливого символічного звучання і сприяє донесенню до читача філософського кредо автора. Однак ставлення до нього автора амбівалентне. К.Г. Юнг пояснює дуалізм сприйняття

образу сонця, апелюючи до двох його функцій – бути одночасно активним принципом творення і безжалісно нищити [14,463].

У концепції «середземноморського міфу» домінує класичне сприйняття сонця як символу життя і творення. У більш зрілому періоді творчості Камю образ сонця – символу життя трансформується у символ смерті. За словами Ф. Буске, символіка сонця стає в Камю уособленням смертельних значень [3,98]. Образ сонця, що втілює в собі грізну апатичність вічного світу, неперехідну могутність природи, яка заперечує тлінну людину, стає символом абсурдного буття, що несе смерть, у романі «Сторонній». Такі семантичні асоціації випливають із природних властивостей сонця як явища зовнішнього світу: в ім'я життя на землі байдуже дивитися на смерть. Успадковане від «Стороннього», метафізичне прочитання цього символу збагачується в «Ренегаті» додатковими значеннями, які, концентруючи в собі багатоманітність контекстуальних зв'язків, зводяться до спільного знаменника – відтворення всіх форм тоталітаризму, який супроводжується установленням свавілля і ненависті.

Образ сонця ніби структурує сповідь ренегата, побудовану на зіткненні двох часових пластів – минулого і сучасності. Послідовне співставлення різночасових фрагментів виявило, що в поверхневій структурі тексту новели поведінка сонця – астрального тіла – явно кореспондує з діями самого оповідача, котрий, до речі, відверто асоціює себе з небесним світилом. Семантичні паралелі і повтори, виявлені по ходу лінійного розвитку ситуації народження, протікання і завершення світлового дня, в імпліцитній смислової лінії актуалізують образ людини-сонця. І зовні життя ренегата – палаючого, запалюючого, прагнучого підкорити собі волю і бажання оточуючих – дійсно виглядає ілюстрацією виділеного Юнгом так званого сонячного типу земної реалізації людини – активного, екстравертного шляху утвердження в соціумі через боротьбу з іншими людьми [14,464]. Але є й такі епізоди, у яких сонцем названо католицизм, або до сонця уподібнені жителі Тагази, їх чаклун, ідол, язичницький культ зла в цілому.

Для того щоб виявити й активізувати приховані в підтексті відповідності і зв'язки, котрі дозволяють декодувати авторський задум і поставити в один ряд несумісні, на перший погляд, поняття «релігія» (католицизм, язичництво), «місіонер», «сонце», необхідно здійснити перетин семантичних діапазонів двох умовних ситуацій, що належать до різнотемпоральних пластів. Теперішній час реалізується в описі вражень і відчуттів ренегата, які виникають у процесі протікання солярного циклу. Пласт минулого часу становлять спогади ренегата про найважливіші віхи його життя. У результаті співставлення цих ситуацій виникає образ людини, чий життєвий цикл збігається з солярними.

У теперішньому часі «над пустелею займається день, зараз поки холодно, дуже холодно, але от-от навалиться жара, тутешня земля божеволіє» [10,491]. Ретроспективне звернення до минулого виявляє, що «вдома [у ренегата], в Центральному масиві, мужлан батько і темна баба-мати, вино, юшка з салом про всяк день, і довга, довга зима, полій, замети» [10,491], і мрія «бігти, разом порвати зі всім, зажити по-справжньому, під яскравим сонцем і з прозорою водою» [10,491]. Таким чином, реєструється спільність теми дитинства, проведеного в холодному краю, і ранкової прохолоди дня, що займається. Очікування того, що «ось-ось навалиться жара», співвідноситься з дитячим бажанням ренегата жити «під яскравим сонцем» – у тих кліматичних умовах якоїсь навіть аномалії. «Ось-ось навалиться жара» може бути сприйнято як запізніла пересторога про небезпеку, не називаючи її прямо, ренегат усе ж виставляє «рахунок тим, хто його вчив і обманув, мерзенній Європі»: «Я тільки і чув, що місіонерство та місіонерство, піти до дикунів і проповідувати їм: «Погляньте, ось Господь мій» [10,492].

Далі в сучасності розгортається ситуація сходу сонця. «Сонце дикунів! Ось воно встає, змінюється пустеля, яка напередодні нагадувала за кольором гірський цикламен, зараз усе зробилося жовтуватим, сутінковий час – поріг всемогутньої зірниці», попереду плоскогір'я мріє в ніжних ще фарбах» [10,493]. У пласті минулого часу ця ситуація відповідає прийняттю двох важливих рішень, що визначили все життя ренегата: по-перше, служити християнському Богові, внаслідок чого він змінюється сам, як «мінється пустеля в сутінковий час»: «я повірив і відчував, як стаю кращим, я поповнів, погарнішав навіть» [10,492]; і, по-друге, як «поріг всемогутньої зірниці», рішення «їхати до найдикіших варварів, жити їх життям і власним прикладом показувати, хоча б і в самому храмі ідола, що істина Господа мого сильніша»: «Я віддавався мріям про храм ідола і його рабів, ось де я покликаний явити Господа мого» [10,493]; «наруга не страшила мене, вона була якраз необхідна для моєї мети, я винесу її покійно і тим приворожу дикунів, ніби могутнє сонце» [10,493]; «могутність, я постійно переживував це слово, я мріяв про необмежену владу – ту, що вергає на коліна <...> я хотів, щоби самі кати поклонилися мені. Щоби впали на коліна і говорили: «Зримо, Господи, перемогу Твою» [10,494], хотів владарювати словом над цілими полчищами нелюдів». «Порогом всемогутньої зірниці» були мрії ренегата про могутність. Правомірність подібного співставлення підтверджується подібністю звукової комбінаторики слів – «могутність» і «всеможуче», конкретизуючих у різних темпоральних пластах осердя жорстокої сили.

Протягом дня «сонце піднялося вище, голова горить», «каміння навколо глухо потріскує», «все, скінчено, жаром туманиться стежка» [10,494]. Сприймаючи образ стежки в цьому уривку як алегорію життєвого шляху, констатуємо, що стежка місіонерського служіння ренегата «туманиться», і, скоріш за все, обривається – «все, скінчено», «пора звести рахунки з любов'ю». Ренегат проймається жорстокою

релігією дикунів, віддає себе служінню їхньому язичницькому ідолові, зазнаючи нескінченних наруг і тортур. «Нові вчителі піднесли мені урок <...> о, вони подібні до сонця, що разить гордо і без втоми, <...> от і зараз разячому, ох, як сильно, палючими, гнівно пронизуючими землю списами» [10,494]. Спогади про муки, зазанані від дикунів, виникають асоціативно у момент, коли сонце «разить гордо і без втоми», «все плутається від спеки <...> крізь товщу скелі над головою я відчуваю сонце, воно садить над камінням, ніби молотом б'є» [10,496]. Фраза «скорчившись, ось так само в сьогоднішньому моєму притулку, де пекло над головою пронизує товщу каміння, я просидів невідомо скільки днів під тінню ідолового дому» [10,496] вказує на те, що спроби жорстоких варварів і їхнього чаклуна зіставні для ренегата зі згубною дією сонця.

Жорстокість сонця досягає свого апогею. Воно змушує пустелю «стогнати», заливає місто «білою спекою», безжалісно пускає «вогняні стріли», «пронизує товщу каменю» і «просочується крізь масу солі» [10,496]. Межі часу і простору зливаються, ніби провалюються в небуття – «все плутається від жару»: «текли за днями дні, не розрізнявані між собою, ніби розплавлені тропічною спекою, беззвучно відображалися в соляних стінах, час перетворився на безформний плеск, у якому... один довгий безчасовий день» [10,499]. І в цьому збожеволілому світі варвари, подібно до жорстокого сонця, катували ренегата: у смердючій норі морили голодом, під час жахливих ритуальних побоїв і злягань стьобали мотузками, промокнутими у воду й сіль, розривали плоть і, нарешті, відрізали язик.

Й ось «сонце перевалило за середину неба», так само як історія людини, маніакально одержимої власною виключністю та прагненням до владарювання. «У розколіну скелі я бачу його – зяючу діру на гартованому залізі неба, горлянку, як моя, словоохотливу. Безупинно вивергаючу вогняні потоки над безколірною пустелею» [10,498]. Порівняння сонця з «зяючою дірою» у власній горлянці, із якої вирвано язик, продовжує ланцюг самоототожнювань ренегата зі світилом: «зустріли мене, ніби сонце над Аустерліцом. Тьмяне, прямо скажу, сонечко», «я привожу дикунів, ніби можуть сонце» [10,492].

Ренегату «нестерпна ця безкінечна жара й очікування, божевілья якась, сп'яніння від спеки і злоби» [10,499], він прагне вбивства. Цей уривок ретроспективно відправляє до «Стороннього», де сонце поступово перетворюється у знаряддя руйнівної сили, несе з собою смерть. Рокові п'ять пострілів із револьвера Мерсо «із сухим, але оглушливим тріском» пролунали й із старої рушниці в пустелі поблизу Тагази. У «Ренегаті», як і в «Сторонньому», смертоносна сила сонця входить у металічну зброю. У «Сторонньому» сонце «дробилося на піску і воді в колючі осколки», «кожна піщинка, побіліла від сонця раковина, осколок скла кидали списи світла», «гострий вогняний меч, висічений сонцем зі сталюного леза ножа араба, впився Мерсо в лоб», «ринув вогняним дощем» свинцевих куль і, нарешті, наздогнав його ножем гільйотини [10,52-55]. У «Ренегаті» сонце набуває властивостей металу («чавунне сонце», «ніби розжарений добіла лист заліза», «ніби молотом б'є», «зяюча діра на гартованому залізі неба» [10,492-495]), трансформується в «колесо, втикане голками і ножами» [10,502], котре ніби розкручується всередині героя, у «хрестоподібний меч», занесений над ним вартовим, у лезо, що полоснуло по язiku. Крім того, смертоносна сила сонця міститься і в «дволикій голові ідола з вигнутим залізним носом та іржавими порожніми очима» [10,497], чий образ «залізом врубаний у пам'ять» ренегата, і в масці чаклуна, сплетеній з металічного дроту, і в «залізній руці», що відрізала ренегатові язик, і в імені Тагаза, за словами ренегата, яке ось уже багато років залізом брязкає у нього в голові» [10,493].

За спостереженням Ж.Гассен, світ мінералів (пісок, сіль, пилюка), що з'явився в результаті згубної дії сонця на воду, у творах Камю поступово замінюється світом металів [6,45]. Ця мутація експлікується в «Ренегаті» з опису гірських хребтів, через які пробирався місіонер в Тагазу: «і були гори, що найжачилися чорними вершинами, з хребтами гострими, ніби лезо ножа» [10,494]. Цей факт свідчить про збільшення песимізму Камю стосовно сучасного світу.

«Спека трохи спадає, камінь уже не гуде <...> небо пом'якшується, фіалкова тінь затягує дальній його край» [10,503]. «Тільки ніч із прохолодними зорями й бездонними колодязями» здатна принести ренегатові звільнення від страждань. «Якщо місіонер затримається, я побачу, як ніч встає над пустелею і затягує небо, спускаючи з темного zenіту холодну золоту лозу, яка напоїть мене, змочить пересохлу чорну діру» [10,499]. Очевидно, що ніч бажана для ренегата своєю живлющою прохолодою, спущеною зверху. Раніше він молив Господа спустити з неба дощ: «один тільки дощ, густий і зтяжний дощ із Твого неба!» [10,495]. Як дощ здійснить благостиню – «підміє під фундаментом страшне місто», так і «холодна золота лоза напоїть, змочить пересохлу дірку» в роті – результат жорстокості його лютих мешканців. Ще один спогад про прохолоду пов'язаний у сповіді ренегата з мотивом смерті: «я був щасливим, безпросвітно щасливим, що, зрештою, помру, смерть також прохолодна і під своїм покривалом не ховає богів» [10,500]. Наближаючись до завершення оповіді, ренегат асоціює щастя з відсутністю яких би то не було богів, а найвищим його ступенем вважає «безпросвітність» – відсутність якого б то не було світла, незмінно виточуваного сонцем. Таким чином, по ходу оповіді вибудовується ланцюжок глибинно взаємопов'язаних мотивів прохолоди, дощу, ночі, смерті, які, за контрастом до мотивів світла, тепла, жару і вогню, наділені набором значень, зв'язаних з позбавленням і спокоєм, свободою й очищенням.

Ніч, дійсно, приносить ренегатові звільнення: нагнавши втікача, дикуни розправилися з ним. Проте в наступному уривку ренегат ніби прокидається після довгого сну: «я прокидаюся, ні, я помираю, встає зоря, для всіх суших – перший промінь, новий день, а для мене – невблаганне сонце» [10,504]. Співставивши слова «такий довгий, довгий сон» із фрагментом «це ти, мій улюблений пане! Скинь личину зла, зробися добром тепер, ми помилилися, ми почнемо спочатку, ми побудуємо нове місто, місто милосердя, я хочу повернутися додому» [10,504], можна припустити, що ренегат перед смертю усвідомлює хибність істин, привитих йому в Тагазі («який довгий, довгий сон»), і готовий повернутися у лоно попередньої релігії. Однак прохання ренегата «скинути личину зла і зробилося добром тепер», звернене до «улюбленого пана», звучить інакше, якщо згадати, що ідол язичників Тагази мав «дволику голову». Напевно, у фіналі автор розкриває сенс новели, який визрів по ходу оповіді в підтексті і полягає в тому, що будь-яка діяльність, яка характеризується насильством, придушенням свобод і прав людини, прагненням до панування над нею, не може бути виправдана навіть в ім'я абсолютних ідей і цілей. «Ні одне із зол, с котрими націлений боротися тоталітаризм, на думку Камю, - не є злом більшим, ніж сам тоталітаризм» [16,234].

Це стосується і християнства, із яким у Камю, як і в ренегата, були особливі рахунки. Ще в ранній есеїстиці (збірники «Виворіт і лице», «Шлюбні бенкети») Камю зробив вибір на користь людини і світу земного і відкинув світ потойбічний і Бога. У своїй творчості він пристрасно полемізував із християнською істиною «Не любіть світ, ні те, що у світі» [13, 1 Йован, 2: 15]. Для Камю християнство – це «тотальна релігія», яка визначила світоглядну ортодоксальність та історичний тоталітаризм своїх пізніших спадкоємців, що нігілістично відкинули Бога християнства, але обожествили саму історію в ім'я майбутнього – залишаючись тим самим у кровному зв'язку з християнством [16,595].

У «Ренегаті» християнство, в особі місіонера-оповідача одержиме ідеєю повновладного панування і готове на зловживання сили заради навернення жорстоких язичників, – є все тим же злом. Але реалізується ця позиція в новелі імпліцитно. Філософсько-релігійний підтекст створюється за посередництвом використання христологічних мотивів в образі героя і при інтенсивному вживанні переінакшених біблійних зворотів і фразеологізмів. До того ж, на думку П. Віалєнекс, у своєму спорі з християнством Камю багато що перейняв у суперника, аж до глибинного засвоєння його мови – мови Біблії, її понять, образів, символів і навіть ритму [12,11182].

Прикладом цього може слугувати наступний фрагмент: «О ідоле, о мій боже, хай не ослабне твоя могутність, хай продовжиться наруга, хай править проклятим світом безпощадна ненависть, хай буде злий владарем во віки віків, хай прийде царство безжалісних тиранів у єдиному уярмленому місті із солі і заліза!» [10,503]. Перед нами свідомо очищена від будь-яких апеляцій до категорій любові і добра молитва «Отче наш», у якій «Амінь» підмінюється словами «А зараз «плі!», вогонь по жалю, вогонь по немічності, по милосердю, що віддаляє пришествя зла, ще раз «плі!» [10,503]. Звуки пострілів, що завершують молитву ренегата, викривають сутність образу людини без язика – рабське слугування тоталітарному режимові не потребує мови, воно або безмовне, або говорить мовою зброї.

Мотив безмовності у «Вигнанні і царстві» від новели до новели збагачується все новим символічним звучанням. У «Ренегаті» він реалізує уявлення автора про сучасний світ, де діалог, побудований на повазі і терпимості комунікантів один до одного, більше не актуальний. Невипадково ж тишею зустріла ренегата зазвичай безгомінна Тагаза, вулицями безмовно пересувалися її чорні жителі, а єдиними звуками, котрі вони видавали, були волення під час ритуальних побоїв і танців. Світ, у якому торжествують ідеології, переконані у своїй абсолютній правоті і незамінній істині настільки, щоби вбачати порятунок світу у встановленні власного владарювання, потребує німих і безликих виконавців, так само, як ренегат, позбавлених навіть імені. «Мої владарі переможуть, – марить ренегат, – ... і натовпи німих зі сплутаними ногами поплентаються зі мною пустелею світу під жорстоким сонцем істинної віри» [10,503].

Іронічно переінакшуючи євангельські формули, Камю викриває також духовну безсилість, фанатизм і фарисейство служителів церкви. Слова католицького місіонера: «я хотів сам послужити прикладом, дивіться всі і, дивлячись на мене, поклоняйтеся тому, хто зробив мене кращим, шануйте у мені Господа мого!» [10,492] – дивно співзвучні до євангельських «Будьте досконалі, як досконалий Отець ваш Небесний» [13, Матв. 5: 48] і «але за Святим, що покликав вас, будьте й самі святі в усім вашим поведженні, бо написано: «Будьте святі, - Я бо святий!» [13, 1 Пет. 1: 16].

«Наруга не страшила мене, – зізнається ренегат, – вона була якраз необхідна для моєї мети» [10,492]. Можливо, він суворо дотримувався біблійної заповіді: «Блаженні вигнані за правду, бо їхнє Царство Небесне, блаженні ви, як ганьбити та гнати вас будуть, радійте та веселіться! Бо так гнали і пророків, що були перед вами» [13, Матв. 5: 10-12]. Але, швидше за все, ренегат у такий спосіб приміряв терновий вінок мучеництва в ім'я «царства милосердя і добра», ототожнював себе з тим, хто «на Себе гріх світу бере» [13, Ін. 1: 29], хто «прийшов, щоб врятувати загине» [13, Матв. 18: 11]. Найбільш яскравим свідченням на користь цього припущення є ситуація розправи з ренегатом, яка в деяких деталях розюче нагадує розп'яття Христа. Дійовими особами ситуації розправи стають ренегат і солдати. Вони б'ють

його в живіт, б'ють по голові і розпинають його: «О, як боляче, як боляче, вони розпинають мене <...>, помилуйте, я посміхаюся, я благословляю удар, що пришили мене» [10,504]. У тексті Біблії учасниками ситуації розп'яття були воїни й Ісус: «Тоді то намісникові вояки, до преторія взявши Ісуса, зібрали на Нього весь відділ <...> і плювавши на Нього, хапали тростину, та й по голові Його били» [13, Матв. 27: 27-30], «та один з вояків списом бока Йому проколов» [13, Ін. 19: 34]. Ренегат очунав уночі: «Все скінчено, мучить спрага, тіло горить, безпросвітна ніч засуває очі» [10,504]. У Євангелії «а від години шостої аж до години дев'ятої – темрява сталась по цілій землі» [13, Матв. 27: 45], «Потім, знавши Ісус, що вже все довершилось, щоб збулося Писання, проказує: «Прагну!» [13, Ін. 19: 28]. На завершення із уст оповідача звучат фактично не спотворені слова Христа, змінивши тільки адресата – з Бога на ідола: «Чому ти покинув Мене?» [10,504].

Раніше з уст оповідача з'явилися напівусвідомлені плутані фрази, у яких він поєднував факти власного життя з долею Христа: «Він був мрійником, він проповідував брехню, йому відрізали язик, щоби промови його не бентежили людство, його проткнули цвяхами, навіть у голову вбили, бідна голова, ніби моя зараз» [10,501]. Загальновідомо, що Ісус не зазнавав відрізання язика, та й цвяхів у голову йому не вбивали. Такі незбігання допущені автором з цілком визначеною метою: викрити роздуту до непомірності гординю ренегата з його амбіціями, що прагне вийти за межі власного соціального буття на вище і значиміше, навіть, можливо, центральне місце.

У всякому випадку, автор не переслідував мети викрити фігуру Христа. На думку Є.П. Кушкіна, Камю сприймав цей образ християнської міфології як реальне втілення найвищого етичного принципу в людині і протиставляв його тим, хто з його іменем на устах творить несправедливість [15,59]. І тому все-таки в «Ренегаті» автор висуває звинувачення не Христові, а швидше, служителям католицизму, у якому вбачає прояв тоталітарного мислення, яке міряє життя абсолютними категоріями добра і зла.

Сам Камю в період роботи над «Ренегатом» писав до Р.Барта: «Терор має багато ликов, і це служить мені виправданням, не змалювавши точно жодного з них, я вдарив по усіх зразу» [17,125]. Здійсненню цього задуму сприяла організація художнього простору новели як цілісної системи ланцюгових зчеплень, у результаті повторень і взаємодії яких виникають нові відтінки значень і народжуються нові, більш глибокі смисли. Так, символіка «вигнання» і «царства» прочитується в «Ренегаті» за допомогою цілого комплексу образів: міста Тагази, солі, сонця, чорного і білого кольорів, металів, котрі, будучи згаданими мимохідь, до певного моменту дримають в імпліцитному шарі новели, але, поміщаючись у нові контексти, нашаровуються одне на одне, починають говорити – розкривати свій ситуативний зміст. Стаття припускає можливість появи подальших досліджень у визначеній галузі, для яких, до речі, тут накреслено великі перспективи.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Cryle, P. Bilan critique: L'Exil et le royaume d'Albert Camus – essai d'analyse. - Paris, Minard, 1973.
2. Cielens, I. Trois fonctions de l'exil dans l'oeuvre de fiction d'Albert Camus. – Uppsala, 1985.
3. Bousquet, F. Camus le méditerranéen, Camus, l'ancien. - Sherbrooke, Naaman, 1977. – 126p.
4. Champigny, R. Sur un héros païen. - Paris, 1959. – 208p.
5. Gaillard, P. Camus. – Paris, Bordas, 1982. – 224p.
6. Gassin, J. L'Univers symbolique d'Albert Camus: Essai d'interprétation psychanalytique. – Paris, Minard, 1981. – 268p.
7. Великовский С.И. Грани несчастного сознания. Театр, проза, философская эссеистика Альбера Камю. – М.: Искусство, 1973. – 239с.
8. Фокин С.Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. – СПб.: Издательство «Алетейя». – 384с.
9. Шервашидзе В.В. От романтизма к экзистенциализму (по творчеству А. Камю): Диссертация д. филолог. наук, 1989. – 387с.
10. Камю А. Посторонний. – М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 1999. – 848с. Albert Camus. Essais. – Paris, NRF, Gallimard, 1984.
11. Albert Camus. Essais. – Paris, NRF, Gallimard, 1984.
12. Paul Villaneix. L' «incroyance passionnée» d'Albert Camus. – «La revue des lettres modernes », 1968, № 170-174.
13. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: российское Библейское Общество, 1994.

14. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В.Андреева и др. - М.: ООО «Издательство Астрель»: МИФ: ООО «Издательство АСТ», 2001. – 576с.
15. Кушкин Е.П. Альбер Камю. Ранние годы. – Л.: Издательство Ленинградского университета, 1982. – 183с.
16. Albert Camus. Essais. – Paris, NRF, Gallimard, 1984.
17. Albert Camus. Carnets III [mars 1951- decembre 1959]. Paris, NRF, Gallimard, 1989.
18. Albert Camus. Théâtre. Récits. Nouvelles. – Paris, NRF, Gallimard, 1985.

УДК 821.161.23 – 31.09: 159.922.4

## ЕТНОПСИХОЛОГІЧНА КОНЦЕПЦІЯ ОСОБИСТОСТІ І ЗАСОБИ ЇЇ ПОЕТИКАЛЬНОГО ВИРАЖЕННЯ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО “РОКСОЛАНА”

Санакоєва Н.Д., аспірант

*Запорізький державний університет*

У статті проаналізовано фольклорні мотиви як один із засобів вираження етнопсихологічної концепції особистості в романі П.Загребельного “Роксолана”. Подано авторське визначення поняття “етнопсихологічна концепція особистості”.

*Ключові слова: особистість, концепція особистості, етнопсихологічна концепція особистості, етнопсихологія, етнічні особливості психіки, світоглядні позиції, фольклорні мотиви, легенда, народна пісня, асоціативний образ, символ.*

Sanakoeva N.D. ETNOPSYCHOLOGICAL CONCEPTION OF PERSONALITY AND THE MEANS OF ITS POETICAL EMBODIMENT IN THE NOVEL OF P.ZAHREBELNY “ROKSOLANA” / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

В статті проаналізовані фольклорні мотиви як одне із засобів вираження етнопсихологічної концепції особистості в романі П.Загребельного “Роксолана”. Дано авторське визначення терміна «етнопсихологічна концепція особистості».

*Ключевые слова: личность, концепция личности, этнопсихологическая концепция личности, этнопсихология, этнические особенности психики, мировоззренческие позиции, фольклорные мотивы, легенда, народная песня, ассоциативный образ, символ.*

Sanakoeva N.D. THE ETNOPSYCHOLOGICAL PERSONALITY'S CONCEPTION AND THE MEANS OF ITS POETICAL EMBODIMENT IN THE NOVEL OF P.ZAHREBELNY “ROKSOLANA” / Zaporizhzhya State University, Ukraine

In this article we analyzed folklore motive as one of the means of embodiment of the etnopsychological personality's conception in the novel of P.Zahrebelny “Roksolana”. We made the author definition “etnopsychological personality's conception”.

*Key words: personality, personality's conception, etnopsychological personality's conception, ethnical peculiarity psychology, world outlook position's, folklore motive, folk song, the legend, associative image, symbol.*

У 60-70-х роках ХХ століття у світовому масштабі намітилися процеси, які характеризувалися устремлінням народів зберегти свою самобутність, наголосити на унікальності побутової культури і психологічного складу, сплеском у мільйонів людей усвідомлення своєї приналежності до певного етносу.

Проте в колишньому СРСР, якщо вірити чисельним соціологам, до “перебудови” процес ішов у протилежному напрямку: національні спільноти не тільки розцвітали, але й зближувались, а національне питання було повністю вирішене.

М.Жулинський у доповіді “Національні культури і проблеми глобалізації” зауважив: “Ми, українці, жили в ідеократичній державі під космополітичною назвою СРСР, яка не лише ігнорувала, а й свідомо заперечувала національну ідентифікацію. А для України, як і для інших союзних республік, це означало руйнування внутрішньої структури суспільства, позбавлення імунітету, який би захищав націю від “зараження” бактеріями вульгарного інтернаціоналізму та класово-ідеологічного знеособлення... Найголовніше, що ми втратили, це тяглість традиції, її вирощення в історичному часі, національну культуру, яка так і не змогла пройти природний процес самоздійснення та можливість розвиватися,

формуватися українській цивілізації. Наш духовно-культурний організм був настільки несформований, що й годі було говорити про творення на його основі модерної української цивілізації” [1, 7 – 8].

Проблема народу, нації й держави тісно пов’язана з історією, культурою та літературою, й тому важливим видається дослідження прикметних для української культури та літератури ознак національної ідентичності.

Пошуки національної ідентичності, як утвердження права народу на самобутність, знайшли яскраве втілення у творчості українських письменників, зокрема в романістиці П.Загребельного.

Історія людського духу – це найбільшою мірою історія його самопізнання. Оскільки людина у власному для-себе-бутті є субстанцією, першоосновною сутністю, то чи не найважливішим екзистенційним завданням для неї є ненастанне осягання себе самої у вимірі суб’єктивного життя й безмірі людського духу. Отож, людина повсякчас стоїть перед собою як вічна проблема, вона – “здивлена в себе таємниця”.

Світорозуміння П.Загребельного охоплює велике коло розмаїтих проблем – від онтодіалектичних до соціо- і культурологічних. Найбільшу увагу письменник приділяє одвічним проблемам людського буття. Людина як мікрокосмос становить для нього найвищу вартість. Саме тому особливе місце в змістовій сфері Загребельнівської візії буття посідає своєрідна етнопсихологічна концепція особистості, втілена не лише в поняттєво-логічній, а й в художньо-образній формі.

Структура етнопсихологічної концепції особистості П.Загребельного багатокомпонентна. До неї входять: загальне розуміння сутності і призначення людини, сенсу її життя, смерті і безсмертя, пов’язане з етнічними особливостями психіки.

У дослідженні особливу увагу звертаємо на втілення етнопсихологічної концепції особистості в романі П.Загребельного “Роксолана”, що досягається використанням у характеротворенні головної героїні досягнень народного мистецтва слова. Метою дослідження є намагання простежити втілення етнопсихологічної концепції особистості і засобів її вираження у творі.

“Усе, що я досі написав і напишу, у мене тільки про одне: про збереження людської особистості, людини як найбільшої вартості”, – так означив письменник мету і сенс своїх творчих пошуків [2, 3].

Щоб дати визначення “етнопсихологічній концепції особистості” ми повинні з’ясувати, ряд питань, зокрема, що є предметом вивчення етнопсихології?

Етнопсихологія (від грецького *ethnos* — плем’я, народ) — міждисциплінарна галузь знань, яка вивчає етнічні особливості психіки людей, національний характер, закономірності формування і функції національної самосвідомості, етнічних стереотипів.

Етнічні особливості психіки людей – це синтез етнічної самосвідомості, національного характеру, ментальності певного народу, який має історичний характер і змінюється відповідно до змін умов життя певного етносу [3, 46].

Діапазон вживання поняття “концепція особистості” сучасним літературознавством досить широкий. Цією проблемою займалися ряд літературознавців, як російських, так і українських, зокрема М.Жулинський, Л.Кіракосян, З.Кирилюк, Л.Колобаєва, В.Марко, В.Воронов.

На сучасному етапі персоналістична проблематика в дослідженні української прози XIX – XX століть представлена дослідженнями Л.Синявської та О.Романенко.

Так, Л.Синявська в дисертаційному дослідженні “Художньо-естетична концепція особистості в українській літературі XIX – XX століть” [4], досліджувала особливості художньо-естетичних концепцій активної особистості у драматургії Лесі Українки та В.Винниченка.

О.Романенко у праці “Концепція людини в українській літературі 20-х рр. XX століття” [5], з’ясувала естетичні особливості художньої концепції людини доби Розстріляного Відродження у творчості Г.Михайличенка, М.Хвильового, М.Івченка, В.Підмогильного в контексті становлення нових ідейно-художніх принципів змалювання особи у прозі.

Незважаючи на те, що ця проблема була актуальною ще з 60-х – 70-х років XX століття (про це свідчать праці В.Щербини, Д.Маркова, В.Борщуківа, В.Гречнева та ін.), проте й до сьогодні немає єдиної думки ні про обсяг, ні про рівень вживання, ні про структуру цього поняття в сучасному літературознавстві.

За вихідне визначення “художньої концепції” ми беремо наступне: це – “образна інтерпретація життя, його проблем у творах мистецтва, конкретна ідейно-естетична спрямованість як окремого твору, так і творчості художника” [6, 159]

Отже, етнопсихологічна концепція особистості в літературі – це універсальна модель особи, що передає авторське світовідчуття епохи, сенс буття людини, її духовного світу, що пов’язані з етнічними



особливостями психіки (менталітет, ментальність), з національним характером, конкретну ідейно-естетичну спрямованість як окремого твору, так і творчості художника.

Вона знаходить своє вираження і в сюжеті, і в композиції, і в жанровій специфіці, і в оповідній структурі, і в характеротворенні персонажів конкретного літературного твору.

У романі П.Загребельного “Роксолана” етнопсихологічна концепція особистості, зокрема жіночої, втілена в образі головної героїні. Вона – образ української жінки, з притаманними певними рисами незалежності, сили характеру, активності та “самоправності”. Особливу роль у характеротворенні головної героїні посідають фольклорні мотиви.

Саме крізь призму пісень, легенд, казок, які є складниками буття і мислення Роксолани, – просвічується зв'язок долі героїні і її народу. Так, фольклорний мотив дороги – долі героїні трансформується в образ дороги-долі рідної землі і набуває додаткового звучання в легенді старої туркені (про двобій лелек, які прагнуть будь-що досягти рідної землі, з хижими анатолійськими орлами). Кривавий шлях лелек до рідних берегів в уяві Роксолани символізує трагічну долю Слов'янщини, яку тоді терзали османи. Триразовий асоціативний повтор легенди про лелек щоразу актуалізує нові нюанси у відтворенні психології героїні. Помічаючи співзвуччя долі Слов'янщини і долі лелек, долі жіночої і лелечої, сама собі Роксолана теж здається нещасною лелечкою, якій не судилось більше побачити рідну землю.

Якщо на початку твору пісні Настасі виявляють її трагічне потрясіння, то повтор легенди про лелек – це вже ідейно-художня концепція, яка стверджує важливу думку: результат нестихаючої боротьби добра зі злом, доля людства в його ж власних руках. Крізь призму лейтмотивних образів легенди – білих лелек і чорних орлів у новому вимірі постає і особиста трагедія Роксолани. Асоціативний повтор легенди нагнітає трагічне аж до його кульмінаційного моменту – смерті Роксолани, коли фольклорний образ лелек сприймається як її прощання в думках із батьківщиною, яку так і не довелося побачити: “Лелеко-лелеко, понеси мене далеко” [7, 564]. Фольклорний образ нездійсненої дороги на батьківщину трансформується в образ дороги-долі: велично-прекрасної і водночас глибоко трагічної. Фольклор, отже, тут, як і ще в ряді випадків, взаємодіє з історичним повісткуванням, відіграючи важливу роль у втіленні етнопсихологічної концепції особистості.

У романі наскрізною є думка про те, що духовна скарбниця народу, зокрема його пісенне багатство, формує характер, світоглядні позиції особистості. Роксолана до кінця лишається соловейком, “що зітхає за вітчизною навіть і в золотій клітці” [7,425].

Асоціативний образ народу – “квітка папороті”, “якої ніхто ніколи не бачив, але віра в яку тримала людину на землі” [7, 396], народжується в уяві Роксолани як результат тривалих роздумів про свій народ, про тяжку провину перед ним: “Народе мій, чом не зуміла зробити тобі добра?” [7, 398]. Почуття провини Роксолани випливає з усвідомлення неререалізованості тих уявлень про життя, які їй прищеплювалися з дитинства, і тих надій, які покладали на неї батьки. Почуття провини і її спокутування вона несвідомо, але безумовно вибирає як єдино можливий для себе спосіб переживання і вираження своєї любові до рідної землі.

У роздумах Роксолани про свій народ, його доброту і миролюбиву вдачу пісенні рядки, прислів'я – лише опосередкований засіб характеристики, який, однак, створює різючі контрасти, вирізняє найсуттєвіші риси народного характеру. Її народ “стояв непохитно, уперто, тисячолітньо, вороги ж гинули безслідно, і над їхніми могилами лунали не прокляття, бо народ її не вмів ненавидіти, і не молитви, бо вірили там не в богів, а в жито-пшеницю, у мед і бджолу – линула до самого неба пісня: “Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш...”. Довколишні забіяки лічили свої перемоги, а її народ міг лічити хіба що кривди, завдані йому то тим, то тим, але не скаржився, терпляче переносив горе і біду, ще й посміювався: “Чорт не вхопить, свиня не з'їсть” [7, 396 - 397]. Автор майстерно інтонує мовні засоби під сумну пісню чи думу. Пісенний образ ріки, що пливе “смутно”, асоціюється з нелегкою народною долею, прислів'я ж звучить як образне підтвердження рідкісного дару народу – протистояти незгодам піснею, сміхом.

Саме сміхом і піснями, особливими засобами, які властиві українському народу, бореться з лихою долею і Настася, яка несподівано втратила волю і батьківщину, стала турецькою бранкою. Під час дороги в неволю, у рабство, пісні стають чи не єдиним способом її спілкування з оточенням, сміх – виклик трагічному повороту долі. Бура на морі, нависла смерть над турецькою кадригою, яка несе в невідомість прекрасних бранок, – і над всім цим пісня Настасі про намір втопитися з контрастним до ситуації настроєм (дівча “вистрибує-витанцьовує”). Так, у нових вимірах постає образ дороги в неволю, що символізує драматизм непримиренності Настасі з трагічними обставинами, як однієї з особистісних рис, яка формувалася під впливом етноментальних установок. І далі пісні героїні виражають її складне духовне життя – психологічний стан на кожному новому етапі боротьби.

Літературознавці справедливо вказували на перегук окремих мотивів у романах “Свпраксія” і “Роксолана” [8, 158]. Фольклоризм романів виявляє асоціативну близькість дороги Свпраксії на чужину і дороги Настасі в неволю, деяку співзвучність долі героїнь. Однак, якщо фольклор у романі “Свпраксія”

– це поодинокі вкраплення, що допомагають втілити етнопсихологічну концепцію особистості, але не відіграють вирішальної ролі, то роман “Роксолана” наскрізь пронизаний народнопісними мотивами, які тісно переплітаються з суворою реалістичною манерою зображення історичних подій і є компонентом художньої тканини роману. Пісні, легенди, фольклорні образи – символи, які в першій книзі роману (“Вознесіння”), де Роксолана стає бранкою, а згодом, потрапляє в “золоту клітку”, передають глибину трагічного потрясіння героїні і водночас її духовне змужніння, у другій книзі (“Страсті”), де зображене двадцятип’ятилітнє життя Роксолани в неволі, стають тим, що єднає Роксолану з рідною землею і стають невід’ємним компонентом роздумів Роксолани:

“Не бачила тих козаків, що мучилися в підземеллях Еді- куле, не уявляла їх живими, не чула їхніх голосів, навіть після отого дивного Байди не розлуновався в ній, бо слух її наповнений був піснями власними, болісними згадуваннями про свої початки, недосяжні тепер ні для пам’яті, ні навіть для розпуки. Ой летить ворон з чужих сторін, та ножки підібгавши. Ой тяжко мені та на чужині, годиноньки не мавши” [7, 396].

Так поєднуються два смислові аспекти в одному монолозі. Невласне пряма мова передає думки Роксолани про саму себе, але так про героїню міг би думати ще хтось; власне пісенні рядки розкривають глибоко приховане душевне життя Роксолани, недоступне для стороннього ока, фольклорні образи стають єдиним шляхом його самовираження.

Отже, фольклорні мотиви є одним із засобів вираження і втілення П.Загребельним етнопсихологічної концепції особистості головної героїні.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Жулинський М. Національні культури і проблеми глобалізації // Слово і час. – 2002. - №12. – С. 5–11.
2. Загребельний П. Бути самим собою // Літ.Україна. – 1993. – 14 січня. – С. 3 – 6.
3. Баронин А. Етнопсихология.- К.: МАУП, 2000. – 115 с.
4. Синявська Л. Художньо-естетична концепція особистості в українській літературі XIX – XX століть. Автореф на здобуття ступ. канд. філол. н. за спец. 10.01.01. – Одеса, 2000. – 17 с.
5. Романенко О. Концепція людини в українській літературі 20-х рр. XX століття Автореф на здобуття ступ. канд. філол. н. за спец. 10.01.01. – К., 2002. – 21 с.
6. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева и др. - М.: Политиздат, 1989. – 447с.
7. Загребельний П. Роксолана. – К.: Дніпро, 1983. – 582 с.
8. Слабошпицький М. Загадка Павла Загребельного // Радуга. – 1980. – № 1. – С. 158 – 162.

УДК 821. 161. 2 – 3.091

## МОТИВ ВСЕСВІТНЬОГО ПОТОПУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

Саяпіна Т.В., к. філол. н., доцент

*Гуманітарний університет “ЗІДМУ”*

У статті досліджується специфіка функціонування есхатологічного мотиву Всесвітнього Потопу у творах “Кіт з потонулого будинку” Г.Пагутяк, “Піщана ріка” Г.Логінової та “Перверзії” Ю.Андруховича. Аналізується рецепція мотиву постмодерною світоглядною парадигмою, особливості його втілення в межах традиційної та постмодерної стилістики. Детально розглядається семантика гео-етнічної панорами Венеції в романі “Перверзія”.

*Ключові слова:* мотив Всесвітнього потопу, есхатологія, момент бифуркації, гео-етнічна панорама Венеції.

Саяпина Т.В. МОТИВ ВСЕМИРНОГО ПОТОПА В СОВРЕМЕННОЙ УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ / Гуманитарный университет “ЗИГМУ”, Украина.

В статье рассматривается специфика функционирования эсхатологического мотива Всемирного Потопа в произведениях «Кот из затонувшего дома» Г.Пагутяк, «Песчаная река» Г.Логиновой и «Перверсия» Ю.Андруховича. Анализируется рецепция мотива в постмодернистской мировоззренческой парадигме, особенности его воплощения в границах традиционной и

постмодерністської стилістики. Детально розглядається семантика гео-етнічної панорами Венеції в романі «Перверсія».

*Ключові слова: мотив Всесвітнього Потопу, есхатологія, момент біфуркації, гео-етнічна панорама Венеції.*

Sayapina T.V. MOTIF OF THE FLOOD IN CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE / The University of Humanities "ZISMG", Ukraine.

The article is devoted to the problem of the functioning of the Eschatologic motif of the Flood in the works "The cat from the flooded house" by G.Pagutyak, "The sandy river" by G.Loginova and "Perversion" by Y.Andruchovych. It is investigated motif's reception in postmodern attitude paradigm, peculiarities of its embodiment in traditional and postmodern style. In detail is considered geo-ethnic panorama of the Venice in the novel "Perversion".

*Key words: motif of the Flood, Eschatology, moment of bifurcation, geo-ethnic panorama of the Venice.*

Моменти нестабільності, кризи в житті суспільства часто породжують посилену увагу митців до есхатологічної проблематики, провокують спроби художнього осмислення й передбачення подальшої долі людства.

Ситуація в сучасному політичному та культурному житті українського суспільства співвідноситься з поняттям моменту біфуркації, який І.Пригожин характеризує як "переломний момент, коли принципово неможливо передбачити, в якому напрямку відбуватиметься подальший розвиток: або стан системи набуде хаотичності, або вона перейде на новий, більш диференційований і вищий рівень упорядкованості або організації" [1; 16]. Причому небезпеку катастрофи несе в собі саме динаміка нерівноважності сучасного світу як відкритої нерівноважної системи.

Якщо виходити із тези про сучасність як момент біфуркації в розвитку людства, то можна говорити й про високу енергетичну напруженість ситуації новими цивілізаційними можливостями, і про можливість смерті цивілізації в результаті непередбачуваних флуктуацій. Звідси – посилені увага науковців і митців до есхатології, постійні спроби передбачити – художньо й на рівні наукових гіпотез – шляхи розвитку й можливості загибелі сучасних цивілізацій й культури.

Оскільки одним із ключових естетичних і світоглядних феноменів сучасності є постмодернізм, варто звернути окрему увагу на співвідношення постмодерного світогляду й есхатологічної проблематики в царині науковій та художній. Дослідник Д.Андрєєв наголошує на неорганічності для постмодерної свідомості есхатологічної проблематики: "Постмодерністське світовідчуття абсолютно не терпить будь-якого насильства над самим собою. Есхатологічна напруженість – дещо зовсім неприйнятне для людини постмодерну, ... есхатологічна ієрархія є не просто відстороненим наданням кожній душі свободи вибору, а скоріше дорогою до безальтернативного спасіння" [2] Якщо постмодерна свідомість та есхатологічна проблематика сутнісно несумісні, а концепт Кінця Світу нині вкорінений саме у постмодерній свідомості, варто з'ясувати, як трансформується есхатологічна проблематика, яким чином вона вписується в постмодерну парадигму наукового й художнього мислення.

Есхатологічні настрої є іманентними для сучасної масової свідомості. Вони мають свій вияв на всіх рівнях людського буття, від побутового (ставлення до політики, соціальна пасивність, мусування в засобах масової інформації мотивів апокаліпсису, небезпеки пограничного існування доби міленіуму) до мистецького (симптоматичною у творах всіх видів мистецтва є тематика катастроф, зумовлених ресурсною й морально-етичною вичерпаністю світу, а також дією новітньої зброї або технічних винаходів людства).

Свідченням такої вкоріненості есхатологічних страхів у масову свідомість є універсальність кінцесвітніх мотивів для художньої творчості різної стилістики й художньої якості. Л.Демська, досліджуючи міф "кінця світу" в західноєвропейській культурі, наголошує на тому, що "...інтелектуальні мудрування на зразок "передчуття кінця світу" є властивістю лишень певної, відмінної від маси меншини, що досі перебувала на вістрі культури" [3; 206]. Із цією тезою, на наш погляд, не можна беззастережно погодитись. Адже загроза кінця в наш час є сюжетним або композиційним стрижнем як творів літератури елітарної (або тієї, що має претензію на елітарність: "Воцтек" Ю.Іздрика, "Перверсія" Ю.Андруховича), так і масової ("Басаврюк ХХ" А.Білого, "Культ" Л.Дереша тощо). Звісно, пригодницьку літературу слід сприймати як таку, де загроза катастрофи та відвернення її в ході сюжету впливають із законів жанру, але ж тотальність і частотність втілення цього мотиву в сучасній українській прозі різних гатунків можна визнати за своєрідний світоглядний симптом.

Одним із найпоширеніших есхатологічних мотивів, широко актуалізованих у сучасній прозі, є мотив Всесвітнього Потопу – найяскравіше втілення поєднання космогонії з есхатологією, сучасна актуальність якого певною мірою зумовлена ще й потенціалом до поєднання природи й культури, авторитаризму й демократизму як засад божественного правління.

Так, Е. Фромм у своїй роботі "Психоаналіз і релігія" [4] наголошує на етапному значенні потопу в Біблії: Потоп був останньою "свавільною" дією Бога, здійсненою в гніві; після нього Він виголосив що "не буде

більше знищена всяка плоть водами потопу”, вимагаючи, проте, й від людини дотримання принципу “Не убий”. Отже, за Фроммом, Потоп у Біблії – це віха, що відділяє авторитарне правління від гуманістичного.

В’яч. Іванов стверджує, що популярність в наші дні епосу про Гільгамеша, зокрема, мотиву влаштованого богами всесвітнього потопу, зумовлена глибинною орієнтованістю епосу на теми смерті й безсмертя: “Турбуючись з приводу вічної проблеми подолання смерті й безсмертя, читач (особливо молодий) не знаходить її постановки, а тим більше рішення в теперішній позитивістській, абсурдній або гротескній постмодерністській літературі. За рішенням проблеми, що непокоїть його, він звертається до одного з найдавніших поетичних пам’ятників людства – епосу про Гільгамеша” [5].

Безперечно актуальність аналізованого мотиву в сучасній культурі пов’язана ще й із сприйняттям сучасності як епохи вичерпаності природних ресурсів, перевантаженості людства технічними винаходами, які починають сприйматися як щось чуже, вороже й інфернальне. Конфлікт природи й цивілізацією набуває тепер першорядного значення, звідси – актуалізація мотиву потопу і всього комплексу пов’язаних із ним образів: «...міфопоетична тема Потопу стає найважливішою поєднувальною ланкою між природою й культурою, космологією й квазіісторією, природним правом і мораллю, що спирається на божественні настанови (домовленість між богом і людьми)” [6; 324-325].

Міфопоетичний сюжет про Всесвітній потоп у більшості міфологій має таку структуру:

- оголошення “вичерпаності” Космосу (через гріхи людей, через те, що земля “стара, брудна”, через закінчення Бронзового віку тощо);
- вибір кандидата на порятунок (за благочестя або монархічне походження), інструктаж з приводу впорядкування ковчега, відбору тварин для нього;
- потоп, загибель усього живого;
- пошуки і знаходження землі, тверді, часто – гори;
- ритуал подяки (жертвоприношення Ману у воді, жертвоприношення Ут-Напіштїма на вершині гори, жертвоприношення Девкаліона Зевсу на Парнасі) [7].

Найпоширеніші причини Потопу такі:

- погана поведінка людей, головним чином непокора (Лукіан: “До потопу люди були гранично нечестиві й не підкорялися законам, не додержувались своїх клятв, не були гостинними до чужоземців, не виконували прохань своїх ближніх”);
- потреба скоротити кількість населення;
- “коли земля стала старою й брудною”;
- безпричинний гнів бога;
- необережність бога, людини чи тварини.

У сучасному постмодерному світогляді образ ковчега як території обраності, порятунку, замінюється образом “анти-ковчега”. За Ж.Бодрійяром, у наш час “...здається надприродним думати про життя удвох, про те, щоб розділити ще чиєсь життя. Здатні вижити тільки різноманітні збіговиська, банди, мафія, товариства посвячених або збоченців, але не сімейні пари. Це свого роду анти-ковчег, повна протилежність тому, у якому було зібрано кожної тварі по парі, щоб урятувати тваринні види від потопу. Тут, у цьому чарівному ковчезі, всіх по одному й щовечора цим самітникам треба шукати останніх вцілілих для останнього паті” [8; 96].

До художнього осмислення мотиву Потопу вдаються як зарубіжні письменники-постмодерністи (“Історія світу в 10 ½ розділах” Дж. Барнса; “Острів Попереднього Дня” У. Еко; “Останній світ” К. Рансмайра, “Охопили мене води до душі моєї” К. Ое тощо), так і сучасні українські письменники (“Перверзія” Ю. Андруховича, “Воццек”, “Острів КРК”, “Подвійний Леон”, “Вода” Іздрика, “Піщана ріка” Г. Логінової, “Кіт з потонулого будинку” Г. Пагутяк).

У сучасній літературі есхатологічне начало в структурі мотиву Всесвітнього Потопу переважає над космогонічним: на порозі кінця стоїть посткарнавальна Венеція (“Перверзія” Ю. Андруховича), велика вода заливає хворобливий приречений світ Воццека (Ю. Іздрик), навіть обранцем Бога замість людини в сучасному світі стає кіт (“Кіт з потонулого будинку” Г. Пагутяк). Це пов’язано з кризою людяності й вичерпаністю як природних, так і морально-етичних ресурсів цивілізації. Також поширеним у сучасних творах аналізованої проблематики є мотив Потопу як гри, потопу, як пародії на Потоп.

Аналізований мотив є однаково популярним і у творах яскраво постмодерних, якщо говорити про постмодернізм як про специфічний художній стиль (“Воццек” Ю. Іздрика, “Перверзія” Ю. Андруховича), й у традиційних (“Піщана ріка” Г. Логінової, “Кіт з потонулого будинку” Г. Пагутяк). Проте функції звернення до цього мотиву й специфіка його художньої інтерпретації в цих двох групах текстів різні.

Так, Г.Пагутяк, подає час катастрофи як своєрідну пограничну ситуацію, коли, з одного боку, людські вади проявляються з найбільшою гостротою, а з іншого боку, за законами типово екзистенційної пограничної ситуації, "...напередодні катастрофи кожен стає трішечки вільним" [9; 11]. У творі наявна гіпертрофована дидактично-виховна тенденція, що виражається, зокрема, в постійних повторях окремих концептів. Так, часто наголошується, що основною причиною людських нещасть є егоїзм: "Під час катастрофи люди завжди поведуться однаково. Беруть лише найнеобхідніше: себе" [9; 14]; "Нині кожен тремтить над власним життям ... таке завжди буває наприкінці світу" [9; 10] тощо. Подаються морально-етичні максими й стосовно інших вад людського ества, тим більше, що оповідач – кіт з потонулого будинку – може оцінювати людину ззовні: "Якби вони побачили себе моїми очима, то зрозуміли б, що страх – це справжня катастрофа, більша за ту, яку вони чекають, і якої, можливо, не станеться" [9; 6]. Г.Пагутяк намагається проілюструвати звироднілість людства тим, що єдина істота, обрана для порятунку у вселенській катастрофі – не людина, а кіт. Але сполучення внутрішнього монологу кота (замах на тваринне, а отже, наївне світосприйняття) із резонансними пасажами старого письменника і самого Бога навряд чи є найбільш вдалою для таких цілей формою нарації. Не надає переконливості задуму й абстрактна пафосність окремих періодів тексту: "Так, я створив їх для любові, для заповнення порожнечі, для втіхи у власній самотині, але діти покинули мене, забувши повернутись. Я не карав їх: вони самі себе покарали, обравши безпутне життя... Як я хотів би, щоб мій біль вгамувався, біль за світом-самогубцем, який вважає мене винним за моє невтручання. А тим часом кожна часточка моєї любові благає його: повернись!" [9; 22-23]

Для Г. Логінової попри тотальність "водних" образів у її повісті "Піщана ріка" (наприклад, наскрізна метафора духовного світу людини як каюти корабля) мотив потопу є супровідним, вторинним: есхатологічна перспектива в масштабах долі всього людства не проглядає у "затишному" світовідчутті її твору. Мотив цей виникає лиш епізодично, як один із засобів характеротворення, стосовно образу Професора: "Вода... Вона заважає і лякає... Незручно, незатишно, гидко... Там же, п'явки якісь, змії чи каракатиці. Щось прорвало, якісь сантехнічні недоробки, чи як ви думаєте?"

- Це ваша підсвідомість вивільняється. Ліпше її до каюти не впускати" [10; 30].

У романі Ю. Андруховича "Перверзія" мотив Потопу, в основному, реалізується в двох аспектах: у підкреслюванні "рибною" семантики образу Перфецького й у створенні своєрідної гео-етнічної панорами\* Венеції, зумовленої семантикою порубіжності міста в опозиції природа / культура. Поява Венеції (як, наприклад, і Петербургу) – є наслідком експансії культури, цивілізації в царину природи, своєрідного насильства над природою, зокрема, над водною стихією. Венеціанський міф є іманентно есхатологічним, що впливає з постійного протистояння, яке підкорена природа чинила й чинить культурі. За словами В.Топорова, есхатологічна семантика такого порубіжного міста "... виходить із того, що засів, посіяний "на початку", в дні творіння, дасть свої плоди "в кінці", в дні розкладу й загибелі. Й ця доля міста наперед визначена "злыми" плодами того далекого "злого" початку. А зло полягало в порушенні законів природи, здорового глузду, людського життя..." [12; 300]

У "Перверзії" автор відсилає нас до ситуації "на початку", переповідаючи легенду про святого Марка [13; 74]. Цікаво, що, за цією легендою, місце, де згодом було закладено Венецію, стало прихистком святого Марка від бурі, подібної за описом до Всесвітнього Потопу: "... потоки води линули з небес, а вітри, що знялися зусібіч, закрутили змії смерчів на водах, перевертаючи рибальські та вартові судна" [13; 74]. Венеція, що була закладена як затишний Космос всередині розбурханої хаотичної стихії, стала своєрідним двійником Носового ковчега, семантика якого підсилюється всюдисутністю водної стихії й алюзіями до біблійного образу Ноя: "Мавропуле нагадував п'яного Ноя" [13; 194]; "Смерть Ноя ширяла над нами й над ними" [13; 254]. Але, як у всякому постмодерному тексті, в „Перверзії” немає території абсолютного Космосу. Венеція Андруховича – це, скоріше, той "анти-ковчег", в якому вбачав метафору сучасної цивілізації Ж.Бодрійяр.

Звісно, образ Венеції в художній творчості й наукових дослідженнях завжди сприймався як амбівалентний. Т.Цив'ян у своїй статті про Венецію в російській поезії початку ХХ ст. пише: "Венеція (як і Петербург) – дволике місто, місто-оксюморон, траурне свято, суміш веселощів і трагізму, що здобуває відбиття перш за все в її карнавальній амбівалентності. Це, так би мовити, *сюжет Венеції...*" [11; 43] Таке місто в силу неоднозначності й амбівалентності своєї гео-етнічної панорами не могло не притягувати уваги письменників-постмодерністів. До того ж Венеція як територія карнавалу містить величезний потенціал для реалізації такого концепту постмодерного світогляду, як карнавалізація дійсності (див., н-д: І.Гассан).

Читаючи роман Ю.Андруховича, варто пам'ятати про ключ до його розуміння, запропонований самою назвою твору: "Перверсія – патологічне порушення інстинктивних потреб людини (інстинкту

\* Термін В.Топорова, що означає текстовий простір, утворений як результат словесного представлення реального часопростору, пропущеного через фільтр культури – див.[11].

самозбереження, статевого, харчового та ін.), що супроводжується неприродними формами його задоволення” [14; 431]. Отже, можемо зрозуміти, що у творі наявна низка таких “порушень інстинктивних потреб людини”, а якщо взяти ширше – порушень логіки філогенезу й онтогенезу взагалі. Порушуються навіть загальні звичні закономірності функціонування універсалій життя й смерті. Автор цілком дотримуючись переверсивної логіки (а точніше перверсивного – постмодерного? – алогізму), розвиває на сторінках роману своєрідну амбівалентність семантики міста на воді, циклічність (або – іноді – й одночасність) вияву протилежних значень. Зароджена як острівець Космосу в безмежжі Хаосу, Венеція й сама поступово “хаотизується”: “Венеція занурювалася в ніщо. Приблизившись до берегів Сан Джорджо Маджоре, ми побачили тільки рештки і шмаття – основа будівель наче й не існувала, жертва туманом” [13; 84]. Якщо говорити про міфопоетичний мотив циклічного чергування стихій Хаосу й Космосу в художньому тексті, то в аналізованому романі він реалізується не як народження одного з іншого, а як поглинення одного іншим: “Венеція занурювалася в ніщо”... Ілюструвати це може гротескний образ поїдання меншої риби більшою на вечірках Януса Марії Різенбокка.

Мотив же Потопу, спершопочатку сприйманий як результат дії Хаосу, осмислюються як явище космізуюче, що несе потенціал до оновлення: “Після нічного містралю Венеція і справді виглядала свіжо сотвореною... Найголовніше – він [нічний вітер – Т.С.] підняв воду і суттєво оновив її, розігнавши увесь бруд попереднього часу” [13; 251]. До того ж спричинена нічним містралем повінь у Венеції є тлом для кохання Перфецького й Ади та асоціюється з повинню людських почуттів: “Вода повністю затопила навіть атріум базиліки, куди ми без труднощів дісталися човном і там добру годину плавали...” [13; 253]. Образ голуба з оливковою гілкою – алюзія до біблійної легенди про Потоп – також знаходить відбиток у цьому епізоді: “Голуби літали навколо, ще не маючи як слід куди сісти” [13; 254]. Причому відсутність твердої опори для голубів підкреслює непевність життєвої ситуації героїв, нерозуміння ними свого подальшого шляху – далі читаємо каскад беззмістовних шаблонних фраз: “Я сказала, що ми можемо принаймні не жалкувати. Стас відповів, що в усьому є свій сенс. Я сказала, що він має рацію. Стас зауважив, що так мусить бути. Я погодилася, що на це нема ради” [13; 254].

Ще однією з причин важливості вибору саме венеціанської гео-етнічної панорами у творі є те, що одним із найважливіших концептів, стійко пов’язуваних з образом цього міста, є концепт катастрофічної свідомості. На думку В.Топорова, “... катастрофічна свідомість, можливо, страшніша за саму катастрофу. Свідомість кінця, точніше, можливість його, котра, як Дамоклів меч, висить над містом, породжує психологічний тип чекання катастрофи. Така налаштованість на чекання підтримується практично щорічними репетиціями кінця” [12; 295-296].

В умовах постійного напруженого чекання кінця мотив карнавалу набуває щонайгострішого звучання: Венеція Андруховича є алегорією всього світу (або світу українського), який регулярно переживає досвід умирання (повінь) і досвід буття-на-межі (карнавал). У центрі ж роману стоїть світ уже позамежовий (посткарнавальний). Згадаємо, що справжність карнавалу в текстах Андруховича взагалі піддається сумніву, його карнавал напівштучний, розігруваний як театральне дійство. А отже, сумніву піддається й сама “життєвість” життя, каталізатором якої карнавал завжди виступав: “Ми запрошуємо вас до Венеції, міста на воді, міста-привида...” [13; 38]

Якщо розглядати аспект реалізації мотиву Потопу, пов’язаний із образом головного героя твору, то не можна не помітити постійного іронічного акцентування “рибною” семантики образу Перфецького: “Перфецький, він же Йона Риб, почувався в ньому як риба у воді” [13; 15]; “Проте цілком непередбачувано якогось дня він пропадає з поверхні світу і занурюється в неясні та каламутні товщі” [13; 17]; “... Перфецький любив дивитись на воду, він хотів би в ній жити” [13; 74]. У гротескній сцені ритуального вбивства риби в мюнхенській нічліжці бачимо самоототожнення героя з убитою рибою: “... другий удар..., у риби проколото жабра, але вона ще тріпоче (я вже не дихаю, повітря витікає з мене, як із порізаного м’яча), третій удар - ... просто в риб’яче серце, вона ще трохи потіпається й затихне, а я: все п’ятьма гаплик нічирк” [13; 35].

Якщо говорити про втілення семантики назви роману на індивідуальному, персональному рівні, то, крім очевидного сексуального аспекту “перверсивності” (наприклад, еротична сцена між п’яними Перфецьким, Адою й Різенбокком), великого значення набуває викривлення всієї логіки онтогенезу, а саме прагнення Перфецького до інволюції в рибу: “Зараз перечекаю барку – і вперед. Додому. До води. Риба хоче плавати. Мене чекає океан. Я обживу затоплені яруси цих будинків. ... Останнім запишеться сплеск води. Води, що зімкнеться. І врятує мене” [13; 284].

Автор навіть розуміння такої інволюції як спроби втечі від несприятливих обставин. Це підкреслюється трактовкою водної стихії, що поглинає й вивергає назад поглиненого героя, закоріненою ще у вчення класиків психоаналізу: “... уявлювана картина величезної кількості води дуже близька до мотивів великої й широко розповсюдженої групи міфів про Потоп, котрі дійсно видаються нічим іншим, як універсальним вираженням міфу про вигнання. Герой представлений тут людством в цілому” [15; 226]. Отже, маємо підстави трактувати мотив поглинення водною стихією як вигнання на індивідуальному й навіть на національному рівнях. Але, з іншого боку, таку онтогенетичну перверсію можна пояснити

прагненням до адаптації у “післяпотопному” світі, на протигагу існуванню в умовах “антиковчега”, вибір природи в опозиції природа / цивілізація.

Отже, аналіз функціонування мотиву Всесвітнього Потопу в сучасній українській прозі дає підстави для висновку про симптоматичність есхатологічних настроїв у літературі як традиційній, так і постмодерній. Для постмодерної трактовки мотиву (“Перверзії”) характерна амбівалентність семантики Всесвітнього Потопу, акцентування “перверсивності”, деформованості сучасної картини світу (посткарнавальна Венеція), що тягне за собою деформованість онтогенетичного розвитку людини (інволюція Перфецького в рибу).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой. — М.: Прогресс, 1986. — 432 с.
2. Андреев Д.А. Гностицизм и постмодернистская культура // [www.auditorium.ru2.htm](http://www.auditorium.ru2.htm)
3. Демська Л. Міф “кінця світу” у західноєвропейській культурі // Молода нація. – К.: Смолоскип, 1999 (12). – С.198-210
4. Эрих Фромм. Психоанализ и религия: Пер. с английского. - М.: Политиздат, 1990.
5. Вяч. Иванов. Еще одно рождение Гильгамеша // Иностранная литература. – М., 2000. - № 10.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1988. – Т.2.
7. Фрезер Дж. Дж. Фольклор в Ветхом завете: Пер. с англ. – 2-е изд. – М.: Политиздат, 1989. – 542 с.
8. Бодрийяр Ж. Америка. Эссе: Пер. с фр. – СПб: Владимир Даль, 2000. – 205 с.
9. Пагутяк Г. Кіт з потонулого будинку // Кур’єр Кривбасу. – 2002. – Березень. – С. 3-23
10. Логінова Г. Піщана ріка. Повість, оповідання. – К.: Смолоскип, 2002. – 176 с.
11. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с.
12. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Прогресс – Культура, 1995. – С. 259-367
13. Андрухович Ю. Перверзія. – Львів: Класика, 2000. – 292 с.
14. Словник іншомовних слів / Укл. С.М. Морозов, Л.М. Шкарапута. – К.: Наукова думка, 2000. – 680 с. С. 431
15. Ранк Отто. Миф о рождении героя: Пер. с англ.. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1997. – 252 с.

УДК 821.111Б – 31.08: 81'373.611

## ФУНКЦІОНУВАННЯ ЛЕКСЕМИ "СЕРЦЕ" В ТЕКСТІ РОМАНУ Ш.БРОНТЕ "ДЖЕН ЕЙР"

Семен Г.Я., к. філол. н., доцент

*Чернівецький національний університет ім.Ю.Федьковича*

У статті досліджується реалізація лексико-семантичних варіантів слова “серце” в романі. 183 приклади слововживань проаналізовано з точки зору структури, дистрибуції, денотативного та коннотативного значень, стилістичних функцій та використання в різних типах оповіді.

*Ключові слова: лексема “серце”, словотвір, дистрибуція, денотативний та коннотативний компоненти значення, стилістична функція, типи оповіді.*

Семен Г.Я. ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЛЕКСЕМЫ "СЕРДЦЕ" В ТЕКСТЕ РОМАНА Ш.БРОНТЕ "ДЖЕН ЭЙР" / Черновицкий национальный университет им.Ю.Федьковича., Украина

В статье исследуется реализация лексико-семантических вариантов слова "сердце" в романе. 183 примера словоупотреблений проанализировано с точки зрения структуры, дистрибуции, денотативного и коннотативного компонентов значения, стилистических функций, использования в различных типах изложения.

*Ключевые слова: лексема "сердце", словообразование, дистрибуция, денотативный и коннотативный компоненты значения, стилистическая функция, типы изложения.*

Semen H.Ya. THE FUNCTIONING OF THE LEXEME "HEART" IN THE TEXT OF THE NOVEL "JANE EYRE" BY CH.BRONTE / Ghernivtsi National University, Ukraine

The article is investigated the realization of lexico-semantic variants of the word "heart". 183 examples of word usage are analyzed from the point of view of the structure, distribution, denotational and connotational components of meaning, stylistic functions and the usage in different types of narration.

*Key words: lexeme "heart", word-building, distribution, denotational and connotational components of meaning, stylistic function, types of narration.*

Роман Шарлотти Бронте “Джен Ейр” розкриває соціальні суперечності, показує важку долю дівчинки-сироти, що, пройшовши через всі випробовування долі, знаходить своє щастя. У багатьох відношеннях цей роман автобіографічний, хоч хибно було би повністю ототожнювати життя письменниці та образ, створений її багатою уявою. Оповідь ведеться від першої особи, Джен Ейр постійно звертається до читача, від першої до останньої сторінки роман справляє враження цілесного, в одному стилі витриманого, твору. Значною мірою цьому сприяють синтаксичні стилістичні особливості побудови, чіткість композиції, глибина в описах людських стосунків та обізнаність із життям тогочасної Англії. Оповідь у романі переадресована, суб’єктивована, однонаправлена - позиція автора, збігається з позицією головної героїні - оповідь, орієнтована більше на норми письмового мовлення [1,18]. “При оповіді від першої особи опис подій набуває особливої довірливості та інтимності: оповідач впускає нас у свій внутрішній світ” [1,17]. Яскравим прикладом такого твердження можуть бути слова головної героїні в момент найбільшої душевної кризи: Gentle reader, may you never feel what I then felt! May your eyes never shed such stormy, scalding, heart-wrung tears as poured from mine. *May you never appeal to Heaven in prayers so hopeless and so agonized as in that hour left my lips; for never may you, like me, dread to be the instrument of evil to what you wholly love.* Це кінець XXVII розділу, де автор передає той стан, у якому Джен Ейр покидає замок Торнфільдхолл. У ланцюжку епітетів до слова tears третім виступає heart-wrung - складний прикметник, що першою своєю частиною має слово heart. Не лише ретроспективні деталізовані описи подій, людей, місць та природи створюють цілісність роману. Значну роль у побудові твору відіграють тематичні, ключові слова, окремі з яких навіть потрапляють до розряду так званих слів-фаворитів [1,34]. Слово heart зустрічається на 575 сторінках роману 183 рази. Така кількість слововживань цілком природна в романі, де мова йде про почуття, оскільки слово heart входить у лексико-семантичну групу емоцій.

Із дев’яти значень, зафіксованих у словниках, лексема “серце” в романі найчастіше виступає в значеннях 1) душа, 2) почуття, любов, прихильність, 3) серце (як медичний термін). Зустрічаються також значення 4) розум, інтелект, 5) мужність, 6) середина, центральна частина.

Лексико -семантичний варіант слова	Приклад
1) душа	Her sight seems turned in, gone down into her heart. It whispered in my heart. ... kind feelings are likely to exist in their hearts.
2) почуття, любов, прихильність	She might get ... neigher his heart. the desire of my heart.
3) серце (мед)	My heart beat thick. My heart beat fast and thick. ... my heart beating faster than I can count its throbs.
4) розум, інтелект	I had given force and fixedness to the new impressions I wished to stamp indelibly on my heart. ... what thoughts are busy in your heart?
5) мужність	It will give you the heart you lack.
6) середина, центральна частина	in the heart of the wood; healthy heart of England

У тексті роману спостерігаються такі словотворчі моделі: слово heart та його деривати heartless, hearty, heartily; слово heart як перший елемент складного слова heart-strings, heart-weary, heart-fire, heart-wrung слово heart як другий елемент складного слова Greatheart, hard-hearted, warm-hearted, weak-hearted, light-heartedness.

Фразеологічний словник О.Б.Куніна фіксує 68 фразеологічних одиниць з компонентом heart, у тексті роману знаходимо лише декілька: at heart, by heart, in our hearts, my heart stood still, with my whole heart. Вживаються вони узуально, окказіональне вживання не спостерігається: My heart really warmed to the worthy lady. My heart is broken.



Із точки зору сполучуваності слово heart у романі вживається з применниками to my heart, on my heart; іменниками lightness of heart, the depth of my heart, the cry of my heart, my pain of heart; присвійними займенниками my heart, their hearts; прикметниками в препозиції a full heart, his faithfull heart, hopeless heart, a relieved heart, his proud heart, a stout heart, a sad heart та у постпозиції: a heart full and eager to overflow; дієсловами to let my heart be heaved by the exultant movement, my heart thumped; дієсловами та прислівниками my heart beat anxiously. Слово heart виступає як підмет My heart was full; прямиий додаток agony which clutched my heart; Oh! I will give my heart to God.; обставини місця. She drew us to her heart. I impressed it on my heart.

Для передачі як негативних, так і позитивних емоцій, для емоційного підсилення і створення додаткових коннотацій вживаються слова Very, enough: my very inmost heart та різноманітні виражальні засоби. Емоційності оповіді сприяє використання окличних речень, еліптичність конструкцій: How all my brain was in tumult, and all my heart in insurrection. Маючи узагальнюючий характер, слово heart зустрічається в реченнях: Prejudices, it is well known, are most difficult to eradicate from the heart whose soil has never been loosened or fertilized by education; they grow there, firm as weeds among stones. Good fortune opens the hand as well as the heart wonderfully. У контексті слово heart сприяє створенню стилістичних засобів, стаючи або центральним образом, або входячи в певний синтаксичний стилістичний засіб. Одночасна реалізація двох значень слова heart /душа та інтелект/ спостерігається в описі почуттів Джен у домі своєї тітки Місіс Рід a heart saddened by the childings of Bessie, the nurse, and humbled by the consciousness of my physical inferiority to Eliza, John and Georgiana Reed. Стерта метафора в поєднанні з метонімією передає материнські почуття Місіс Рід, що своєю надмірною турботою розбещує сина but the mother's heart turned from an opinion so harsh. Розвинута метафора підсилює опис внутрішньої емоційної реакції Джен на поведінку тітки: and my heart again sank: inexpressible sadness weighed it down. У тексті зустрічається не лише звертання до читача, але і до персонажів, яких немає, які давно відійшли: But I ought to forgive you, for you knew not what you did: while rendering my heart-strings, you thought you were only uprooting my bad propensities. У поєднанні з метафорою вживається біблійна алюзія: forgive them for they do not know what they are doing. Одночасна реалізація двох значень слова heart (серце як орган людини, як медичний термін та душа) спостерігається в епізоді обговорення Містером Броклхерстом та Місіс Рід характеру Джен, який необхідно змінити в сирітському притулку. "That proves you have a wicked heart, and you must pray to God to change it: to give you a new and clean one: to take away your heart of stone and give you a heart of flesh." I was about to propound a question, touching the manner in which that operation...was to be performed. Як дитина Джен сприймає все буквально. Вразливість дитячого серця підкреслюється порівнянням: The kind whisper went to my heart like a dagger. Саме така незвична реакція виникає у неї на доброту Міс Темпл.

Епітети в постпозиції, метафора, лексичний повтор, алітерація, риторичне запитання підсилюють враження від опису Джен Ейр свого захоплення єдиною подругою дитинства Хелен Бернс: Then her soul sat on her lips, and language flowed, from what source I cannot tell: has a girl of fourteen a heart large enough to hold the swelling spring of pure, full, fervid, eloquence? Джен Ейр нестерпно боляче бачити приниження Хелен: the spectacle of her sad resignation gave me an intolerable pain at the heart. У вживанні слова heart з'являється більше описів позитивних емоцій зі зміною подій у житті Джен. Містер Рочестер, говорячи про себе у віці Джен, висловлюється так: I once had a kind of rude tenderness of heart. За допомогою оксюморона описується суперечливий характер головного героя, у прямій мові якого вживаються метафори: I think I must admit so fair a quest when it asks entrance to my heart; my heart was a sort of charnel; it will now be a shrine.

Джен не бажає забувати про здоровий глузд, старается не давати волю своїй фантазії, наодинці роздумує над подіями дня: looked into my heart, examined its thoughts and feelings /персоніфікація/; He is not your order: keep to your caste; and be too self-respecting to lavish the love whole heart, soul and strength (наростання). Розвиток емоцій, зародження кохання та пристрасті передаються за допомогою описів зовнішності, слова з лексико-семантичної групи "Зовнішність" тісніше пов'язуються із словом "серце": he, holding my hand, and looking down at my face, surveyed me with eyes that revealed a heart full and eager to overflow; in whose emotions I had a part. Підсилення створюється за допомогою використання слів підгрупи "частини тіла": I have something in my brain and heart, in my blood and nerves, that assimilates me mentally to him. У містера Рочестера красивий голос - сильний бас: a mellow powerful bass, into which he threw his own feeling, his own force; finding a way through the ear to the heart, and there waking sensation strangely.

Поява Бланш Інгрем дає новий набір негативних характеристик та емоцій: her mind was poor, her heart barren by nature. Сумні ноти звучать і в розповіді Містера Рочестера про своє минуле: heart-weary and soul-withered, you come home after years of voluntary banishment.

Напруження зростає від звістки про горе в сім'ї Рідів: I had left a hostile roof with a desperate and embittered heart; I had yet; an aching heart. Не стають радіснішими й епізоди останніх спогадів тітки Джен, яка зненавиділа її, коли та була ще дитям not screaming heartily like any other child, важкими залишилися

враження від двоюрідних сестер: Georgiana, when not undurdening her heart to me, spent most of her time in lying on the sofa. Джорджіана ненавидить свою сестру Елізабет і називає її the most selfish, heartless creature in existence. Містер Рочестер говорить про можливість для Джен поїхати в Ірландію, називає ірландців warm-hearted people, та від цього холодом віє на Джен struck cold to my heart. У монолозі Джен, котра відстоює своє право на повагу та щастя, письменниця теж використовує слово "серце". Риторичне питання, на яке героїня сама дає відповідь, підсилюють емоційність та схвильованість слів: Do you think, because I am poor, obscure, plain, and little, I am soulless and heartless? - You think wrong. - I have as much soul as you, - and full as much heart! Цілком природне вживання слова heart у прямій мові містера Рочестера: I offer you my hand, my heart, and a share of all my possessions /перечислення/; Is there not love in my heart, and constancy in my resolves? /риторичне питання у формі заперечення/. Алітерація, епітет підкреслюють почуття щастя Джен: The rooks cawed, and blither birds sang; but nothing was so merry or so musical as my own rejoicing heart. Кохання для Містера Рочестера не знає соціальної нерівності: your station is in my heart.

Важливою для розвитку подальших подій є згадка про руку в прямій мові містера Рочестера: it sends a thrill up my arm to my heart. У описі дня весілля відбувається повна ідентифікація очей та серця: my heart was with my eyes. Поява в церкві містера Мейсона викликає гнів головного героя, що подається через опис зовнішності: olive cheek and hueless forehead received a glow as from spreading, ascending heart-fire. Джен, дізнавшись правду, дивиться іншими очима на своє кохання: it shivered in my heart, like a suffering child in a cold cradle. Тепер це понівечене кохання нагадувало стражденну дитину в холодній колисці. Стан героїні передається за допомогою художнього порівняння. Аналогічну роль виконує і метафора в прямій мові містера Рочестера, котрий бачить, що очі Джен сухі і вона не плакала, як він думав, цілу ніч, плакало, стікало кров'ю її серце. I see a white cheek and a faded eye, but no trace of tears. I suppose, then, your heart has been weeping blood? Слово heart одночасно реалізує два значення в даному контексті: орган тіла, насичений кров'ю, та душа, що страждаючи, плаче. У прямій мові Сент-Джона знаходимо одночасну реалізацію ряду значень слова heart - серце, як орган тіла, душа, відвага, розум. Контекст, у якому вжито слово, розкриває розуміння Сент-Джоном свого покликання: the heart of a politician, of a soldier, of a votary of glory, a lover of renown, a luster after power, beat under my curate's surplice. Коли Сент-Джон бачить Міс Олівер, в яку закоханий, його серце готове вискочити із грудей, та зусиллям волі він стримує свої палкі почуття. His chest heaved once, as if his large heart, weary of despotic constriction, had expanded, despite the will, and made a vigorous bound for the attainment of liberty. But he curbed it, I think, as a resolute rider would curb a rearing steed. Образність створюється завдяки розгорнутій метафорі та порівнянню, що тісно з нею пов'язане, серце Сент-Джона ототожнюється із приборканим рисаком. В описі Міс Олівер використовується дериват слова heart у формі літоти, що вживається для зниження позитивної характеристики: she was coquettish, but not heartless. І все ж Сент-Джон відмовляється від свого почуття заради служіння Господу, серце його вже покладено на священний вівтар і скоро згорить: If I offered my heart I believe you would accept it. But that heart is already laid on a sacred altar; the fire is arranged round it. It will soon be no more than a sacrifice consumed. Джен Ейр не може сперечатися з ним і пояснює це тим, що він постійно виковує, щоб одягти в кайдани своє серце. Так метафорично вона визначає його наміри: forging a fresh chain to fetter your heart. Звістка про спадщину та несподіване багатство не так тішить Джен як усвідомлення того, що вона тепер має рідних і близьких, має сімейне вогнище This was wealth indeed - wealth to the heart - a mine of pure, genial affections. У заключному реченні абзацу слово серце не згадується, але вжито слова, близькі до нього: my pulse bounded, my veins thrilled. Джен Ейр щиро рада усвідомлювати, що її учениці прив'язані до неї: Deep was my gratification to find I had really a place in their unsophisticated hearts. Підсилення, виділення думки здійснюється за допомогою улюбленого синтаксичного стилістичного засобу Шарлотти Бронте - інверсії. Джен Ейр усвідомлювала неможливість свого союзу із Сент-Джоном: it is - that he asks me to be his wife, and has no more of a husband's heart for me than that frowning giant of a rock, down which the stream is foaming in yonder gorge. Слово heart виступає в значенні "почуття, любов, прихильність" і поєднується з іменником у присвійному відмінкові, у той час як епітети підсилюються персоніфікацією, порівняльна конструкція поєднується із запереченням. Сент-Джона не влаштовує те, що в Джен чоловічий склад розуму і чутливе жіноче серце: though you have a man's vigorous brain, you have a woman's heart, and - it would not do. Джен Ейр знаходить у собі сили протиставити ідеям Сент-Джона свої погляди та свою волю. Містер Рочестер, визначаючи своє життя з того часу, як Джен покинула Торнфільд, говорить: my heart famished and never to be fed, присутність Джен радує його: it cheers my withered heart, оскільки вона має любляче серце: for you have an affectionate heart. Джен Ейр не бажає хвилювати його: to open no fresh well of emotion in his heart - підсилення здійснюється за допомогою метафори, безпомічність сильної людини глибоко ранить її: the powerlessness of the strong man touched my heart to the quick. І хоч як вона намагається потішити його, розповіді ранять його вірне серце: the little I did say lacerated his faithful heart deeper than I wished, бо він називав Джен the alpha and omega of my heart's wishes.

Кінець роману об'єднує два люблячі серця, одне серце б'ється в їхніх грудях: I know no weariness of my Edward's society: he knows none of mine, any more than we each do of the pulsation of the heart that beats in our separate bosoms; consequently, we are ever together.

Слово “серце” зустрічається в авторській оповіді, прямій та непрямій мовах, невластивій мові та внутрішніх монологів. Більшу кількість прикладів знаходимо в описах почуттів, емоцій, інтелекту, психологічного та фізичного стану, зовнішності героїв, значно меншу - в описах природи, об'єктів та явищ. Лексема heart, відігравши важливу текстоформуєчу роль у романі, виступає основою для створення стилістичних засобів або використовується в поєднанні з ними.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. - Л.: Просвещение, 1979. - 327 с.
2. Bronte Ch. Jane Eyre. - М.: Foreign Language Publishing House, 1958. - 575 p.

УДК 821.112.2-31.091 “14/15”

## ПРОВІДНІ КОНСТИТУЕНТИ СМІХОВОГО ПОЛЯ В НАРОДНІЙ КНИЗІ ПРО ТІЛЯ УЛЕНШПІГЕЛЯ: МЕХАНІЗМИ ТВОРЕННЯ

Сидоренко О.В., аспірант

*Запорізький державний університет*

У статті досліджується укоріненість комедійного сміху літератури німецького ренесансу в народну сміхову культуру Середньовіччя на прикладі специфіки творення сміхового поля в народній книзі про Тіля Уленшпігеля. Робиться спроба виділити основні засоби комізму, залучаючи методологію нового історизму.

*Ключові слова: народна книга, комічне, сміх, шванк, анекдот, пуант, об'єкт комізму, суб'єкт комізму, методологія нового історизму.*

Сидоренко О.В. ОСНОВНЫЕ КОНСТИТУЭНТЫ СМЕХОВОГО ПОЛЯ В НАРОДНОЙ КНИГЕ О ТИЛЕ УЛЕНШПИГЕЛЕ: МЕХАНИЗМЫ ОБРАЗОВАНИЯ / Запорожский государственный университет, Украина.

В статье исследуется укорененность комедийного смеха литературы немецкого ренессанса в народную смеховую культуру Средневековья на примере специфики образования смехового поля в народной книге о Тиле Уленшпигеле. Делается попытка выделить основные приемы комизма, опираясь на методологию нового историзма.

*Ключевые слова: народная книга, комическое, смех, шванк, анекдот, пуант, объект комизма, субъект комизма, методология нового историзма.*

Sydorenko O.V. MAIN CONSTITUENTS OF THE COMIC EFFECT IN THE BOOK ABOUT TILL EULENSPIEGEL: MECHANISMS OF FORMING / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The author finds out the roots of the comic laughter of German Renaissance Literature in folk laugh culture of the Middle Ages analyzing as an example the peculiarities of forming the comic effect in the folk book about Till Eulenspiegel. Applying the methodology of New Historicism the researcher distinguishes the main means of the comic in the book.

*Key words: a folk book, the comic, laughter, schwank, anecdote, point, the object of the comic, the subject of the comic, methodology of New Historicism.*

Серед багатого доробку так званої масової літератури Німеччини XV-XVIст., що задовольняла запити представників третього стану, особливу дослідницьку увагу заслуговують народні книги. Їх окремі зразки стали в переддень духовного пробудження нації виразниками бюргерської ментальності, яка у зв'язку з особливостями суспільно-історичного розвитку країни була укорінена в середньовічне мислення. Яскравим прикладом такого різновиду літератури є книга про Тіля Уленшпігеля, на сторінках якої тогочасна дійсність показана крізь призму комедійного сміху, що своїм корінням сягає народної сміхової культури Середньовіччя.

Оскільки “дух Середньовіччя зберігався на Півночі значно довше, ніж на Півдні...” [1,57], то бачиться актуальним вирішення *проблеми* дослідження засобів комізму, що були дієвими в середньовічній літературі.

Незважаючи на те, що в наш час спостерігається посилений інтерес до народної “низової” літератури, у літературознавстві все ще залишається чимало прогалів у вивченні тих чи інших жанрів чи то окремих їхніх аспектів. Щодо досліджень народних книг, то крім навчальних посібників, які містять загальну характеристику цієї літературної продукції, єдиним джерелом більш повного аналізу є статті Б.Пурішева “Німецькі прозаїчні шванки і народні книги епохи Відродження” [2] та “Німецькі народні книги” [3]. В

основі тієї групи німецьких народних книг, що генетично пов'язані зі сміховою культурою, лежить шванк, тому вирішення поставленого завдання доцільно розпочати з вивчення цього жанру.

Кроком до вирішення зазначеної проблеми, а отже й завданням цієї статті, є спроба дослідити специфіку творення комічного ефекту в книзі про Тіля Уленшпігеля.

Ця самобутня, власне німецька книга, являє собою збірку середньовічних шванків викривально-комічного характеру. Тому, при дослідженні поетики "Тіля Уленшпігеля" варто брати до уваги домінуючий фактор жанрової ідеології. Ця ідеологія буде сформована в надрах шванкової традиції, яка акумулювала в собі специфічні риси різних жанрів-предтеч. Оскільки шванк тісно пов'язаний із народною сміховою культурою, то концептуальним жанром-праосновою був, звісно, анекдот. Не даремно ж такі різнонаціональні жанри "низової" літератури, як фабліо, фацеції, фразки, тривалий час відносили до анекдотів. До речі, відомий російський літературознавець В.Жирмунський дав таке жанрове означення книзі про Тіля: це народний авантюрний роман, який виріс із "зібрання бродячих анекдотів і шванків..." [4,37].

Теоретик жанру анекдоту Є.Курганов поділяє анекдоти на фольклорні та літературні. В основі історій про Тіля Уленшпігеля, як бачиться, лежить літературний анекдот, важливою рисою якого є відтворення культурно-історичного контексту (побуту, вдач, характерів, звичаїв та ін.), тобто того, що Р.І.Хлодовський називає "історичною горизонталлю" суспільної дійсності [5].

На відміну від фольклорного анекдоту, у центрі якого має бути легендарний герой, в анекдоті літературному "береться до уваги не легендарна, а реальна історична репутація героя" [6,10]. Загальновідомо, що головний персонаж народної книги мав свого прототипа в реальному житті: людину кмітливу, життєрадісну, веселу, яка уславила себе нечуваними витівками. Проте розповіді про неординарні випадки із життя Тіля навряд чи сприяють "історичності" народної книги, яка, до речі, не була характерною для бюргерської літератури, тому що вона не вдавалася до широких соціально-історичних узагальнень, оскільки "її художнім методом залишається наївний реалізм побутових дрібниць, грубуватих і соковитих анекдотів і повчальних прикладів із повсякденного життя" [4,29]. У цьому випадку "історичність", безперечно, полягає не у відтворенні суспільно-історичної дійсності, представленій через кумедні вчинки героя, а в ідейній спрямованості книги. Своїм життям Уленшпігель заперечує середньовічне бачення людини, утверджуючи її самоцінність та право на волевияв. Він є свого роду взірцем ренесансної "яскравої, сильної, гармонійної особистості" [7,95]. Однак досягається це не шляхом культивування духовної краси, ерудиції і етико-моральної досконалості, як це було характерно, наприклад, для літератури Відродження Італії, а через уславлення таких рис бюргерського ідеалу особистості, як хитрість, кмітливість, вміння знайти вихід із будь-якої ситуації. Саме завдяки цьому, як бачиться, анекдот, покладений в основу історій про Тіля Уленшпігеля, більше тяжіє до літературного свого різновиду, створюючи не загальний фон доби (як це характерно для фольклорного анекдоту), а конкретизуючи її.

Пропагування бюргерської ідеології реалізується і на рівні головного призначення шванку. Орієнтований на відтворення реальної дійсності крізь призму сміхової стихії, він досягає комічного ефекту завдяки наявності запозиченого в анекдота, так званого "закону пуанта", за допомогою якого "відбувається "блискавичний" розряд напруження, накопиченого шляхом поступового розгортання змістово-фактуальної інформації" [8,56]. Тобто пуант є кульмінаційною точкою, у якій стикаються діаметрально протилежні світоглядні переконання героїв, що є виразниками тогочасної ментальності, він може виявлятися через слово, дію героя або ж реалізовуватися в змішаному вигляді.

Зазначена класифікація пуантового розгортання сюжетів у німецькому літературному анекдоті була розроблена українською дослідницею М.О.Гонтар [8], бачиться доцільним застосувати її і до складових шванків народної книги про Тіля Уленшпігеля. Так, перший вид пуанта – вербальний, що досягається завдяки вдалій репліці, використанню "гострого слівця", семантичному обігранню слів на основі їх фонетичної подібності та ін. Наприклад, в історії 17, що розповідає, як Уленшпігель за один день і без всяких ліків виликував усіх хворих у шпиталі, кумедна розв'язка настає після сказаної кожному хворому фрази про те, що панацеєю для всіх стане порошок від спаленого в попіл хворого. Щоб не поплатитися життям ради спасіння інших, всі, навіть ті, хто "вже десять років не вставав з ліжка", після слів Тіля "Хто не хворий, геть звідси!", знаходять у собі фізичні сили залишити шпиталь. Це примусило наглядача повірити в чудодійні сили "лікаря" і належним чином фінансово йому віддячити.

Спосіб вирішення заявленого у творі конфлікту через неординарний вчинок, дію персонажа досягається завдяки ситуативному пуанту. Яскравим прикладом цього є 26 історія ("Історія розповідає про те, як Уленшпігель купив у одного селянина його землі, насипав у візок і сів в неї"), у якій герой врятувався від немилості герцога Люнебурзького. Нашкодивши всім своїми витівками в землі Люнебург, Тіль отримав від герцога заборону з'являтися в його землях, не виконання розпорядження мало б призвести Уленшпігеля до повішання. Однак кмітливий Тіль зумів знайти вихід із скрутного становища, коли доля звела його із герцогом у тій самій Люнебурзькій землі. Хитрість полягала в тому, що герой, придбавши в

одного селянина візок землі, зарився в неї по плечі, прокоментувавши, що земля на законних підставах належить йому, а не герцогу, бо куплена в селянина з його спадкового поля.

I, врешті, третій вид пуанта, що його виділяє М.О.Гонтар, ситуативно-вербальний, являє собою цілісне поєднання двох попередніх, коли спочатку заявлено ситуацію, яка після свого завершення коментується, оскільки не завжди без репліки персонажа можна відчутти прихований комізм твору. Зразком ситуативно-вербального пуанта може слугувати 69 історія, що розповідає, як Уленшпігель у Бремені скупив у селянок молоко і злив його в одне місце. Головний герой книги скупляє все молоко в господинь, котрі продають йому свій товар, зрадивши, що так швидко знайшовся покупець. Однак Тіль обіцяє заплатити за молоко після того, як зілле його в одну ємкість, а щоб не забути, скільки він винен тій чи іншій жінці, записував суму на діжці. Мета цього вчинку, котрий читачем наперед трактується як комедійний, залишається незрозумілою до того часу, поки Тіль не повідомляє, що зараз грошей у нього немає і доведеться господиням зачекати аж два тижні. Це призводить до того, що селянки підняли крик і гам, розбираючи назад своє молоко і звеселяючи тим самим оточуючих. Таким чином, вчинок здавався не мотивованим, поки герой не промовив головну репліку шванку.

Загалом наявність у творі сюжетотворчих концептуальних суперечностей ознака не лише ренесансної літератури: середньовічні приклади (“*exempla*”), пам’ятаємо, теж будувалися на основі антонімічних констант: “верх” – “низ”, “високе” – “низьке”, “земне” – “потойбічне”. Щодо ренесансних творів, зокрема шванку, то змістові антиподи, виражені через слово, дію, представляють сферу реального земного життя, у царині якої й формується комічна ситуація. Зважаючи на те, що в епоху Відродження “комедіографія за відправне начало бере людську природу, уявлення про людину як міру стану світу” [9,91], то в аналізованій народній книзі головний герой є своєрідним критерієм оцінки суспільної ситуації. Будучи провісником нового, утверджуючи радість буття, він викриває недоліки світу, які прагне ліквідувати, пропустивши їх через горнило комедійного сміху, тобто фактично ренесансні шванки будуються на контрасті між “старим” і “новим”.

Однак варто наголосити, що наявність у шванках контрасту – хоч і обов’язковий елемент, але ще не гарантія творення комізму. Адже, як зазначає Ю.Б.Борев, “творча форма почуття гумору – дотепність”, і далі, “якщо гумор – це здатність до сприйняття комізму, то дотепність – до його творення” [9,86]. Таким чином, стихія комічного передбачає два плани: власне текстовий та споглядально-сприймаючий.

Власне текстовий план – це ситуація, в якій знаходить своє розв’язання закон пуанту завдяки наявності “активних елементів”, чи то об’єкту та суб’єкту комізму. Послугуючись термінологією Н.М.Торкут, “суб’єктом комізму” є “той, хто створює комічну ситуацію”, а “об’єктом висміювання” – “той, над ким сміються” [10,143]. В аналізованій народній книзі суб’єктом комізму є Тіль Уленшпігель, це він, завдячуючи своїй дотепності та гострослів’ю, вдало обирає об’єкт комічного осміяння та облаштовує ситуацію з метою його викриття. Будучи людиною мобільною, наділеною метким розумом, головний герой, як вже зазначалося, являє собою тип ренесансної особистості. Завдяки цьому, уявляється, комічний сміх не поширюється на нього, на відміну від сміху середньовічного, він однонаправлений. Проте відмовлятися від традицій творення середньовічного комічного ефекту неправомірно, оскільки “істинний критерій комізму виникає при співставленні явища...з естетичним досвідом людства, який збережений в естетичних ідеалах” [11,45]. Що ж до Тіля Уленшпігеля, то він не зорієнтований на естетичні критерії тогочасного соціуму, бо користується карнавальним сміхом, а карнавал живе у своєму “світі навиворіт”.

Об’єктом комізму в книзі про Тіля Уленшпігеля виступають антагоністи головного героя, спектр соціальних характеристик яких надзвичайно широкий. До них належать майстри, які нещадно експлуатують своїх підмайстрів, щоразу погіршуючи умови їх життя та діяльності. Піддаються комічному висміюванню вищі за соціальним статусом люди, які не вбачають у бідняках рівних собі. Однак ними можуть бути і такі ж бідні, як і Уленшпігель, селяни, бюргери, котрі залишаються пасивними виконавцями чужих волей і навіть не помишляють про заявлення свого протесту.

Такий поділ персонажів книги на об’єктів та суб’єктів комізму та їхнє змістове навантаження відповідає функціям “стримування” або ж “стимулювання”, які є базовими для методології нового історизму, що трактує літературу як “культуру в дії”, і завданням якої є нагляд за культурними кордонами. Перша функція передбачає непорушність усталених культурних кодів, їх максимальне збереження, друга, - навпаки, розхитує затверджені суспільством усталені норми, зафіксовані в культурних кодах.

Отже, у народній книзі про Тіля Уленшпігеля суб’єкт комізму виконує функцію “стимулювання”. Головний герой власним прикладом демонструє відмінну від звичної форму поведінки, таким чином, руйнуючи культурні кордони. Він ніби рекламує свою мобільність, підсвідомо підштовхуючи інших до наслідування. Про це свідчать і шванки “ремісничого циклу” (наприклад, історія 39, яка розповідає, як Уленшпігель найнявся до коваля і відніс його міхи на двір), і шванки, у яких герой відплачує своїм кривдникам за несправедливе ставлення до себе (історія 37, що розповідає, як священик з’їв в Уленшпігеля ковбасу, від якої йому стало погано) чи диспутує із людьми, соціальний статус яких значно

вищий ніж Тіля (історія 28, що розповідає, як Уленшпігель у Празькому університеті, що в Богемії, вів диспут зі студентами і взяв над ними гору). Функцію ж “стримування”, відповідно, представляють “ті, над ким сміються”, адже вони, уособлюючи консервативне бачення світу, стоять на сторожі непорушності узвичаєних культурних кордонів.

Сміх – головна рушійна сила, якою керується Уленшпігель у боротьбі з пережитками минулих часів, це його “універсальна точка зору на світ, яка бачить світ по-іншому” [12,75]. Однак сміх буде недовгим, якщо залишатиметься замкнутим у рамках стосунків між двома персонажами: Уленшпігель (виразник категорії “стимулювання”) – супротивник (носії функції “стримування”). “Сміх, за влучним виразом Ю.Б.Борева, заразний і тяжіє до колективності, на людях він більш інтенсивний” [9,80]. Звідси зрозуміло бачиться важливість споглядального тла, бо раз вчинки головного персонажа знаходять позитивний відгук, виражений у формі всезагального сміху, то це підтверджує їх правомірність. Отже, сміх долучається до функції мобільності, схвалення, оскільки результативна витівка Тіля-трікстера розхитує усталені моральні норми тогочасного суспільства, підриває у свідомості народних мас віками формований менталітет, провокуючи інших до наслідування і сприяючи тим самим розширенню сфери впливу подібного способу поведінки.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. – М.: Искусство, 1973. – 222 с.
2. Пуришев Б. Немецкие прозаические шванки и народные книги эпохи Возрождения // Немецкие шванки и народные книги XVI века. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 7-22.
3. Пуришев Б. Немецкие народные книги // Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. – М.: Наука, 1986. – С. 261-282.
4. Жирмунский В. Очерки по истории классической немецкой литературы. – Л.: Художественная литература, 1972. – 495 с.
5. Хлодовский Р. Декамерон. Поэтика и стиль. – М.: Наука, 1982. – 349 с.
6. Курганов Е. Анекдот как жанр. – СПб.: Академический проект, 1997. – 123 с.
7. Торкут Н. Відродження // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 94-98.
8. Гонтар М. Модифікації пуантового розгортання сюжету в тексті німецького літературного анекдоту // Іноземна філологія. – Л., 1996. – Вип. 109. – С. 55-62.
9. Боров Ю. Эстетика. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
10. Торкут Н., Шкловська О. Специфіка комічного у структурі англійського ренесансного джесту // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – 2002. - №3. – С. 139-147.
11. Боров Ю. Комическое. – М.: Искусство, 1970. – 268 с.
12. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – 526 с.

УДК 821. 161. 2: 82 - 31

## ЗАСОБИ ДОСЯГНЕННЯ ЕПІЧНОСТІ В РОМАНАХ УЛАСА САМЧУКА

Стасик М.В., здобувач

*Запорізький державний університет*

У статті проаналізовано засоби досягнення епічності в романах У.Самчука. З'ясовано новаторство письменника у творенні художніх образів.

*Ключові слова:* епічність, роман-епопея, документалізм, побутові, історизм.

Стасик Н.В. Средства достижения эпичности в романах В.Самчука / Запорожский государственный университет, Украина.

В статье проанализированы средства достижения эпичности в романах В.Самчука. Выявлено новаторство писателя в создании художественных образов.

*Ключевые слова: эпичность, эпопея, роман-эпопея, документализм, бытовизм, историзм.*

Stasyk M.V. Methods of achievement of epics in the novels written by Ulas Samchuk / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

In the article methods of achievement of epics in novels written by Ulas Samchuk were analyzed. Writer's innovation was found out in the creation of art figure.

*Key words: epics, epos, epic-novel, documentalism, excessive preoccupation with everyday themes, historical method.*

Роман поч. ХХ ст. показав, що історичні зміни вимагають і відповідної форми художнього узагальнення. "Сучасний роман, - зазначає Т.Мотильова, - вийшов за межі пригод приватного життя, увібрав у себе всі історичні потрясіння, задумався над сенсом людського існування..." [1, 10]. Це виявляється в поглибленому осмисленні митцем слова взаємин людини й історії, у відтворенні філософських і соціально-психологічних проблем.

Варто зазначити, що літературознавство останніх десятиліть активно досліджує категорію епічності та суміжних з нею таких понять, як: епос, епічна форма, епопея, роман-епопея тощо. Усі ці поняття перебувають у постійній взаємодії, взаємозалежності, що призводить до синонімічної, не завжди виправданої, взаємозаміни одного поняття іншим. Цим і пояснюється нечіткість дефініції понять епос, епічність, епічна форма, епопея, роман-епопея.

У чому ж полягає епічність літератури? Л.Єршов розуміє під епічністю "гранично об'єктивовану манеру викладу при максимально широкому охопленні дійсності" [3, 249-250]. Аналогічної думки дотримуються Н.Пашкевич, О.Овчаренко, В.Осоцький, М.Ільницький. Таке розуміння епічності вони уточнюють твердженням, що вона передбачає "глибоке осмислення епохи" [4, 190], "глибокого соціального розуміння дійсності" [5, 235], "зв'язку індивідуальної долі з суспільним життям" [6, 33].

В.Кожин розуміє під епічністю "спосіб зображення" [7, 98], а Д.Затонський уточнює, що це має бути "спокійна манера розповіді" [8, 487].

Т.Мотильова доходить висновку, що "епічність - швидше за все ідейно-естетична властивість, яка може бути здійснена у різних видах мистецтва... Поняття "епічність", - зауважує дослідниця, - більш широке, ніж роман-епопея" [9, 75].

Розглядаючи питання епічності, А.Погрібний підкреслював, що потрібно розрізняти епічність як "стильову манеру та епічну якість художнього мислення" [10, 51].

Відмінність у поглядах засвідчує, з одного боку, місткість категорії, а з іншого, - її пластичність, здатність виявляти себе в багатоманітні властивих їй якостей, зберігаючи при цьому провідне сутнісне начало. Епічна форма - не механічна оболонка, не застигла форма, вона дуже чутлива до діалектичного зв'язку між естетичним і життєвим змістом, першою реагує на ті зміни, які диктує саме життя, включаючи зміни і в епічних структурах.

Виділяючи невирішені раніше частини загальної проблеми, слід зазначити, що питання епічності романів У.Самчука детально не розглядалося в українському літературознавстві, хоча окремі його твори під цим кутом зору аналізувалися. Так, деякі аспекти епічності розглядали С.Бородіца, І.Бурлакова, аналізуючи індивідуальний стиль письменника. На епічність романів У.Самчука вказували С.Пінчук, Ю.Клиновий, Ю.Мариненко та ін.

Аналіз творів У.Самчука під цим кутом зору дозволить зробити деякі уточнення і доповнення в інтерпретацію його творів, глибше вивчити еволюцію поетики письменника.

Враховуючи зазначені найбільш важливі моменти при дослідженні в літературі категорії епічності, ми ставимо перед собою такі завдання:

- виявити ознаки епічності у творах письменника;
- з'ясувати новаторство письменника у творенні епічних образів.

Така постановка проблеми є актуальною, оскільки забезпечує системний підхід до аналізу художнього твору, дає можливість чіткіше визначити, як вирішується поставлене письменником завдання.

Епічний замисел романів "Волинь", "Ост" та ін. У.Самчука вгадується одразу ж, коли ми опиняємось у світі образів і подій, згаданих у книгах. Вгадується по особливому, величому драматизму обставин, за заявленою з перших сторінок соціально-психологічною узагальненістю образів, за широким і неквапливим розгортанням розповіді. І чим більше ми вчитуємося, тим більшим є враження від об'ємності творчого задуму У.Самчука.

Уже сама "номенклатура" персонажів романів свідчить про прагнення письменника охопити єдиним поглядом незоре поле грандіозних змін на українській землі, показати ставлення до них усіх прошарків суспільства.

Процес життя письменник прагне охопити в широкому філософському осмисленні. Тут і поезія праці, і проблема людської чесності та відповідальності насамперед перед самим собою, а відтак перед світом. А ще чи не найбільше хвилюють письменника найрізноманітніші відтінки людських взаємин.

"У.Самчук належить до тих митців, які, впевнено ставши на шлях національно-культурного відродження, прагнули творити таку літературу, яка могла б посісти почесне місце в колі світових літератур" [11, 7]. Письменник не бажав залишатися надалі на узбіччі літературного процесу. Серед причин "провінційності" української літератури він бачить той факт, що в ній украй слабо розроблений жанр роману. Простежується свідомо зорієнтованість митця на творення "великої літератури", головним атрибутом якої мав стати великий прозовий твір.

У статті "Про прозу взагалі і прозу зокрема" У.Самчук констатує, що "мова наша захиріла в межах села і ніхто ніколи, відколи наша література взяла початок, не пробував вивести її бодай до другої межі імперії" [12, 203]. Отож у контексті зазначених проблем творчість письменника була своєрідним викликом посередності й провінційності. Вже у своєму романі "Волинь" автор прагнув внести в нашу побутову літературу "трохи філософської і проблемної тенденції, дати повніший і точніший образ нашого села, аніж це робилося до цього часу" [13, 101]. Виходячи із законів даного жанру, прозаїк змальовує своїх головних персонажів упродовж тривалого життя, у контексті великого часового діапазону. Прагнучи створити широке, розлоге епічне полотно життя українського селянства першої половини ХХ ст., прозаїк побудував широку образну систему, у якій мав би реалізувати свій творчий задум. Тут можна побачити селян, поміщиків, священників, панських прикажчиків, урядовців, студентів, солдатів різних армій і т.д. Усе це – люди різного віку, різних національностей, уподобань та політичних поглядів.

Основною темою романів У.Самчука стає тема буття українського народу, головною проблемою – пошуки відповіді на найбільшій питанні: Які ми є? Чому ми такі? У чому причини наших невдач?

Найповніше ця ідея простежується в образах-типах. Героєм багатьох творів У.Самчука стає людина сильної волі, сильної віри, сильного бажання праці, життя, боротьби. Він зображує людей з активним і позитивним ставленням до життя, до цивілізації, вільних від почуття неповноцінності, меншовартості.

У.Самчук уникає сухих біографічних та історичних довідок. Минуле включається в сюжет емоційно трансформованим, пропущеним через свідомість і почуття того чи іншого персонажа або самого автора. Подібним чином перегортає письменник сторінки біографії Матвія Довбенка. У.Самчук показує становлення життєвої філософії Матвія, вироблення в нього працьовитості як життєвої звички. "Не хвалюся, - зізнається він, - але я ще ніколи на своєму життю не вставав пізніше за сонце" [14, 23].

За господарність, розсудливість та чесність Матвія поважає громада і довіряє йому: "Такому чоловікові, само собою, всяк віру йме. Його і сюди і туди. Чи то довіреного треба, чи заступника від громади – кого? Звісно, Матвія. Без просторікувань. І він йде, і робить" [14, 76].

Здавалося б, нічого епічного, монументального у цьому образі немає. Письменник основну увагу зосереджує на становищі селянства, розкритті соціальних проблем і в спробах їх вирішення в рамках двох імперій, які здавалися непорушними. Однак, як зауважує С.Пінчук, три томи "Волині" – це "три фази внутрішнього саморозвитку краю" [15, 8].

"Епопейний тип художнього мислення вимагає концентрації уваги на вищих, загальнонаціональних проблемах, від вирішення яких тільки й може залежати вирішення всіх інших соціальних, майнових, побутових та інших проблем", - пише С.Пінчук [15, 6]. Поштовхом до такої "концентрації стала Перша світова війна, революція, Друга світова війна, а загалом грандіозні зміни в історії людства. Тобто це була ситуація, за якої людство стояло "перед обличчям смерті" [16, 83], людина й історія ставали одним цілим.

Історичні зміни, зображені в романах "Волинь", "Ост", "Марія", "Чого не гоїть огонь", "Гори говорять!" тощо, стали тією історичною ситуацією, у результаті якої люди вирвалися із буденних стосунків, стали мислити загальнонаціональними категоріями. Історія виступає в романах У.Самчука як головний фактор, що визначає долі, поведінку, психологію героїв, формуючи та загартовуючи їх. При цьому потрібно відзначити, що письменника цікавить не стільки хронологія історичних подій, хоча він її чітко дотримується, скільки життя людини. У.Самчук добре розуміє, що роман як художній твір не може підмінювати собою історичне дослідження: історія в ньому має сенс, коли вона переломлена через призму сприйняття героя. У творах Самчука історія підпорядковується розповіді про життя нації. Зображуючи історичні події, письменник проводить їх у першу чергу через свідомість простих людей. Це Матвій та Володько Довбенки ("Волинь"), Лев Бойчук ("Кулак"), брати Цокани ("Гори говорять!"), Яків Балаба ("Чого не гоїть огонь"), члени родини Морозів ("Ост") тощо. При цьому, як справедливо зауважує В.Шевчук, "ностальгія і візія рідної землі стали головним двигуном його творчості". Створюючи епічний роман, письменник пише, у першу чергу, про людей, "між якими він виріс, яких знав і любив і без яких його існування не мало б сенсу" [17, 31].



Суттєвою рисою епічних творів є прагнення письменника не просто відтворити великі, глобальні події з життя народу і дати їм оцінку, але пояснити їх соціальну обумовленість. Письменника не задовольняє проста констатація фактів, він намагається розкрити перед читачем всю картину селянського життя, показуючи при цьому, як формується духовний образ Матвія та Володька Довбенків ("Волинь"), братів Цоканів ("Гори говорять!"), Якова Балаби ("Чого не гоїть огонь") тощо.

Велике узагальнююче значення мають для романів У.Самчука екскурси в минуле таких героїв, як Матвій Довбенко ("Волинь"), Григор та Іван Морози ("Ост"). На перший погляд, їх небагато, але саме з ними у роман вривається романтична атмосфера дореволюційних років, атмосфера творення, зросту духовних сил людини в порівнянні з післяреволюційною ситуацією.

Процес самовиявлення Самчукового героя полягає не у кривавих бунтах, а у творчій господарській ініціативі, високій духовності. Не кожен з його героїв є багатим. Якщо Григор Мороз ("Морозів хутір") дійсно уособлює символ заможності, де "всього так повно" [18, 96], то в Матвія Довбенка з "Волині" ситуація дещо інша. Однак герой сам свідомо обирає такий шлях, бо вважає, що саме він дасть можливість "вибитись в люди". Письменник не романтизує селянського життя, адже "ростуть діти одинокі...Ростуть далеко від людей, нелюдяні, соромливі, - читаємо в романі. – Зате не знають вони ні лайок поганих, ні божби" [14, 103].

Убогість, злиденність компенсується розкішною незайманою природою та внутрішньою гармонією. Атмосфера душевної рівноваги, що панує в більшості із його творів, забезпечується відчуттям віри, що в упорядкованому, зрозумілому світі можна завжди чогось досягти. Тут завжди є перспектива розвитку. У даному випадку можна говорити про новаторство письменника. "На противагу усталеній традиції класичної української літератури, - пише С.Пінчук, - У.Самчук змальовує, нітрохи не ідеалізуючи, тяжку селянську працю не як нестерпну каторгу задля наживи багатіїв, а як засіб особистого (поки що національного) самоутвердження в цій праці, як форму вияву свого людського обличчя і соціального престижу" [19, 8]. У цьому легко переконатися, простеживши життєвий шлях персонажів. Ось, наприклад, Корній Перепутько з "Марії": безземельний селянин виростає в господаря; такий же шлях проходить Микита Шабелян ("Кулак"), а Лев Бойчук ("Кулак") стає навіть промисловцем. Завдяки праці на власному ґрунті стає господарем Матвій Довбенко ("Волинь") та Григор Мороз ("Морозів хутір") і т.д. Як бачимо, Самчукові герої – це сучасники Андрія Волика та Хоми Гудзя ("Fata morgana" М.Коцюбинського). Однак ми їх не бачимо серед тих, хто відбирає в поміщиків землю. Письменник впевнений, що такий шлях до добра не приведе. "На весну мають ділити панські землі. Матвій заявив, що він у тім "некомпетентний". Хай хто хоче, бере, а він на дароване не ласує. Він на своєму прожив, дітей своїх хлібом вигодував, хотілося б на своєму й кості зложити" [14, 491]. Іншого шляху герої У.Самчука не знають і не хочуть знати. Федір Шеремета ("Юність Василя Шеремети") говорить, що не треба "ганьбити заповіді землі". Кожна людина має "в поті чола здобувати хліб свій" [20, 154]. Тому для них абсолютно неприйнятним є те, що "приходить тобі отаке нетруджене, отаке, що не знає, що є трудовий піт..., і воно тобі каже, щоб ти віддав йому все, що маєш" [18, 437].

Дореволюційна дійсність, приходячи на сторінки твору, де розповідається про революційний час, може мати різне ідейне навантаження. Деколи письменник звертається до неї, щоб підкреслити трагічний характер нових обставин. Мотив знищеного більшовиками спокою мирних днів показаний у ретроспективному плані, іде на користь епічному твору. Однак глибоко помиляються ті, хто вважає, що письменник ідеалізує самодержавство. Навпаки, герої письменника не приймають його, що виразно відчутно у "Волині". Взнавши про заборону творів Шевченка, Матвій каже: "...Мало він (цар – М.С.) розуму мав. Як так не давати народові про такі речі знати" [14, 399].

Не багато було письменників, у яких з такою очевидністю, як в У.Самчука, проявилось б прагнення до епічної повноти деталізації і які так детально відтворили б реальну обстановку, серед якої живуть їх герої. Детальні, розлогі описи, які наявні у "Волині", "Ості" та інших романах письменника у великій кількості, здаються деколи надмірними, але саме вони зосередили в собі воістину величезну кількість фактів і уявлень, специфічних для епохи. Усі ці співставлення, деталі набувають епічного значення, оскільки створюють враження, ніби читач стикається з усією безмежністю фактів дійсності. Подібно до старих епосів, він з рівномірною докладністю, старанно та ретельно описує мале і велике, важливе і неважливе, необхідне і випадкове. Адже епічність якраз і передбачає "спокійне, неквапливе споглядання життя у його складності і багатоплановості..." [21, 296].

Підвищений інтерес У.Самчука у багатьох своїх романах до опису побутових деталей, продиктований, на наш погляд, не тільки турботою про те, щоб з максимальною повнотою показати середовище існування. Картини побуту набувають суттєвого композиційного значення в епічному творі як "уособлення стану "спокою", що передусє соціальному та національному вибуху" [3, 267]. Отже, детальне зображення побуту, звичаїв, зануреність у стихію повсякденності й увага до індивідуальних особливостей героїв не суперечили вимогам епічного жанру, не відволікали від вирішення проблем, передбачених замислом роману про шляхи народу та долю людини в епоху світових катаклізмів.

Значне місце у творах У.Самчука займає розповідь-попередження, розповідь-передбачення, що створює відчуття епічності, величності, допомагає розкрити взаємообумовленість і зв'язок подій. Передбачення майбутнього героя виражається в недоказаній формі, слугує ніби натяком на те, що буде з часом, що буде обумовлювати дії героїв у подальшому. Для тих, "хто прийде у ці нерівні стіни від української ріллі і українського плуга, - говорить письменник, - той винесе звідсіль велику тугу, велику ненависть, велике прагнення будь-що-будь встояти, не впасти, не піддатися, а пройти світ з тавром вигнанця гордо зі свobodним думанням у свobodній душі..." [20, 28].

Уведення форм розповіді-попередження, розповіді-узагальнення далеко не вичерпують тих засобів епізації розповіді, що застосовує У.Самчук для вираження величного і значного змісту. Впродовж усього роману (насамперед, це стосується "Марії", "Волині", "Осту"), письменник використовує широко відомий в усній народній творчості принцип епічного паралелізму. У постійному співвідношенні, співставленні життя людей і природи знаходить своє вираження одна із найважливіших і найсуттєвіших особливостей художнього мислення У.Самчука. Персоніфікація явищ природи, втручання природи в людські справи – прийом, що генетично пов'язаний з античністю, з міфологічним уявленням про світ. Але в літературі нового часу естетична функція цього прийому інша, ніж в античному мистецтві. Ні герої, які звертаються до природи, ні письменник не покладають надії на реальну допомогу з боку природних явищ. Звертання героїв до природи, втручання її в людські справи підкреслює саме грандіозність подій. Світ людей і світ природи осмислюється художником як єдиний потік життя. Пейзажне тло на початку роману "Марія" (до революції) лагідне, коли ж автор починає описувати голод, природа стає контрастною до тієї, яка була до цього. Порівняймо: "...На полях рядами півкопи. Тяжкі зернисті снопи. Край золотий, край праці і хліба. Сонце любить його, опіка, огріває" [22, 63]; "Над землею морок і затьмарення, не життя і не смерть, глухими відлунками до посірілих міст входить і розглядається голод" [22, 198].

Ставлення до землі, праці – найважливіший критерій оцінки людини. Нетрудове життя спустошує, морально знецінює людину. Гаснуть яскраві фарби життя там, де панують лінь і ледарство. Майже завжди у контраст до наповненого працею життя хутора Матвія Довбенка ("Волинь"), Григора Мороза ("Ост") чи господарства Федора Шеремети ("Юність Василя Шеремети") письменник протиставляє господарство їх предків або односельців, де панує лінь, пияцтво і люди, що живуть там, поступово втрачають людську подобу.

У.Самчук поетизує працю як джерело морального здоров'я, краси і духовної привабливості. Для героїв письменника труд – це природне начало життя, його основа. Оцінює людину він саме за цим показником, незважаючи на класові розшарування. Митець впевнений, що "той серп і той молот, це не оздоба ... будьоновки, а знаряддя твердої праці і що жати хліб, чи дубасити молотом, не те саме, що хліб їсти, чи стріляти когось в потилицю..." [23, 337].

У творах письменник зобразив новий тип селянина. Самчуків герой діє добровільно, і не тільки для своєї особистої користі, а й для користі громади, серед якої він живе. Тобто в романах письменника спостерігається переплетіння "індивідуальної долі з суспільним життям", що є ознакою епічного мислення письменника [6, 33].

Проблема землі в У.Самчука розглядається не просто як можливість, спосіб набуття власного поля, це проблема створення власної держави. Письменник вказує на те, що аполітичність, бездержавність селян призведе до катастрофи. Тому крізь усі твори письменника проходить думка, що тільки у власній державі можлива вільна праця вільної людини. Разом із тим У.Самчук переконаний, що наше коріння – у глибоких традиціях розумного господарювання на землі. Закликаючи до змін, герої письменника розуміють, що не можна порушувати генетичного зв'язку із землею. Відірваність від землі є дуже небезпечною, може призвести до морального зубожіння, яскравим прикладом якого є Максим Перепутько ("Марія").

Дотримуючись своєї теорії синтезу, письменник із справжньою епічністю, для якої характерне поєднання соціально-історичного життя і приватної долі персонажів, досліджує людину через історію та історію через людину. Твори Самчука не зводяться до перемішування історико-документального матеріалу з художнім, не вичерпуються охопленням епохальних подій, а передбачають високу навантаженість кожного характеру, що розглядається у зв'язку з загальним станом світу. Письменник наголошує на тому, що у ХХ столітті історія "доходить" до кожного, стаючи його особистою долею, суворою, часто невблаганною, але завжди неминучою. Митець впевнений у цьому. Тому кожен із його героїв, рано чи пізно, дає собі та іншим відповідь, що визначає його дії у подальшому. Навіть жителям глухого хутора не вдається просто існувати. "Нас із мужика не зсадять", - каже Григор Мороз ("Морозів хутір"). Однак дійсність стає такою, що із мужика можна зсадити, що яскраво показано Самчуком у "Ості". Письменник говорить, що настала та мить, коли людина вже не може просто ховатися за повсякденність, вона повинна подивитись іншими очима на світ і на саму себе.

Для більшості творів письменника характерне локальне зображення подій, виняток – трилогія "Ост". Письменик майже не показує збройної боротьби, розгорнутих воєнних дій, крім деяких розділів романів "Гори говорять!", "Чого не гоїть огонь". Увага автора перш за все зосереджена на відтворенні думок героїв, тих психічних зрушень, які відбуваються під впливом війни та соціальних змін. У.Самчук досліджує не війну, революцію, а людину. Зображувані ним події розгортаються, здавалося б, збоку від головних подій, однак письменник наголошує, що в часи масштабних соціальних зрушень всі знаходяться в епіцентрі подій. Відмежування від них призведе до катастрофи. Адже за свою землю треба "не тільки піт, а й кров лити... Битись треба!" [14, 534].

Хоча в таких романах У.Самчука, як "Кулак", "Марія", "Гори говорять!", "Чого не гоїть огонь", немає значного просторового охоплення подій, включено порівняно невелику кількість персонажів, однак через їх відчуття, думки, вчинки, шляхом надання слова героям про їхню сутність досягається справжня масштабність, епічність зображення.

Трилогія "Волинь" закінчується такими словами: "Того самого ранку Матвій встав, як звичайно, разом із сонцем. Він знав, що там, у селі сталося, як також знав, куди і чому відійшов його син. Хто скаже, як надовго... Можливо, назавжди. Було багато руху, багато мови, багато тривоги. Але Матвій не має права на це зважати. Його кличе земля, і він мусить бути з нею". І тому "Матвій далі і далі ступає за плугом, крає чорну борозну в напрямку угорської межі, його шорсткі, вузлуваті долони міцно тримають ручки чепіг..." [24, 324].

Така незавершеність роману, що свідчить про безкінечність життя, і є справжньою повнотою абсолютного епосу. Цілісність твору досягається, перш за все, синтетично-філософським осмисленням історичного процесу і ролі людини в ньому. Саме тому в художній структурі романів Самчука так яскраво "відчутний" мотив підсумків.

Важко не погодитись із думкою Л.Якименка, який вважає, що, "кожен раз, коли великий...художник звертається до історії народних рухів, намагаючись широко і різноманітно зобразити життя народу в значні моменти історичного розвитку, його твір набуває рис епопеї" [25, 367-368].

Таким чином, спільна типова ознака, що дозволяє поставити "Волинь", "Ост" та ін. твори письменника в один ряд із "Війною і миром" Л.Толстого, "Життям Кліма Самгіна" М.Горького, "Тихим Доном" М.Шолохова, "Прапороносцями" О.Гончара, полягає в тому, що У.Самчук зобразив долю в один із найважливіших моментів історичного розвитку. Він створив вільну, широку розповідь, що увібрала в себе велику кількість індивідуальних доль, неповторних характерів, насичену масовими груповими сценами, у яких відчутний голос українського народу, що напружено роздумує над важливими подіями, стає на шлях національного самоусвідомлення.

Проаналізувавши широкий спектр використання епічних засобів у романах У.Самчука, можемо дійти висновку, що пошук і дослідження з цього питання вестимуться надалі ще більш активно. Аналіз дослідниками епічних засобів без сумніву позитивно впливає на підвищення ефективності та якості досліджень творів письменника.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Мотылёва Т.Л. Роман – свободная форма. Статьи последних лет. – М.: Сов.писатель, 1982. – 400 с.
2. Жилияева Н. Развитие эпичной традиции в советском романе (на примере украинской и прибалтийской литературы) // Советское литературоведение. – 1971. - № 11. – С.8-18.
3. Ершов Л.Ф. Русский советский роман (Национальные традиции и новаторство). – Л.: Наука, 1967. – 340 с.
4. Овчаренко А.И. М.Горький и литературные искания XX столетия. – Изд. 2-е, дополненное. – М.: Сов.писатель, 1978. – 512 с.
5. Осоцкий В. Богатство романа. Многообразие и единство. Проблемы. Наблюдения. Poleмика. – М.: Сов.писатель, 1976. – 368 с.
6. Ільницький М.М. Безперервність руху: Літературно-критичні статті. – К.: Рад.письменник, 1983. – 231 с.
7. Кожин В. Роман – епос нового времени // Вопросы литературы. – 1957. - № 6. – С.98.
8. Затонский Д.В. Искусство романа и XX век. – М.: Худ.литература, 1973. – 535 с.
9. Мотылёва Т.Л. Традиции эпоса // Вопросы литературы. – 1980. - № 7. – С.75-77.
10. Погрібний А.Г. Осягнення сутності: Літературно-критичний нарис. – К.: Рад.письменник, 1985. – 215 с.
11. Мариненко Ю. Творчість Уласа Самчука в школі (Про романи "Марія", "Волинь". Літературно-критичний аналіз) // Українська мова та література. – 2000. - № 4 (164). – С.1-10.

12. Самчук У. Про прозу взагалі і прозу зокрема // Слово. Збірник 2. – Нью-Йорк, 1964. – 320с.
13. Самчук У. На білому коні. Спомини і враження. – Вінніпег: Волинь, 1972. – 251 с.
14. Самчук У. Волинь: Роман у трьох частинах. Том перший. – К.: Дніпро, 1993. – 574 с.
15. Пінчук С. Жанрові особливості Самчукових романних трилогій // Волинські дороги Уласа Самчука. Збірник. – Рівне: Азалія, 1993. – С.4-18.
16. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Просвещение, 1968. – 304 с.
17. Шевчук В. Улас Самчук та його Волинська сага // Українська мова і література в школі. – 1992. - № 11-12. – С.30-33.
18. Самчук У. Морозів хутір : У 3 ч. – Нью-Йорк, 1957. – 494 с.
19. Погрібний А.Г. Відповідальна перед епохою. Соціально-дослідницький пафос сучасної радянської літератури. – К.: Знання, 1987. – 48 с.
20. Самчук У. Юність Василя Шеремети. – Мюнхен: Прометей, 1947. – Т.1. – 156 с.
21. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 1999. – 398 с.
22. Самчук У. Марія. Куди тече та річка. – К.: Наукова думка, 1999. – 416 с.
23. Самчук У. Втеча від себе. Роман. – Вінніпег: Волинь, 1982. – 429 с.
24. Самчук У. Волинь. Роман: У 3 ч. – Т.2 / Післямова С.Пінчука. – К.: Дніпро, 1993. – 334с.
25. Якименко Л.Г. Творчество М.А.Шолохова. – Изд. 2-е. – М.: Сов.писатель, 1970. – 664 с.

УДК 821.161.2.091

## ПОЕТИКА/СТИЛЬ ЯК БІНАРНА ОПОЗИЦІЯ

Ткаченко А.О, д. філол. н., професор

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Запропонована концепція бінарності поетики/стилю дає змогу розглядати основні елементи поетики художнього твору як найголовніші чинники стилю. Єднально-розмежувальна лінія між поетикою і стилем проходить через категорії аналізу (поетика) – синтезу (стиль), пасивного/активного станів творчої енергії.

*Ключові слова: елементи поетики, чинники стилю, формозміст, змістові прояви художньої форми – ідея, тема, проблема, тенденція, пафос/тональність, фабула, конфлікт/колізія; формальні проявники художнього змісту – сюжет, композиція, художня мова.*

Ткаченко А.А. ПОЭТИКА/СТИЛЬ КАК БИНАРНАЯ ОППОЗИЦИЯ / Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина.

Предлагаемая концепция бинарности поэтики/стиля позволяет рассматривать основные элементы поэтики художественного произведения как главные стилеобразующие факторы. Соединительно-разделительная линия между поэтикой и стилем проходит через категории анализа (поэтика) – синтеза (стиль), пассивного/активного состояний творческой энергии.

*Ключевые слова: элементы поэтики, стилеобразующие факторы, формосодержание, содержательные проявления художественной формы, формальные проявители художественного содержания.*

Tkachenko A.O. POETIC/STYLE AS BINARY OPPOSITION / Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine.

The offered concept of poetic/style as binary opposition allows to consider basic elements of poetics as main factors of creation of style. The line of connection-disconnection between poetic and style passes through categories of the analysis (poetics) – synthesis (style), passive/active condition creative energy.

*Key words: elements of poetics, factors of creation of style, form-content, contentive developments of the art form, formal developers of the art contents.*

Колись Павло Загребельний, беручи участь в обговоренні на сторінках „Слова і часу” „Історії української літератури” ХХ ст., порівняв „сортуння” письменників за напрямками, течіями, періодами тощо із подрібненням золотистої соломи на січку. Це скептичне порівняння певною мірою перегукується з образними аналогіями чи не першого нашого естетика-феноменолога та геніального поета Б.-І.Антонича, який одним із “фетишів” мистецької критики вважав поняття напрямів. Їх назви, на його думку, “видумують здебільша критики, щоб таким дешевим способом облегшити собі завдання, повклатати мистців до готових шухляд і мати святий спокій, або другорядні мистці, щоб звернути увагу на себе і на

свою нецікаву творчість. Якусь признану величину беруть за майстра — та й усе в порядку. <...> Пам'ятаймо, що мистецтво творять мистці (одиниці), а не напрями. Пікассо знаменитий маляр, але має на собі щось аж чотири наліпки. Вийміть його з шухляд ізмів!”[1, 474]. Сюди ж можна додати й вислів Івана Франка: „...ще не видумано такої літературної формули, ані такої моди, що могла би вчинити зайвим талант”[10, 35]. А також Лесі Українки, Євгена Маланюка та інших наших видатних митців і естетиків в одній особі.

Багато в чому погоджуючись із цими твердженнями, усе ж мусимо визнати, що об'єктивна потреба в науковій систематизації також існує: хоч це й призводить до неминучих спрощень, але дає змогу вирізняти на загальному тлі першорядні величини.

Щоправда, й досі, за інерцією, намагаємося йти тільки дедуктивно. Недавній приклад: Петро Білоус у статті про ідіостиль [див: 2] вирізняє такі стилетвірні властивості, як цілісність, неповторність, самостійність, активність (зокрема стосовно проблеми свободи творчості), далі називає „складові чинники” (тавтологія) індивідуального стилю: 1) світовідчуття, світогляд, світорозуміння (а це – три різні чинники. – А.Т.); 2) зображення, куди відносить метод зображення, трактування теми та використання жанрових форм; а далі – змістові (теми, мотиви, пафос) та формальні чинники – композиційні прийоми, фабула, сюжет, позасюжетні елементи (на мій погляд, таких не буває взагалі), художні прийоми (до останніх дослідник чомусь відносить лише тропіку). Це – відлуння „розумового світоглядництва та його диктатури” (Б.-І.Антонич), яка й досі незрідка ставить на чільне місце світогляд і метод, а насамкінець – „художні засоби”, начебто вони існують окремо від змісту, є лише його оздобою.

Ще не так давно О.Кухар-Онишко, розрізняв “стилетворчі чинники” та “домінанти стилю”. При цьому “чинники” фігурували паралельно з “факторами”, що загалом небажано. Етимон слова “чинник” не настільки затуманений, аби в ньому не відчувати чин, дію; тому словосполуча “стилетворчі чинники” – теж тавтологічна (калька зі “стилеобразующих факторов”, де семантика дії в латинському складнику втрачена). Тим часом простіший термін **стильові чинники** зберігає значення дії, синтезу.

Серед “стилетворчих чинників” О.Кухар-Онишко виділяв “соціально-історичні умови й пануючі в суспільстві політичні ідеї; фактори, що впливають з естетичної природи літературного твору (традиції і новаторство, родові і жанрові ознаки, творчий метод і естетичний ідеал, тональність розповіді); результат взаємодії мистецтв <...>; суб'єктивні чинники, такі як світогляд і талант митця, свобода творчості, художня правда і творчий домисел”[4, 27]. Під спільним “дахом” тут зібрано досить різномірні явища. Соціологія, політика, ідеологія, як донедавна водилося, “очолюють” перелік “стилетворчих чинників”; друга група об'єднує різнопланові поняття: традиції і новації – літпроцес; творчий метод більше зі сфери науки; естетичний ідеал, родові й жанрові ознаки та тональність – формозмістові чинники; інші види мистецтва, справді, впливають на стиль, однак лише опосередковано, як і розумове поняття світогляду; ще дискусійніше питання щодо свободи творчості (В.Стус, Т.Мельничук і М.Руденко перебували в приблизно однакових умовах „свободи”, мали дуже подібні переконання, світогляд, а їх стилі – дуже різні: далеко не останню роль тут відіграли такі постійно ігноровані в теорії чинники, як талант, характер, темперамент, вік, потреба творчої сублимації). Якщо враховувати позатекстові опосередковані впливи на стиль, то до соціальних та ідеологічних потрібно додавати принаймні психологічні, біологічні, загальнокультурні та ін.

Окрім “стилетворчих чинників” як загальних спонук (незрозуміло тільки, чому до них віднесено “родові і жанрові ознаки” й “тональність розповіді”), О.Кухар-Онишко вирізняв також складники (складові частини, елементи, компоненти) стилю, вживаючи наведені словосполучення як синоніми. Тим часом елементи несуть семантику аналітичного розщеплення, а складники (компоненти) – дещо механістичного додавання.

Переважає більшість студій у царині стилю провадиться з дедуктивних позицій: спочатку називаються константи і доміанти художнього напрямку чи течії, далі ці риси фіксуються у творчості віднесених до даного напрямку (течії) митців і насамкінець – та й то в кращому разі – з'ясовуються особливості порівняно з їх загальною типологією. Звідси – неминучі спрощення, нівелювання неповторних рис мистецьких феноменів.

І навпаки, у працях, написаних з індуктивних позицій, постає небезпека впасти в іншу крайність – генералізацію феноменологічного підходу, неспіввіднесення індивідуальних стильових чинників із загальними, надто ж за нинішньої різноспрямованості методологій і поліваріативності витлумачень ключового поняття. У деяких випадках випускаються з уваги інтертекстуальні зв'язки (синхронні та діахронні), взаємодія індивідуальних стилів, їх динаміка/статика, постійний і рухомий полілог, спрямований як назовні, в соціум, так і всередину, на витворення езотеричного коду естетичної спільноти.

Кажучи про індивідуальний стиль, часто цитують новолатинське прислів'я “Стиль – це людина” (авторство приписують Бюффові, який його спопуляризував). І.Качуровський зазначає, що під стилем тут “слід розуміти спосіб одягатися, манеру поведінки, простоту або вишуканість лексики”. І вдало

добирає німецький відповідник: “Kleid macht Leute”; а от російський – не вельми: “По одежке протягивай ножки”. Тут більше підходила б перша частина російської приказки “Встречают по одежке...”. Або українське прислів'я “Видно пана по халявах” (за винятком гумористичної конотації). А коли мати на увазі ще й Франкову “одежу слова”, то спроби пов'язати визначення стилю з новолатинським прислів'ям будуть не такими вже й “анекдотичними”, як здалося І. Качуровському [5, 7].

Змістове, розумове, сутнісне тлумачення стилю сягає своїм корінням естетики Гегеля, у якого стиль – категорія насамперед змістова, пізнавальна, що веде до істини; хоча не велено “пустувати” і в “зовнішній формі”. Засвідчити це, на його думку, мають Гомер, Софокл, Рафаель, Шекспір. Але ж кожен із них мав власний мистецький почерк, себто якраз незарегламентовану манеру: її в літературознавчому аспекті й слід розуміти як синонім **індивідуального стилю** – на відміну од **стилю загального** – течії, напрями, епохи: тут манера суто мовно не підходить. Доцільно зберегти й те раціональне зерно, що міститься в гегелівських словосполучах “погана [гола, порожня] манера”, себто розрізняти стиль і стильову манірність, яка, справді, не приносить художніх здобутків. Та незрідка у визначенні цієї манірності критики можуть і помилятися: чимало новацій зустрічалося сучасниками насторожено, щоб згодом стати традиціями, ба й набридливими штампами.

Сучасних літературознавчих визначень поетики не менше, ніж стилю. На підставі порівняльного аналізу багатьох таких визначень Г. Ключок виділяє п'ять основних “постійних смислів”, що супроводжують нині термін “поетика” [6, 5-16]. Майже всі їх можна віднести й до поняття стилю, надто ж у його різнотлумаченнях. Виділивши ці „основні смисли”, або, ж ключові слова, спробуємо зіставити поетику і стиль на рівні аксіоматизації – першому рівні будь-якого структурування:

#### ПОЕТИКА

#### СТИЛЬ

- |   |  |
|---|--|
| 1/ <i>наука</i> (мистецької майстерності)       |  |
| 2/ <i>система</i> (естетичних принципів)        |  |
| 3/ <i>властивості</i> (художньої форми)         | 1/ <i>властивості</i> (художньої форми)    |
| 4/ <i>особливості</i> (організації формозмісту) | 2/ <i>спосіб</i> (організації формозмісту) |

У *стилю* тут відсутня теоретико-рецепційна частина (то – прерогатива *стилістики*). Третя позиція *поетики* збігається з першою позицією *стилю*. Але належність цієї позиції до *стилю* можна заперечити: для *стилю* характерне активне формотвірне начало. Саме це дає підстави віднести **властивості художньої форми** більше до сфери *поетики*. Натомість її четверту позицію розглядати вже в царині *стилю*. Тому є цілковиті підстави повернути *поетиці*, відповідно до її генезису, насамперед **аналітичні** функції, *пасивне* начало, тоді як за *стилем* лишити функції **синтетичні**, *активні*. Це відповідає і гумбольдтівському, де-сосюрівському та потебнянському розумінню *мови* як бінарної опозиції *стану/процесу*, *потенціальної/кінетичної* енергії, *статики/динаміки*. Сказане стосується й *мови художньої* – найпитомішого носія і *поетики*, і *стилю*.

Стосовно конкретних текстів спільне та відмінне між *поетикою* і *стилем* влучно схоплюють терміни *елемент* і *чинник*. Запропонована концепція бінарності *поетики/стилю* дає змогу розглядати основні *елементи поетики* художнього твору водночас і як найголовніші *чинники стилю*. За всієї умовності поділу на **зміст** і **форму**, варто відобразити їх єдність і на мовному рівні: тут пропоную термін **формозміст**. А відтак їх діалектичну єдність також можна закріпити у словосполучах: 1) **змістові прояви художньої форми** та 2) **формальні проявники художнього змісту**. До перших (а якщо спрощено, то це елементи формованого **змісту**) можна віднести *ідею*, *тему* (*тематика*), *проблему* (*проблематика*), *тенденцію*, *нафос/тональність*, *фабулу*, *конфлікт/колізію* тощо. До других (елементи змістовної **форми**) – *сюжет* (у разі його трактування як способу опрацювання *фабули*), *композиція* (включно з *предметною деталізацією*, яку дехто вважає відносно виокремленим елементом *форми*), *художня мова* (у всіх її сферах – від фонетичної до синтаксичної). Саме вони є найактивнішими *чинниками стилю*, зокрема **індивідуального**. Їх *синтез* розгортає та реалізує функціональні, структурні, смислові зв'язки в межах єдиного цілого. Їх *аналіз* розкриває поглиблений “молекулярний”, “атомарний” і т. д. поділ – від *композиції* до *фоніки*.

Інакше говоритимемо про стиль загалом, або лише з погляду **змісту**, не маючи вимірів **форми**.

До “ідеального” **змісту** можна діставатися за допомогою найрізноманітніших **формальних** засобів. Тож навряд чи доцільно ставити особливості всієї образної системи, жанрово-композиційну своєрідність, *стиль* твору в пряму залежність від його **змісту**. Наприклад, від такої розумової категорії, як світогляд автора, його концепція людини тощо. Не зарадить тут і формула “в остаточному підсумку”. Одна справа “*стиль доби*”, де залежно від осягнення ролі *особи* певною мірою змінюється і спосіб її зображення та “саморозкриття” (наприклад, *людина* Ренесансу і Середньовіччя), інша – *ідіостилі* за синхронного підходу. Так, у *ліриці*, *ліро-драмі*, навіть *епосі* шістдесятників *концепція людини* є “в остаточному підсумку” спільною. Її афористично висловив В. Симоненко у відомих віршах “*Ти знаси, що ти – людина?..*”, “*Я...*”, “*Мій родовід*”, “*Найогидніші очі порожні...*” та ін. У зовсім інших *стильових*

манерах втілено її у творчості Ліни Костенко, М.Вінграновського, Д.Павличка, В.Стуса, І.Калинця, Т.Мельничука.

*Стиль*, надто ж *індивідуальний*, – це, справді, насамперед “одежа слова”, тіло тексту, за яким глибше осягаємо душу (*ідею*) та розум (*концепцію, ідеал*). *Розумове начало* як відлік *стилю* почасти спрацьовує при розгляді *прози*, як це зроблено у докторській дисертації В.Марка [6]; а також при з’ясуванні найзагальніших *типологічних* рис, *регіональних* чи *національних* особливостей певних літературних *напрямів, течій*. Однак щодо *поезії* цей критерій значно блідне – бодай порівняно з *індивідуально-психологічними* факторами чи **віком** автора.

Окрім того, вписуючи художній твір у *генологічну модель*, одержуємо його найзагальніші *стильові* характеристики, що дає змогу провадити далі аналіз, синтез і прогноз на різних рівнях структури. *Індивідуальний* художній *стиль* багато в чому проявляється саме через пошук власного місця як у загальній *генологічній макросистемі* літератури, так і в *підсистемах родів, межиродів, видів, жанрів* та їх *різновидів* на всіх рівнях, через відкидання чи дотримання канонів, міжмистецький синтез тощо.

Так, *шістдесятники* виявили себе не тільки в *ліриці*, а й в *епосі* та *драмі* (і *кінодрамі*), *перекладацтві, есеїстиці, літературознавстві*. Перегук і навіть спільність *тематики, проблематики, емоційно-тональнісних* реєстрів, *художніх ідей* аж ніяк не стали на заваді витворенню *стильового* розмаїття; швидше навпаки – сприяли цьому. Зокрема й у *генериці*. Традиційна *балада* під пером раннього І.Драча ледь не позбулася епічної *фабульності*, а в деяких випадках – і романтично-ірреального драматизму, натомість опоетизувавши повсякденні реалії, “простих людей”, вторгаючись у складні стосунки “цивілізації” і моралі. Поет уводить також перейнятий у малярства жанр *етюдів*; запроваджує “*філософемі*”; деякі модифікації означає додатковими підзаголовками; вдається до несподіваних для традиційної *драматичної поеми* документалізму та *колажу* тощо. *Сонет* у Д.Павличка стає “*білим*”, тоді як саме римування та його порядок – один із головних для цього *строфожанру* канонів. Цикл “*Гратованих сонетів*” (насправді – *сонетино*) створює І.Світличний, а його літературознавчі *статті* й *рецензії* часом поєднуються з *гуморесками*, набуваючи значно дошкульніших і, як виявилось, небезпечних для автора гібридних рис. Афористичний *цикложанр “інкрустацій”* запроваджує Ліна Костенко, модифікуючи засоби традиційної *строфіки* (“летючі катрени”, поєднання *моно-* і *дистихів* тощо.). Низку *гумористичних епітафій “Мандрівка по цвинтарю”* пише В.Симоненко, чим, напевне, зроджує і Стусову ідею *гротескової* поетичної збірки “*Веселий цвинтар*”. М.Вінграновський, лишаючись переважно *традиціоналістом* у *генериці*, виявляє глибинне і фольклорно закорінене *мовностилістичне новаторство*.

Стилетвірну та стилерозрізнявальну роль відіграють і *ритмо-метричні* засоби організації *художньої мови* (у *поезії* – вибір техніки віршування, дотримання чи порушення віршувальних канонів тощо).

Д.Наливайко стверджує, що надто широке розуміння *стилю* робить непотрібними “інші історико-типологічні категорії, зокрема метод і напрям”[7, 4]. У підручнику „Мистецтво слова...” я також, з інших міркувань, дійшов висновку, що поняття *методу* є для мистецтва якщо не зайвим, то принаймні не “головним нервом” *напрям*у й переадресував категорію *методу* сфері *науки*, категорію *напрям*у (а також *течії, школи* тощо) пов’язав не так із *філософськими*, як з *історико-літературними* характеристиками, а категорію **стилю** – зі сферою *поетики* (і літературної *теорії, і практики*). Бо саме це – його питома сфера [8, 418-420]. Єднально-розмежувальна лінія між *поетикою/стилем* проходить, як уже зазначалося, через категорії *аналізу* (поетика) – *синтезу* (стиль), *пасивного/активного* станів творчої енергії.

Суспільна ієрархія дисциплін, яка склалася за радянських часів, поставила *методологію* на перше місце, витіснивши на задній план, зокрема, *стилістику*. Вольовим порядком утвердилося поняття *методу*, що дало змогу організаційно об’єднати письменників різних *стильових* уподобань у “спільне” річище. Поняття *напрям*у — теж певною мірою з тієї-таки об’єднано-дороговакзної настанови (ліпше говорити не про *напрям* а про **естетичну систему** романтизму чи реалізму).

За слушним зауваженням Д.Наливайка, надто широке розуміння *стилю* “спрацьовує” при вивченні ранніх етапів розвитку літератури. Додам, що при ближчому розгляді навіть ці ранні етапи втрачають свою *стильову монолітність*. Так, “монументальний” (за Д.Чижевським) *стиль* давньоруської літератури виявляється не таким уже й зводжуваним до “спільного знаменника”, якщо порівняти, скажімо, лист Володимира Мономаха до Олега Святославича з його ж “Повчанням” (різні *жанри* — різні *стильові* особливості) чи, тим, паче, з творами інших *авторів*.

Початок “Слова о полку Ігоревім” є першою з відомих нам естетичних декларацій відмінності авторського *індивідуального стилю* від “співу” попередника. Щоправда, цю декларацію навряд чи вдалося практично втілити, однак уже сама заява про недотримання Боянкової *манери* багато важить для руйнування *стильового моноліту*. Як видається, взявши нову *фабулу* (“по былинам сего времени”), автор „Слова...” розробляє її у близькій до Боянкової манері, не тільки зовні її наслідуючи (про що нам достеменно судити не випадає), а й творячи ту ж таки *міфопоетичну образну систему*.

“Слово...” несе на собі відбиток яскравої *творчої індивідуальності* порівняно з *імперсональністю* (не лише щодо автора, а й щодо персонажів) “Велесової книги”, про автентичність якої дослідники ще довго сперечатимуться. Так чи інак, дихотомія *індивідуальності/імперсональності* в нових і нових видозмінах дожила й донині (*індивідуалізм/колективізм, феноменологія/типологія, ідіостиль/“стиль доби”* тощо).

Згадаймо також відому з давньоіндійських *поетик* стильову опозицію *дгвані* (дзвін, натяк, навіювання) — *чїтра* (картинка, ясність). Згодом подібна опозиція зринає у протистоянні стилів *азіанізму/аттикізму, бароко/класицизму, модернізму/традиціоналізму* (або конкретніше: *футуризму/неокласицизму, герметизму/кларизму* тощо).

Абстрагування від багатьох нюансів, зосередження уваги на *провідних і стабільних* рисах (*домінантах і константах*) практикується як щодо *індивідуальних*, так і щодо “*спільних*” стилів. І цей принцип типологічної “*колективізації*” відомий не лише нашій, а загалом світовій науці про літературу.

*Стилістика* — предмет досліджень як *мово-*, так і *літературознавців*. У *лінгвостилістиці* переважає думка, що *стильова* єдність має надіндивідуальне походження і насамперед завдяки добору та комбінуванню випробуваних у певних *стилістичних функціях* мовних ресурсів. Аналіз цих компонентів та їх поєднань і приводить, на думку мовознавців, до з’ясування особливостей *індивідуальних стилів*. *Літературний мовний стиль для мовознавства* — тільки один із *функціональних стилів*, оскільки воно охоплює і багато інших аспектів *мови*.

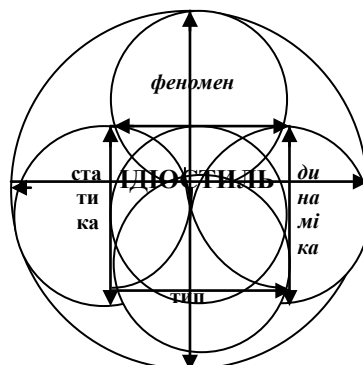
Зі свого боку, *літературознавча стилістика* залучає до аналізу не лише *мову* і, відповідно, *мовний стиль*, а й *тропіку, ритміку, метрику, фоніку, композицію, жанри* тощо. На цій підставі деякі вчені різко розмежовують дві дисципліни. Однак, незважаючи на відмінності, навіть завдяки їм, існує потреба взаємодоповнень: *літературознавець* звертає увагу на *лінгвістично з’ясовані* способи *функціонування мови у художньому творі*, а *лінгвіст* — на естетичні функції *мови літературного тексту*. Їхня спільна основа — у єдності *слова-образу*. Безпосередні *чинники стилю, художнє слово* є тим *питомим ґрунтом літератури*, в якому їй відмовляють деякі дослідники [див.: 9, 3-6].

Усі *компоненти формозмісту* виступають не розокремлено, а сукупно, у найрізноманітніших поєднаннях, що й визначає *стильові* особливості тексту як носія *констант і домінант* індивідуального мистецького почерку. *Схему формозмістової єдності* можна уявити у вигляді концентричних кіл: у центрі — *художня ідея, тема, проблематика* та інші названі раніше *змістові прояви художньої форми*; проміжне коло — *літературна генерика* в усьому її розмаїтті як безпосередній носій *формозмісту*; найширше — *композиція* (у тому числі *композиція сюжету, предметна деталізація*, — загалом *структурування* тексту) та *художня мова* на всіх її рівнях. Ця найширша сфера і є найпитомішою сферою *стилю*, зокрема *індивідуального*.

Схема *формозмістової єдності* у вигляді концентричних кіл підтверджує, зокрема, істотність потєбнянської аналогії між *твором словесності і словом*. У художньому творі *ядро* — відносно сталий *ідейний зміст*, що притягує/відштовхує нескінченну множинність витлумачень. Герменевтична свобода, мовний релятивізм, відкритість інтерпретаційного дискурсу, деконструктивізм, “*текст-письмо*” тощо уможливлені наявністю “*тексту-читання*”, авторської конструкції, *ядра*. Саме у *цілості*, в *синтезі* мистецький твір виявляє свою сутність. Основою цього *синтезу* і є *ідіостиль*.

На мою думку, із погляду *дедуктивного, індивідуального стилю* — це естетично значуще відкидання чи дотримання канонів *макропоетики*, що *проявляється* передовсім через матерію художнього слова (*форму*). А з погляду *індуктивного* — це *спосіб організації форми*, що *проявляє* новий *художній зміст*.

Розгортання авторського *тексту*, вибудова внутрішньої й зовнішньої *інтертекстуальності* здійснюється між полюсами стильової *феноменології/типології (парадигматика)*, *статики/динаміки (синтагматика)*. Будову *ядра індивідуального стилю* можна уявити у вигляді такої *моделі-схеми*:





Стильова *типологія/феноменологія+динаміка/статика* полягають у постійній складній, багатовимірній взаємодії найрізноманітніших прямих і опосередкованих *чинників, зв'язків та впливів*, але за всіх умов найголовнішим рушієм літературного процесу постає Автор-Творець. Зокрема і в його віковій динаміці що можна підтвердити, скажімо, еволюцією творчості І.Франка, Б.-І.Антонича, А.Малишка, І.Драча, В.Симоненка, Ю.Андруховича та ін. Так звана „смерть автора” настає в періоди межистильового накопичення, в одному з яких тепер і перебуваємо, намагаючись вивести з нього якісь нові тенденції. Автор народжується не часто, проте народжується.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Антонич Б.-І. Твори. – К., 1998. – 591 с.
2. Білоус П. Індивідуальний стиль письменника // Укр. мова та література. – 2002. – №44. – С.3-7.
3. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм : (Стилістика). – Мюнхен ; Ніжин, 1994. – 135 с.
4. Клочек Г. Так що ж таке поетика? // Поетика / Відп. ред. В.Брюховецький. – К.: Наук. думка, 1992. – С.5-16.
5. Кухар-Онишко О. Індивідуальний стиль письменника : Генезис, структура, типологія. – К., 1965. – 174с.
6. Марко В.П. Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії (На матеріалі сучасної української прози) : Автореф. дис. ... д-ра філол. наук. – К., 1992. – 44 с.
7. Наливайко Д.С. Стиль напряму й індивідуальні стилі в реалістичній літературі XIX ст. // Індивідуальні стилі українських письменників XIX – початку XX ст. : Зб. наук. праць. – К., 1987. – С.3-42.
8. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства. – 2-е вид., доп. – К., 2003. – 448 с.
9. Фізер І. Редуктивна модель “Історії української літератури” Дмитра Чижевського // Літературознавство : Матеріали III конгресу Міжнарод. асоціації україністів (Харків, 26 – 29 серпня 1996 р.) / Упоряд. і відповід. ред. О.Мишанич. – К., 1996. – С.3 – 6.
10. Франко І. Повне збір. творів : У 50 т. – Т.31. – К., 1982.– 448 с.

УДК 811.161.1:81'38: 81'367

## СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ГОГОЛЕВСКОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Томилина Г.Я., к.филол.н., доцент

*Запорожский государственный университет*

Рассматриваются структурно-семантические и стилистические особенности периода в художественной прозе Н.В. Гоголя.

*Ключевые слова: период, периодическая речь, фигура речи, стилистический синтаксис, повышение, понижение.*

Томіліна Г.Я. СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНІ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ГОГОЛІВСЬКОГО ПЕРІОДИЧНОГО МОВЛЕННЯ/ Запорізький державний університет, Україна.

Розглядаються структурні, семантичні й стилістичні особливості періоду в художній прозі М.В. Гоголя.

*Ключові слова: період, періодичне мовлення, фігура мовлення, стилістичний синтаксис, підвищення, пониження.*

Tomilina G. Y. STRUCTURAL, SEMANTIC AND STYLYSTYC PECULIARITIES OF GOGOL'S PERIODICAL SPEAKING/Zaporizhzhya State University, Ukraine.

Structural, semantic and stylistic peculiarities of Gogol's fiction period are examined.  
*Key words: period, periodic speech, figure of speech, stylistic syntax, proteases, apodosis.*

Период – речевая единица коммуникативного синтаксиса, которая характеризуется как развёрнутое синтаксическое построение, в котором составляющие элементы содержательной, синтаксической и ритмико-интонационной структуры находятся в гармоническом единстве [1, 202-203]. В нашей работе период рассматривается как фигура стилистического синтаксиса, построенная как многочлен на

основании явлений однородности повтора, структурного параллелизма и обладающая неповторимым напрягающимся смысловым нарастанием и ритмическим рисунком, получающим разряжение, особую завершенность, округлость благодаря заключающей части - понижению [2,122].

Цель исследования – проанализировать смысловые, структурные и стилистические особенности периодической речи Н.В. Гоголя в художественной прозе. В прозе Н.В. Гоголя встречаются периоды в форме простого осложненного предложения: «Галопад летел во всю пропалюю: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхилидзе, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхунковский, Беребендовский – всё поднялось и понеслось...» [3,163].

Употребляются периоды, построенные в форме бессоюзного сложного предложения: «Наружный фасад гостиницы отвечал её внутренности: она была очень длинна, в два этажа; нижний не был выщекатурен и оставался в тёмнокрасных кирпичиках, ещё больше потемневших от лихих непогодных перемен и грязноватых уже самих по себе; верхний был выкрашен вечною желтою краскою; внизу были лавочки с хомутами, верёвками и баранками» [3,8].

Однако более часто в гоголевской прозе представлен период с подчинительной связью. В таких периодах смысловые отношения между предикативными частями могут быть разнообразными (временные, условные, сравнительные, причинные, целевые, изъяснительные и др.).

Следующий сравнительный период состоит из повышения – придаточной сравнительной части – и понижения, начинающегося с местоименно-соотносительного слова *так*: «Как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крыльями, вдруг останавливается, распластанный среди воздуха, на одном месте и бьёт оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела, так Тарасов сын Остап налетел вдруг на хорунжего и сразу накинул ему на шею верёвку» [4,99].

Повышающаяся часть поясняет при помощи сравнения понижение.

В повышении сложноподчинённого периода в языке гоголевской прозы обычно выступают группы однородных придаточных частей, а в заключительной части (понижении) – простое или сложное предложение.

Средствами связи частей периода служат подчинительные союзы и союзные слова.

В своих произведениях Гоголь нередко использует период как средство реалистического показа действительности с пристальным вниманием к деталям бытовой обстановки, а также для выражения патетически-взволнованной речи в авторских лирических отступлениях.

Л.А. Булаховский отмечает, что гоголевские периоды складываются «из больших словесных составов огромной смысловой насыщенности, с многочисленными смысловыми ответвлениями, как бы случайно разбегающимися далеко от ствола центральной мысли, с очень сложной системой соотношений, приобретающих большую самостоятельность частей» [5,282].

Являясь элементом стилистического синтаксиса, гоголевский период характеризуется параллелизмом, проявляющимся в повторении сходных по структуре конструкций; параллелизм может усиливаться градацией: «О себе приезжий, как казалось, избегал много говорить; если же говорил, то какими-то общими местами, с заметною скромностию, и разговор его в таких случаях принимал несколько книжные обороты: что он незначущий червь мира сего и не достоин того, чтобы много о нём заботились, что испытал много на веку своём, претерпел на службе за правду, имел много неприятностей, покушавшихся даже на жизнь его, и что теперь, желая успокоиться, ищет избрать наконец место для жительства, и что, прибывши в этот город, почел за неременный долг засвидетельствовать своё почтение первым его сановникам» [3,13].

Этот период, содержащий речевую характеристику Чичикова, включает книжные формы речи, устаревшую лексику. Округлость этого четырёхчленного, сатирического по направленности, периода нарушается включением изъяснительного придаточного в первую часть; однородных сказуемых и распространённого обособленного определения - во вторую часть; обособленных обстоятельств - в третью и четвертую части.

Как подчёркивает акад. В.В. Виноградов, Н.В. Гоголь использует каламбур, одно из средств комического, как характерный признак народного стиля в следующем изъяснительном периоде, когда обрушивается на антинародный жаргон высшего общества:

«А между тем какая взискательность! Хотят непременно, чтобы всё было написано языком самым строгим, очищенным и благородным, словом, хотят, чтобы русский язык сам собою спустился с облаков обработанный как следует и сел бы прямо на язык, а им бы больше ничего, как только разинуть рот да выставить его» [3,164].

Как замечает ученый, в этом четырехчленном полемическом периоде в результате каламбурного слияния звуковой язык (т.е. речь), язык слов и язык во рту (т.е. орган речевого аппарата) совпали [6,288].

Гоголевский период, представляющий единство содержательной, синтаксической и интонационной структуры, производит впечатление небольшого художественного произведения, отличающегося относительной законченностью и включающегося в синтаксическую ткань целого произведения так, что он раскрывает отдельную мысль или второстепенную тему. Такой характер носит трёхчленный книжно-возвышенный период, содержащий рассуждение автора о судьбе писателя: «Счастлив писатель, который мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своею действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным ничтожным своим собратьям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от неё и возвеличенные образы» [3,132].

В понижении периода, части лирического отступления автора, выступают три придаточных определительных, первое из которых осложнено двумя обособленными определениями, выраженными причастными оборотами, а третье – однородными сказуемыми и обособленным обстоятельством, выраженным деепричастным оборотом.

Несмотря на то, что период как стилистическая фигура принадлежит к книжному стилю [2,220], Гоголь нередко, используя его как средство комического изображения, вносит в период черты разговорной речи:

«Ничего не упомяну ни о мнишках в сметане, ни об утрибке, которую подавали к борщу, ни об индейке с сливами и изюмом, ни о том кушанье, которое очень походило видом на сапоги, намоченные в квасе, ни о том соусе, который есть лебединая песнь старинного повара, о том соусе, который подавался обхваченный весь винным пламенем, что очень забавляло и вместе пугало дам» [4,227].

Этот четырёхчленный период, посвящённый описанию обеда, на котором было задумано помирить Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, широко включает разговорно-бытовую лексику. Возвышенное, пафосное повествование в периодической речи нередко не соответствует мелочности, прозаизму жизненных ситуаций [7,145].

Период в прозе Н.В. Гоголя выполняет разнообразные стилистические функции.

Он становится средством сатирического описания, рассуждения:

«Но как ни исполнен автор благоговения к тем спасительным пользам, которые приносит французский язык России, как ни исполнен благоговения к похвальному обычаю нашего высшего общества, изъясняющегося на нём во все часы дня, конечно, из глубокого чувства любви к отчизне, но при всём том никак не решается внести фразу какого бы то ни было чуждого языка в сию русскую свою поэму. Итак, станем продолжать по-русски» [3,182]. Этот двухчленный уступительный период, выдержанный в торжественной, приподнятой тональности, в то же время выражает авторский сарказм.

Характерологическую функцию выполняет следующий семичленный уступительный период, в котором писатель воссоздаёт речевую манеру Чичикова, его умение поддержать беседу:

«О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали касательно следствия, произведенного казенною палатою, - он показал, что ему небезызвестны и судейские проделки; было ли рассуждение о биллиардной игре – и в биллиардной игре не давал промаха; говорили ли о добродетели, и о добродетели рассуждал он хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина, и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках – и о них он судил так, как будто сам был и чиновником и надсмотрщиком [3,18].

Особенностью этого периода является и то, что его членами являются не придаточные предикативные части, а целые сложноподчиненные предложения.

Описывая характер Тараса Бульбы, само зарождение украинского казачества, Н.В. Гоголь использует период для характеристики эпохи. Этот пятичленный временной период в повышении содержит сложноподчиненное предложение; в понижении – пять предикативных придаточных времени, осложнённых обособленными определениями, обстоятельствами, приложениями и прямой речью:

«Это был один из тех характеров, которые могли только возникнуть в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы, когда вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников; когда, лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек; когда на пожарищах, ввиду грозных соседей и вечной опасности, селился он и привыкал глядеть им прямо в очи, разучившись знать, существует ли какая боязнь на свете; когда бранным пламенем объялся древле-мирный славянский дух, и завелось козачество - широкая,

разгульная замашка русской природы, - и когда все поречья, перевозы, прибрежные пологие и льготные места усеялись козаками, которым и счету никто не ведал, и смелые товарищи их были вправе отвечать султану, пожелавшему знать о числе их: «Кто их знает! у нас их раскидано по всему степу: что байрак, то козак (что маленький пригорок, там уж и козак)» [4,34-35].

Период служит писателю для выражения эмоций, для передачи чувств, переживаний героев. Периодическая речь даёт возможность Гоголю показать всю глубину горя Афанасия Ивановича после похорон жены в повести «Старосветские помещики»: «Но когда возвратился он домой, когда увидел, что пусто в его комнате, что даже стул, на котором сидела Пульхерия Ивановна, был вынесен – он рыдал, рыдал сильно, рыдал неутешно, и слёзы, как река, лились из его тусклых очей» [4,25].

Периодическая речь позволяет автору в образной форме передать сущность предмета, явления. Такова функция временного периода, сопоставляющего казаков с морем в повести «Тарас Бульба»:

«Коли время бурно, всё превращается оно в рев и гром, бугря и подымая валы, как не поднять их бессильным рекам; коли же безветренно и тихо, яснее всех рек расстилает оно свою неоглядную склянную поверхность, вечную негу очей» [4,108].

Гоголевский период нередко выполняет информационную функцию. Описывая логический ход мысли, автор раскрывает сущность явлений, показывает их взаимообусловленность.

Следующий четырехчленный период, стройность, округлость которого нарушается, вклинивающимися в три предикативные части зависимыми от них придаточными определительными, объясняет причины весёлости запорожских казаков:

«Разница та, что вместо насильной воли, соединившей их в школе, они сами собой кинули отцов и матерей и бежали из родительских домов своих; что здесь были те, у которых уже моталась около шеи верёвка, и которые, вместо бледной смерти, увидели жизнь, и жизнь во всём разгуле; что здесь были те, которые, по благородному обычаю, не смогли удержать в кармане своем копейки; что здесь были те, которые дотоле червонец считали богатством, у которых, по милости кредиторов-жидов, карманы можно было выворотить без всякого опасения что-нибудь уронить [4,52]. Округлость этого четырёхчленного определительного периода нарушается употреблением придаточных определительных после придаточных I степени.

Характеризуя поведение чиновников, собирающихся обратиться с расспросами к помещикам автор «Мёртвых душ» использует периодическую речь в поэме для установления связи между изображаемыми событиями. Следующий период описывает, как развивается общественное мнение после получения губернатором сразу двух бумаг:

«Конечно, никак нельзя было предполагать, чтобы тут относилось что-нибудь к Чичикову, однако же все, как поразмыслили каждый со своей стороны, как припомнили, что они ещё не знают, кто таков на самом деле есть Чичиков, что он сам весьма неясно отзывался насчет собственного лица, говорил, правда, что потерпел по службе за правду, да ведь всё это как-то темно, и когда вспомнили при этом, что он даже выразился, будто имел много неприятелей, покушавшихся на жизнь его, то задумались еще более: стало быть жизнь его была в опасности, стало быть его преследовали, стало быть он ведь сделал же что-нибудь такое... да кто же он в самом деле такой?» [3,195].

Своеобразие структуры этого периода проявляется в том, что в повышении выступает сложная синтаксическая конструкция, в понижении – предикативные части бессоюзного сложного предложения.

Смысловое содержание периода иногда выходит далеко за пределы значения, которое реализуется в структуре сложного предложения, что характерно для следующего контекста:

«О если бы я был живописец, я бы чудно изобразил всю прелесть ночи. Я бы изобразил, как спит весь Миргород; как неподвижно глядят на него бесчисленные звёзды; как видимая тишина оглашается близким и дальним лаем собак; как мимо их несётся влюблённый пономарь и перелазит через плетень с рыцарскою бесстрашностью; как белые стены домов, охваченные лунным светом, становятся белее, осеняющие их деревья темнее, тень от деревьев ложится чернее, цветы и умолкнувшая трава душистее, и сверчки, неугомонные рыцари ночи, дружно со всех углов заводят свои трескучие песни» [4,202].

Таким образом, Н.В. Гоголь часто использует период как высшую единицу стилистического синтаксиса.

Гоголевский период крайне разнообразен как в смысловом, так и в структурно-синтаксическом отношении.

Периодическая речь используется в авторском повествовании, когда Гоголь характеризует персонажей, изображает действительность, передаёт размышления своих героев или рассуждает сам.

Гоголевский период, яркая особенность индивидуального стиля писателя, отличается ёмкостью, ритмичностью, смысловой насыщенностью, эмоциональной приподнятостью, оригинальностью и высокой художественностью и представляет важное средство выразительной речи.

Повторение однородных придаточных предложений, обособленных конструкций однородных членов предложения отражает стремление писателя к детализации. Следствие этого – утрата округлости и симметричности периода (более распространённой обычно является та часть периода, в которой выступают постпозитивные или реже препозитивные однородноподчиненные придаточные части).

Высокая приподнятая тональность периода нередко приходит в противоречие с прозаическими бытовыми подробностями описываемых ситуаций. Соединяя различные стилистические особенности, гоголевский период иногда изменяется в сторону снижения стиля.

Период выполняет в прозе Н.В. Гоголя сатирическую, характерологическую, полемическую, образную, эмотивную, информационную функции.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Ревзина О.Г. Период /Русский язык. Энциклопедия. - М.: Сов. Энциклопедия, 1979. – 680с.
2. Формановская Н.И. Стилистика сложного предложения. - М.: Русский язык, 1978. – 432с.
3. Гоголь Н. Собрание сочинений. – Том 5. Мёртвые души. - М.: ГИХЛ, 1949. – 234с.
4. Гоголь Н. Собрание сочинений. – Том 2. Миргород. - М.: ГИХЛ, 1949. – 287с.
5. Булаховский Л.А. Русский литературный язык первой половины XIX века. - Т.П. - К., 1948. – 432с.
6. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. - М.: Высшая школа, 1981. – 342с.
7. Речевые средства юмора и сатиры в произведениях Н.В. Гоголя // Язык Н.В. Гоголя / Под ред. А.Н. Кожина. - М.: Высшая школа, 1991. – 289с.

УДК 821.161.1: 82-2

## МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ДРАМЕ М.ЦВЕТАЕВОЙ “ФЕДРА”

Тонких И. Ю., соискатель

*Запорожский государственный университет*

У статті йдеться про трансформацію міфологічного традиційного сюжету в драмі М.Цветаєвої «Федра».

*Ключові слова: традиція, трансформація, традиційний сюжет, міфологія.*

Тонких И.А. МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ДРАМЕ М.ЦВЕТАЕВОЙ “ФЕДРА”/ Запорожский государственный университет, Украина.

В статье идет речь о трансформации мифологического традиционного сюжета в драме М.Цветаевой «Федра».

*Ключевые слова: традиция, трансформация, традиционный сюжет, мифология.*

Tonkih I.Yu. MYTHOLOGICAL TRADITION IN TSVETAYEVA'S DRAMA “FEDRA”/ Zaporizhzhya State University, Ukraine.

This article is about transformation of mythical traditional plot in Tsvetayeva's drama “Fedra”.

*Key words: tradition, transformation, traditional plot, mythology.*

Данная тема представляется нам актуальной, поскольку немногочисленные предыдущие исследования драматургии М.Цветаевой лишены должного терминологического фундамента, носят характер отдельных замечаний (статьи О.М.Савельевой [1], М.А.Савиловой [2], П.Антокольского[3]). В свете современных научных работ о типологии и особенностях традиционных сюжетов и образов мы попытаемся представить систематическую картину использования традиционных сюжетов и образов (ТСО) М.Цветаевой. Целесообразность употребления в научном исследовании термина «традиционные сюжеты и образы» обосновывается в работах А.Е.Нямцу, Ю.А.Гречанюка[4], А.Волкова, П.Рыхло, О.Бойченко[5] и др., но в то время, как отдельным ТСО уделяется достаточно большое внимание,

вследствие их общеизвестности и наиболее высокой частотности употребления (Дон Жуан, Дон Кихот, Гулливер), менее «популярные» сюжеты и образы оказываются этим вниманием обделены. Так произошло с мифом о Федре и Ипполите. Анатолий Волков констатирует факт наличия традиционного сюжета и образов Ипполита и Федры, не конкретизируя и не развивая данное утверждение[5]. Драматургия М.Цветаевой до настоящего времени остается малоизученной – возможно, из-за сложности постановок пьес на сцене, возможно, из-за умаления значимости драматического творчества Цветаевой по сравнению с лирическим ее творчеством. Так, П.Антокольский говорит о том, что в «Федре» нет особых открытий и художественных вершин»[3,20], с чем мы не можем согласиться. Итак, рассмотрение драмы «Федра» с позиции функционирования древнейшего источника традиционных сюжетов и образов – мифологии – является мотивацией научной новизны выбранной темы. В перспективе исследования поставлена задача изучить все стадии трансформации традиционного сюжета об Ипполите и Федре, начиная с его возникновения и заканчивая драмой XX столетия (то есть: миф – Еврипид, «Ипполит» – Сенека, «Федра» – Расин, «Федра» – Цветаева, «Федра»). Первым этапом работы является обращение к источнику данного ТСО, так называемому «протосюжету» – древнегреческому мифу.

Необходимо подтвердить целесообразность употребления термина «традиционный». В литературоведении также часто встречаются термины «заимствованный», «вечный», «международный». Сюжет о Федре, действительно, заимствован из мифологии, однако «при многократном заимствовании следует говорить о «традиции»[6,311]. Поскольку данный сюжет прожил долгую жизнь в литературе, его следует считать традиционным. Некорректен термин «вечный»: «количественный критерий относителен, так как частотность использования данного вечного сюжета в определенный литературный период или в определенном литературном направлении может быть меньше, чем традиционного или просто заимствованного сюжета»[6,311]. Кроме того, нельзя предугадать, будет ли данный сюжет жить в литературе вечно. «Термин же «ТСО», в отличие от остальных, не имеет метафорического звучания и уже поэтому он удобен, ибо отражает сущность явления, а не его эмоциональную оценку»[7,8]. Следствием европоцентризма является употребление по отношению к сюжету о Федре термина «международный». ТС функционировал только на территории европейского региона, поэтому его уместнее называть региональным. С русской национальной традицией ТС непосредственно не связан, он воспринимается обобщенно. Как известно, наиболее обобщенно звучат античные ТСО, которые «в литературах европейского региона имеют исключительную модельность»[5,6].

Итак, можно привести следующие обоснования употребления термина «традиционный»:

- данный сюжет прожил долгую жизнь, трансформируясь в произведениях разных литературных эпох: «Ипполит» Еврипида, «Федра» Сенеки, «Федра» Расина и, наконец, «Федра» М.Цветаевой;
- существует прямое авторское указание (в названии произведения – «Федра»), неизбежно отсылающее нас к протосюжету-мифу и последующим обработкам сюжета;
- характерная черта любого ТСО – отражение общезначимых жизненных ситуаций, художественное познание и отображение элементов объективной истины – присуща и данному сюжету;
- полисемантическая заложена уже на стадии возникновения сюжета, изначальный потенциал различных интерпретаций;
- соединение реально-исторического, жизненно-бытового с обязательным домислом, вымыслом.

Из пяти основных признаков ТСО, которые называет Волков [5], в данном случае присутствуют все пять. Сюжет о Федре и Ипполите обладает также всеми основными содержательными признаками ТСО, которые приводит в своей работе А.Е.Нямцу: «Органическое сочетание национального и интернационального, диалектика общего и конкретного, многозначность, спиралевидность эволюции, наличие различных семантических полей и доминант, многообразие уровней географического функционирования»[7,15].

Источник ТС о Федре и Ипполите относится к первой группе – мифологической (выделяют также историческую, фольклорную и литературную). Мотивация обращения к древнегреческой мифологии заключается в следующем: «Большинство ТО легендарно-мифологического происхождения являются своеобразными психологическими типами или моделями поведения, которые отражают существенные – как правило, экзистенциальные, – стороны индивидуального или коллективного бытия»[4,4]. «Причина традиционализации античных ТСО – соединение первичности и исторической повторяемости ситуаций, которые «материализовались» в античном сюжетно-образном материале»[5,6]. Кроме этой общелитературной мотивации обращения к античным ТСО, нужно назвать и индивидуально-авторскую. Известно, что М.Цветаева неоднократно и в лирике, и в драматургии обращалась к мифологическим образам: Орфей, Эвридика, Тесей, Ариадна, Психея, Афродита, Пенфесилея – герои лирических циклов «Федра», «Провода», «Двое», трагедии «Ариадна». В.Н.Орлов справедливо отмечает по этому поводу: «Поиски монументальности, «высокости» привели Цветаеву к Библии и к античности. Но если в прошлом русские поэты находили в библейских и греко-римских преданиях идеал героики, величия, простоты и гармонии, Цветаева облакает в мифологические одежды свое лирическое содержание – душевную драму человека и поэта XX столетия. Поэтому в античности ее привлекают по преимуществу

трагедийные коллизии и конфликты, идея рока, ощущение предопределенности человеческой судьбы, темный дионисийский мир жречества, тайн, ворожбы»[8,31]. Следует обратить внимание на то, что поэт всегда очаровывали истории не-любви, трагической, без взаимности, о чем неоднократно говорится в письмах, очерках, статьях Цветаевой: «Моя первая любовная сцена была не-любовная: он не любил (это я поняла), любила она... Эта первая моя любовная сцена предопределила все мои последующие, всю страсть во мне несчастной, невзаимной, невозможной любви»[9,281].

Протосюжетом для М.Цветаевой является миф, так как именно на эту первооснову ориентируется она во время написания трагедии. Об этом свидетельствуют ее собственные слова из письма, датированного 16 сентября 1926г. («Федра» окончена в 1927), в котором Цветаева просит знакомого из Парижа прислать ей том «Греческой мифологии» Густава Шваба: «Нужна до зарезу... Кончила и сдала первую часть «Тезея», сроку у нас здесь еще около месяца, хочу начать вторую часть, нет материалов»[10,546]. Сюжетом-образцом для автора служит «Ипполит» Еврипида.

По отношению к протосюжету М.Цветаева осуществляет жанровую переработку (миф – трагедия), по отношению к произведениям Еврипида, Сенеки и Расина – жанровое заимствование (трагедия – трагедия). Таким образом, происходит и традиционализация жанра, что можно мотивировать следующим: именно «в трагедии наблюдается самая высокая частотность обращения к ТСО»[5,11]; мифы и легенды – основные поставщики сюжетов для трагедий, так как «особенности мифов совпадают с жанровыми признаками трагедии: обобщенность, отсутствие разработанного бытоописания, заданность событийного развития и развязки, судьба традиционного героя в большинстве случаев трагична»[5,12].

М.Цветаева производит так называемое «полное» заимствование: сохраняется сюжетный каркас, все персонажи, география мифа (г.Трезен), время действия. Вид рецепции с точки зрения художественно-формальных компонентов – заимствование, однако в концептуальном отношении происходит переработка. В результате аксиологической проверки семантических доминант ТСО Цветаева приходит к переосмыслению-отталкиванию, морально-этической переакцентуации. Миф об Ипполите и Федре переименовывается в миф о Федре. Линия Ипполита ослаблена (так же, как ослаблена линия Тезея в «Ариадне»). Задача автора – «дать Федру, не Медею, вне преступления, дать – безумно любящую молодую женщину, глубоко понятную»[8,543]. Цветаева максимально «обеляет» свою героиню, для этого она идет на некоторые отклонения от сюжетной линии мифа: при первой встрече Федра и Ипполит не знают друг друга, женщина полюбила незнакомца – не пасынка. По мифу, у Федры двое сыновей – Акамант и Демифонт, цветаевская Федра бездетна, а потому более свободна в поступках. Она виновна лишь в том, что любит; она наказана отсутствием взаимности. Ипполит – нелюдямый, суровый, грубый, жестокий – не вправе судить ее. В ответ на безумные признания отчаявшейся женщины, которая сознает свою вину, он бросает одно только слово – «гадина», тем самым подталкивая ее к самоубийству. Цветаева не противоречит мифу – она лишь расставляет акценты, делая поступки персонажей «глубоко понятными». Это отмечают многие исследователи: «Цветаеву привлекла задача внести в архаические сюжеты психологическую сложность сознания человека XX века и попытаться в плоскости античного мифа решить современные, прежде всего, этические проблемы: долга, предательства, преданности»[2,126]. «Пожалуй, именно апологетика Федры является психологическим ориентиром в рассматриваемой версии мифа»[1,139]. М.А.Савилова также утверждает, что Федре присущи черты лирической героини поэзии Цветаевой. Это верно, однако следует добавить, что в не меньшей степени эти черты проявляются в образе кормилицы. В плане драмы автор размышляет: «Роль кормилицы? Не соблазнительница, она только убеждает Федру в удаче, дает ей последнюю уверенность. Очень важна роль кормилицы»[3,375]. В этом образе воплотился традиционный мотив творчества Цветаевой – мотив «нерастраты страстей». И.Кудрова отмечает: «Всю свою жизнь Цветаева прожила с ощущением «нерастраты страстей»[11,149]. ТСО растет вглубь, наполняется ярким индивидуально-авторским содержанием. Интересен мотив проклятия женского рода: все женщины в роду Федры были несчастны в любви (мать, полюбившая чудовище – быка, сестра Ариадна, брошенная Тесеем, она сама). Невольно вспоминаются слова из письма Цветаевой: «Гений рода? (У греков демон и гений – одно). Гений нашего рода : женского: моей матери рода – был гений ранней смерти и несчастной любви (разве такая есть?) – Нет, не то: брака с не-тем. Я – четвертая в роду и в ряду, и несмотря на то, что вышла замуж по любви и уже пережила их всех – тот гений рода – на мне. Я в этом женском роду – последняя...»[12,283].

Таким образом, при всей формальной тождественности с мифом, цветаевская интерпретация существенно отличается от него. Она объединяет в себе вневременные, надвременные, вненациональные, интернациональные проблемы с глубоко личным, интимным переживанием. Осовременивания сюжета не происходит, да в этом и нет надобности. «М.Цветаева не только не сдвинула основ античного мифа, не истолковала его заново, не модернизировала, но сверх того она разглядела в этих сюжетах архаическое, первобытное ядро – прамиф»[3,17].

Данный ТСО не поливариантен, событийный каркас неподвижен. Возможно, этому способствует тот факт, что ТСО и ТО взаимосвязаны, представляют единую структуру, инвариантная фабула неотрывна от

традиционных образов-персонажей. Поэтому во всех произведениях (Еврипида, Сенеки, Расина, Цветаевой) нет существенных отклонений от сюжета. Однако его можно назвать подвижным, динамичным с точки зрения аксиологических доминант. Как известно, все ТСО многозначны, они «не только допускают различные, соответствующие эпохе понимания, истолкования, но и получают качественно новые идейные наполнения»[6,312].

ТС о Федре и Ипполите в отношении частотности актуализации мы бы не назвали ни активным, ни пассивным (следуя терминологии А.Е.Нямцу). Его бытование в литературе охватывает далеко не все эпохи (лишь античность, классицизм и начало XX века). Вместе с тем, данный ТО не требует специфических социально-исторических условий для своего возрождения и не угасает с их исчезновением, как пассивные ТО. Его функционирование носит характер «вспышек», «пунктира». Возможно, путь традиционализации этого сюжета определяет его нравственно-психологическая доминанта (в отличие от социально-идеологической).

ТС о Федре и Ипполите потенциально продуктивен, имеет задатки к использованию его в будущем, так как «в жизни, а потому и в литературе, повторяются не только общественно-исторические, но и личностно-психологические конфликтные ситуации. При этом личностно-психологические повторяются намного чаще, буквально безгранично»[5,7]. Долгой жизни сюжета способствуют и многочисленные традиционные мотивы, изначально заложенные в нем, а также привнесенные последующими толкованиями. Прежде всего, это мотивы неразделенной, греховной любви; проклятия рода; трагической смерти («Мотив трагической смерти и легенды, его сопровождающие, часто становится организующим началом ТСО»[5,7]).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Савельева О.М. О реминисценции одного античного сюжета у М.Цветаевой // Вопросы классической филологии. – М.: Изд.-во МГУ, 1984 – С.138 –149.
2. Савилова М.А. Драма “Федра” в контексте лирики М.Цветаевой // Русская литература накануне третьего тысячелетия. Итоги развития и проблемы изучения. - Выпуск 3. – Киев: Логос, 2002. – С.124-128.
3. Антокольский П. Театр Марины Цветаевой // М.Цветаева. Театр.Сборник пьес. – М.:Искусство, 1988. – 328с.
4. Гречанюк Ю.А., Нямцу А.Є. Проблеми історизму і традиції в літературі XIX-XX ст. – Чернівці: Рута, 1997. – 124с.
5. Волков А., Рихло П., Бойченко О. Наскрізні сюжети і образи в літературах Європи. – Чернівці-Київ: Рута, 1998. – 64с.
6. Волков А.Р. К теории традиционных сюжетов // Сравнительное изучение славянских литератур. Материалы конференции. – М.: Наука, 1973. – С.303-314.
7. Нямцу А.Е. Традиционные сюжеты и образы в литературе XX в. – Киев:УМК ВО, 1988. – 82с.
8. Орлов В.Н. Марина Цветаева. Судьба. Характер. Поэзия // М.Цветаева. Избранное. – М.: Просвещение, 1989. – С.5-46.
9. Цветаева М. Мой Пушкин // М.Цветаева. Избранное. – М.: Просвещение, 1989. – С.267-300.
10. Цветаева М. Сочинения : В 2 т. – М.: Художественная литература, 1980. – Т.1 – 575с.
11. Кудрова И. После России. М.Цветаева: годы чужбины. – М.: Рост, 1997. – 366с.
12. Саакянц А. Неизвестные строки Марины Цветаевой // “Минувшее меня объемлет живо...” – М.: Современник, 1989. – С.272-285.



## СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ РОМАНУ ОЛЕКСИ СЛІСАРЕНКА “ЗЛАМАНИЙ ГВИНТ”

Хавкіна І.М., здобувач

*Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна*

У статті розглянуті домінанти художнього стилю в романі О. Слісаренка “Зламаний гвинт”. Дослідження присвячене провідним особливостям поєднання в романі пригодницько-психологічного реалізму з елементами різних стилів: символізму, футуризму, імпресіонізму та неоромантизму. У роботі максимально враховано та критично оброблено сучасні й попередні наукові погляди на проблему, уточнені концептуальні положення.

*Ключові слова: стильові домінанти, пригодницько-психологічний реалізм, символізм, футуризм, імпресіонізм, неоромантизм.*

Хавкина И.М. СТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ РОМАНА О. СЛИСАРЕНКО “СЛОМАННЫЙ ВИНТ” / Харьковский национальный университет имени В.Н. Каразина, Украина

В статье рассматриваются доминанты художественного стиля в романе О. Слисаренко “Сломанный винт”. Исследование посвящено основным особенностям сочетания в романе приключенческо-психологического реализма с элементами разных стилей: символизма, футуризма, импрессионизма и неоромантизма. В работе максимально учтены и критически обработаны современные и предыдущие научные взгляды на данную проблему, уточнены концептуальные положения.

*Ключевые слова: стилевые доминанты, приключенческо-психологический реализм, символизм, футуризм, импрессионизм, неоромантизм.*

Khavkina I.M. STYLIC DOMINANTS OF O. SLISARENKO'S NOVEL “BROKEN SCREW” / Kharkiv National University named after V. Karasin, Ukraine

The article describes of dominants of artistic style in O. Slisarenko's novel “Broken screw”. The investigation is devoted to important peculiarities of combination of adventure-psychological realism with elements of a number of styles in this novel: symbolism, futurism, impressionism and neoromanticism. The research takes into account maximally and criticizes modern and previous scientific looks about this problem, specified the conceptual theses.

*Key words: stylistic dominants, adventure-psychological realism, symbolism, futurism, impressionism, neoromanticism.*

Творчість Олексі Слісаренка, як і багатьох інших українських письменників 20-х років ХХ століття, через низку політично-репресивних заходів більшовицького уряду не зазнала достатньої літературознавчої рецензії. Повною мірою це стосується і його романістики, представленої творами “Чорний Ангел” (1929), “Зламаний гвинт” (1929) і “Хлібна ріка” (1932). У нечисленних тогочасних рецензіях та критичних статтях та і в новітніх працях дослідники здебільшого зверталися до проблемно-тематичного рівня Слісаренкових романів, деяких аспектів поетики та образотворення тощо. Питання стилю названих творів у більшості випадків тільки згадувалося, а то й взагалі залишалося поза увагою науковців.

І це при тому, що літературна діяльність О. Слісаренка позначена постійними творчими шуканнями, зокрема, у галузі стилю. Звідси стильова неоднорідність його художньої спадщини, що яскраво виявилось в малодослідженому романі письменника “Зламаний гвинт”, у якому наявні елементи й засоби, притаманні різним стильовим системам. Їх оригінальний синтез і визначає індивідуальний стиль письменника.

В останні роки до питання стилістичних особливостей “Зламаного гвинта” побіжно зверталася Р. Ленда, характеризуючи його як “...роман-пародію на “шпигунські пристрасті” [1,12]. Дослідниця розглядала специфіку образотворення у романі крізь призму Слісаренкової настанови на свідоме шаржування певних явищ: “...в творі не мали важливого значення ні психологія героїв, ні детальна прорисовка системи образів: автор кпить над темою і героями, в міру шаржуючи і те, й друге” [1,12]. Такий погляд ми будемо враховувати в нашій роботі як один із ймовірних варіантів визначення стильової домінанти роману “Зламаний гвинт”. В. Агеєва, говорячи про стиль Слісаренкової прози в цілому, висловлює цілу низку цікавих зауважень, на які так само слід посилатися при дослідженні “Зламаного гвинта”. Так, на нашу думку, важливим є твердження авторки про те, що “Слісаренко чутливо вловив необхідність збагачення стильового діапазону нашої прози. І його творчість, і проза інших “сюжетників” – М. Йогансена, Ю. Смолича, Г. Шкурупія утверджували одну з плідних тенденцій у літературному розвитку” [2,3].

Ми ж прагнемо докладніше охарактеризувати специфіку оригінального авторського стилю в романі “Зламаний гвинт”, зокрема виявити наявні у творі стильові домінанти.

Для прози О. Слісаренка характерне переважання психолого-реалістичного стилю, який у більшості творів поєднується з авантюрно-пригодницьким. Таке поєднання наявне і в романі “Зламаний гвинт”, де пригодницький елемент відіграє значно більшу роль, ніж у інших творах прозаїка. Однак стильова своєрідність твору цим не вичерпується.

Творчий досвід поета-символіста і футуриста, яким був О. Слісаренко у 1918 – 1924 роках, позначився і на стилістиці роману “Зламаний гвинт”. Сама назва твору має подвійну семантику: вона вказує на один з драматичних епізодів, коли у аероплані, на якому летіли герої твору Ганна і Тальберг, зіпсувався мотор через те, що у ньому зламався один гвинтик. З іншого боку вона також глибоко символічна, бо “зламаним гвинтом”, який міг зіпсувати цілий механізм, є зрадник Тома Берніц. Тогочасна критика вважала, що “...образне трактування його, як зламаноного гвинта, влучне й дотепне” [3,167]. Адже гвинт – обов’язкова складова цілого механізму. У О. Слісаренка гвинт – це символ тієї частини революційного руху, яка, будучи вилученою, і мала зруйнувати цей рух чи принаймні призупинити його, тобто автор виходив з технічної функції гвинта.

У романі фігурує образ сонця, який також має подвійну семантику – пряма (як природний об’єкт) і символічна (сонце постає символом надії на краще життя): “Сонце, посіявши світанок, нарешті, виплило мідним колом, і Тальберг, як на маяк, скерував на нього аероплана” [4,114]. Цей образ письменник прямо пов’язує із традиційною символічною антитезою світла – птьми: “...день його вийшов з темної мряки під сліпуче рожеве сонце” [4,7]. Взагалі символіка сонця в романі досить складна. Якщо природне, сонячне світло сприймається автором виразно позитивно, то усе, пов’язане із штучним, створеним людиною світлом (не обов’язково електричним), має негативне забарвлення: “Сніп прожектора ... почав паласувати небо білим своїм мечем” [4,113], “...гармати за ними, востанне спалахнувши кривавим світлом, замовкли” [4,113], “...нічого не було видко, крім огняних ножів світла з вікон поїзда, що розсікали темряву сніжних полів” [4,147]. Таким чином, письменник фактично засуджує те, що людина все більше втручається в одвічні природні закономірності поділу на світло й темряву, тим самим прагнучи перебрати на себе функції вищої сили. Наслідком цього може бути порушення одвічної природної гармонії, чого люди, на жаль, не розуміють.

Чільне місце в романі О. Слісаренка посідає зображення досягнень технічного прогресу, “...сюжет тут найбільше технізовано” [5,92], що загалом притаманне футуристичній концепції. Але суто футуристичні образи набувають у прозаїка подвійної, суперечливої семантики. Проявом властивого футуризмові техніцизму є, наприклад, те, що під час подорожі герої користуються не лише усіма тогочасними засобами пересування (автомобіль, мотоцикл, залізниця), але й аеропланом, який у 20-ті роки ще був певною мірою транспортом майбутнього, пов’язаним з освоєнням космосу. Тому-то під час польоту на аероплані Ганні здавалося, “...що вона стоїть в центрі космічної каруселі, що рухається навколо неї на мільярди кілометрів” [4,112].

Своєрідність стилю О. Слісаренка виявляється і в урбаністичних мотивах. Створюючи образ міста, письменник майстерно поєднує зорові та звукові образи, вводить у текст цілий ряд реалістично виписаних художніх деталей, завдяки чому досягається враження цілісності й об’ємності зображуваної картини: “На вулиці кипіло і шумувало життя великого міста. В очі світили світлові реклами, м’яко пропливали авта і таксі і над усім цим лунали пронизливі голоси газетярів, що вигукували назви вечірніх газет” [4,25]. О. Слісаренко постійно наголошує на напруженому темпі міського життя, вважаючи, що шалена швидкість призводить до нівелювання людської індивідуальності: “Околиці давно вже шумували людським натовпом. Перевантажені автобуси і трамваї швидко сунули од станції підземки до великих корпусів і струнких димарів фабрик, щоб розвантажитися там сотнями робітників і мчати за новими сотнями, що їх викидала підземка на вранішню зміну” [4,74]. У цих прикладах певною мірою наявне характерне для футуристів і проголошуване ними “...захоплення прогресом технічної цивілізації, динамікою міського життя та вуличного руху” [6,55]. Але в О. Слісаренка ми спостерігаємо своєрідну реалізацію цих футуристичних рис: він широко й емоційно змальовує міське життя, темп якого великою мірою визначають технічні винаходи (“світлові реклами”, “авта і таксі”, “автобуси і трамваї”, “підземка” тощо), але воно викликає в письменника суперечливі почуття, бо за позитивними результатами прогресу він гостро відчуває й негативні, загрозливі.

У романі “Зламаний гвинт” О. Слісаренка наявні також “...цілком імпресіоністичні картини” [7,121], як відзначала ще тогочасна критика. На наш погляд, в імпресіоністичній манері подано характер Матильди Берніц і особливо портрет шефа поліції генерала фон-Швера: “Од чорного абажура лампи на стіл лягло світле коло, і по кімнаті посіявся прозорий морок. Огромлива фігура людини, одкинувшись на вигідному кріслі, нервово дріботить пальцями по столу. <...> Світло з-під абажура освітлювало грубу і м’язисту руку, порослу рудим волоссям, і важкий позумент на чохла рукава, що свідчив за не абиякий чин власника. Коли людина нахилилася до столу, світло падало їй на обличчя і різкими тінями підкреслювало шорсткі насуплені брови та гострий ястребиний ніс” [4,19]. Ці портретні характеристики покликані перш за все не відобразити зовнішність як таку, а створити психологічний портрет людини, передати її внутрішню суть. О. Слісаренко застосовує задля цього імпресіоністичні прийоми, подаючи портрет

героя, побудований на найбільш виразних і показових рисах. В описі фон-Швера він майстерно послуговується такою імпресіоністичною практикою, як "...спостереження ... переливів світла і тіні, зміна кольорів" [6,14] – генерал перебуває в колі світла від "чорного абажура", і від кожного руху людини виникають нові тіні, висвітлюються й виділяються нові значущі риси обличчя, які є ключем до розуміння характеру героя.

Слід відзначити таку особливість стилю романіста, як намагання відтворити внутрішній стан та емоції людини через рухи і жести: "...генерал стурбовано ходив з кутка в куток" [4,22], "Генріх незадоволено сопів коло столу. Якийсь клаптик паперу швидко обернувся в його руках на дрібні шматочки. Він зібрав всі їх у жменю і із злістю кинув до кошика" [4,77]. Таких психологічних описів у романі багато, іноді вони мають відверто сатиричне забарвлення. Наприклад, генерал, нервуючись, "...малював на папері якісь квіточки і листочки" [4,21], що більше було б характерне для романтичної дівчини, а не для керівника поліції.

Питання наявності у Слісаренковій прозі романтичних рис є досить складним, погляди літературознавців на цю проблему з часом значно трансформувалися. Критики 20–30-х років, зокрема Л. Підгайний, вважали, що "...тематичний комплекс героїчно-революційної романтики ... не імponував психоідеології О. Слісаренка" [5,94]. Сучасні науковці, однак, вважають, що "...романтичне начало в його творах є, хоч ця романтика – особлива <...>, а назвати її можна романтикою пригод чи пригодницькою романтикою" [8,96–97].

На нашу думку, деякі події аналізованого роману О. Слісаренко описує саме в романтичному дусі. М. Насенко, пишучи про українську новелістику 20-х років, відзначає, що "...романтикові ... деталізація в зображенні картин протипоказана", бо для романтизму характерні узагальненість місця дії, "...опущені в тексті можливі в таких випадках часові координати" [9,157–158]. Але усе це ми спостерігаємо в "Зламаному гвинті", для якого властива часопросторова невизначеність (у романі не названо не лише місто, але й навіть країну, де відбуваються події, щодо часу вказується лише те, що це період після Жовтневої революції). Але це романтизм нового часу, який сучасні дослідники (М. Ільницький, М. Насенко, ін.) іменують неоромантизмом. Як відомо, "...неоромантики на перше місце поставили чуттєву сферу людини, емоційно-інтуїтивне пізнання" [10,54]. Тому, те, що у О. Слісаренка єдиним мотивом частини вчинків Тальберга є "підсвідоме передчуття" [4,142], можна вважати результатом впливу цього стилю, так само, як і те, що перші ролі виконують тут представники інтелігенції, що, на думку науковців, належить "...до суто специфічних рис української романтики" [10,54].

Таким чином, можна стверджувати, що О. Слісаренко майстерно синтезує в "Зламаному гвинті" елементи різних стильових систем (символізм, футуризм, імпресіонізм, неоромантизм), але стильовою домінантою залишається симбіоз психолого-реалістичного стилю з авантюрно-пригодницьким. З огляду на актуальність розглянутих питань і їх важливість для з'ясування художньої своєрідності прози О. Слісаренка, вивчення стильових компонентів названого та інших його романів, на наш погляд, є перспективним об'єктом подальших літературознавчих досліджень.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ленда Р.І. Творчість Олекси Слісаренка. Проблеми поетики: Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філолог. наук. – К., 2001. – 16 с.
2. Агеева В. Олекса Слісаренко: До 100-річчя від дня народження. – К.: Знання, 1990. – 48 с.
3. Підгайний Л. О. Слісаренко "Зламаний гвинт: Роман" // Життя і революція. – 1929. – № 12. – С. 165–167.
4. Слісаренко О. Зламаний гвинт: Роман. – Харків: ДВУ, 1929. – 155 с.
5. Підгайний Л. Стильове спрямування творчості О. Слісаренка // Сучасна українська проза. – Х. – К.: ДВУ, 1930. – С. 54–94.
6. Ільницький М. Література українського відродження (напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст.). – Львів: Львівськ. обл. наук.-метод. ін-т освіти, 1994. – 72 с.
7. Старинкевич Л. Слісаренко О. "Зламаний гвинт" // Критика. – 1929. – № 2. – С. 119–122.
8. Насенко М.К. Жовтневі крила новелістики: Питання розвитку укр. рад. новелістики в період становлення л-ри соціалістичного реалізму. – К.: Вища шк., 1980. – 168 с.
9. Насенко М.К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – К.: Просвіта, 2000. – 382 с.
10. Пахаренко В. Модернізм // УМЛШ. – 2001. – № 5. – С. 50–55.

## **КОДИФІКАЦІЯ ТЕРМІНА "МОДЕРНІЗМ": ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ПАРАДИГМА КІНЦЯ ХХ СТОЛІТТЯ**

Хархун В.П., к. філол. н., доцент

*Ніжинський державний педагогічний університет ім. М. Гоголя*

У статті досліджується семантика терміна „модернізм” у контексті термінологічного ряду: „модерн”, „модерність”, „авангард”, „декаданс”. Зокрема, розглядається співвідношення понять „модернізм” і „модерн” у світлі концепцій Т. Адорно та Ю. Габермаса, роль Просвітництва в обґрунтуванні естетичного та етичного проекту модерну, специфіка модерністської картини світу, функціональна роль декадансу та авангарду в модерністському культурному просторі.

*Ключові слова:* модерн, модернізм, модерність, декаданс, авангард, картина світу, Просвітництво.

Хархун В.П. КОДИФИКАЦИЯ ТЕРМИНА „МОДЕРНИЗМ”: ИНТЕРПРЕТАЦИОННАЯ ПАРАДИГМА ХХ ВЕКА / Нежинский государственный педагогический университет имени Н.Гоголя, Украина

В статье исследуется семантика термина „модернизм” в контексте терминологического ряда: „модерн”, „модерность”, „авангард”, „декаданс”. В частности, рассматривается соотношение понятий „модернизм” и „модерн” в свете концепций Т. Адорно и Ю. Габермаса, роль Просветительства в обосновании эстетического и этического проекта модерна, специфика модернистской картины мира, функциональная роль декаданса и авангарда в модернистском культурном пространстве.

*Ключевые слова:* модерн, модернизм, модерность, декаданс, авангард, картина мира, Просветительство.

Kharkhun V.P. CODIFICATION OF THE TERM „MODERNISM” INTERPRETIVE PARADIGM OF THE LATE TWENTIETH CENTURY / Gogol State pedagogical University of Nizhyn, Ukraine

The article studies the significance of the term „modernism” in the context of the line of terms: „modern”, „modernity”, „avant-garde”, „decadence”. The author analyses the correlation of the concepts „modernism” and „modern” in the light of conceptions of T. Adorno and J. Habermas, the role of Enlightenment in substantiation of aesthetical and ethical project of „modern”, specificity of modernist view of the world, functional role of decadence and avant-garde in the modernist cultural space.

*Key words:* modern, modernism, modernity, decadence, avant-garde, view of the world, Enlightenment.

Дискусійний простір, у якому перебуває термін „модернізм”, зумовлений актуальними в наш час проблемами інтерпретації його категоріальної присутності: від генези до технології оприявлення і способу функціонування. „Розщеплення” семантики поняття провокується дилемою модерн/модернізм, що передбачає кілька „больових точок”. По-перше, пов’язаність з категорією історизму, що вимагає статусу історичного документа, а відтак відповідного позначення епохи, стилю, напрямку, або статусу надісторичності, що прогнозує позачасовість. По-друге, актуальним є осмислення етичного й естетичного проекту Просвітництва, що об’єктивує вектори спорідненості та зв’язку між зазначеними категоріями, з одного боку, з іншого – антитетичності й розриву.

Попри велику кількість праць із названих проблем (серед яких – дослідження Т. Адорно, Ю. Габермаса, Г.-Г. Гадамера, М. Гайдеггера тощо), філософський та літературознавчий дискурс феномена модернізму позначений певними суперечностями, зокрема, у галузі співвідношення понять модернізму й модерну, змісту категорій авангарду й декадансу. Отже, у цій статті ми ставимо собі за мету, зіставивши найбільш суттєві концепції дослідників модернізму, уточнити семантику понять названого термінологічного ряду.

Теоретичне обґрунтування модерну як категорії нового подають Теодор Адорно та Юрген Габермас. Т. Адорно кваліфікує концепцію модерну як заперечну, бо модерн – це „радше відкидання того, чого відтепер не повинно бути, ніж утверджувальне гасло”, „це мистецтво через мімізис застиглого й відчуженого”, „протест проти ганьби завжди-те-самості”. Принцип історичної перспективності інфікується антитрадиціоналістською енергією. Таким чином, історична пряма постійно ламається, зазнаючи трансформацій. Це результат оприявлення модерну, який, за Т. Адорно, є „міфом, що обертається проти самого себе; позачасовість міфу стає катастрофічною миттю розриву темпоральної неперервності” [1]. Це дає підстави Т. Адорно зробити висновок: „З огляду на те, що категорія нового була результатом історичного процесу, що спершу відкинув специфічну традицію, а потім узагалі будь-яку традицію, модерн не аберація, яку можна виправити, повернувшись до основи, яка вже не існує і не має існувати; хоч як парадоксально, саме це становить основу модерну й надає йому нормативного характеру” [2].

Ю. Габермас доповнив концепцію модерну, сформульовану Т. Адорно. Коментуючи історію категорії культурного модерну, подану Робертом Яуссом, він прокоментував технологію функціонування модерну в контексті світової історії. На думку Ю. Габермаса, поняття „модерність”, або „приналежність до сучасності”, виражало „свідомість епохи, яка співвідносила себе з античним минулим в ході осмислення себе самої – як результат переходу від старого до нового” [3]. Таким чином, модерн позначає логіку саморуку й оприявлення нового. Модерність (свідомість нового) передбачає розуміння сучасності, „справжнього теперішнього” як найпродуктивнішого аксіологічного чинника. Актуалізується виняткове

значення антиципаційно-прогностичної функції сьогочасності, здатної моделювати майбутнє – модерність стає горизонтом історичного процесу.

Модерн як етичний та естетичний проект обґрунтовує Просвітництво, тому з'являється ще один інтерпретаційний аспект, пов'язаний з ототожненням модерну й Просвітництва. Просвітницький проект модерну полягає в тому, щоб, за Ю. Габермасом, „неухильно розвивати об'єктивуючі науки, універсалістські основи моралі і права та автономне мистецтво зі збереженням їх своєвольної природи, але одночасно і в тому, щоб визволити нагромаджені таким чином когнітивні потенціали з їх вищих ізотеричних форм і використовувати їх для практики, тобто для розумної організації життєвих умов” [4].

Ідеосфера Просвітницького модерну залишилася нереалізованою, оскільки зазнала краху у к. XIX – поч. XX ст. – часі, коли концептуалізується естетичний модерн, співвідносний з явищем модернізму, прив'язаність якого до точно визначеної історичної рамки вказує на „істинну присутність”. Акт розмежування категорій модерну й модернізму – це те, що різнить позиції Т. Адорно й Ю. Габермаса. Т. Адорно не розмежує ці поняття, називаючи різницю між ними демагогічною. Як аргумент, наводиться твердження: „... без суб'єктивних поглядів, стимульованих новим, не може кристалізуватися ніяке об'єктивно модерне мистецтво” [5]. Відмова від ідеалів Просвітництва, творення нової картини світу дає підстави Ю. Габермасу інакше кваліфікувати взаємовідношення між модерном і модернізмом. Модернізм визначається як свідомість модерну, однак його характеризують принципи відчуженості, замкнутості, присутності, що передбачають „самовільність естетичного, тобто об'єктивіацію децентрованої суб'єктивності, що пізнає себе, вихід із просторово-часових структур повсякденності, розрив з конвенціями сприйняття і утилітарної діяльності, діалектика розвінчання і шоку” [6]. Таким чином, модернізм як один із виявів модерну „вбиває” його просвітницький варіант, залишаючи модерний проект незавершеним.

Однак, зауважує Ганс-Георг Гадамер, спростування ідеосфери Просвітництва відбулося не зразу. Своєрідну роль у продовжуваності і триванні Просвітництва парадоксальним чином відіграв романтизм, декларуючи статус опозиційності. Двовекторність ідеологем Просвітництва й романтизму мала одну основу – історико-філософську схему, що стверджує перемогу логосу над міфом. Пафос заперечення, продукований романтизмом, спростовує цю схему, що формулювала закон розвитку історії духу. Ця схема розумілася як очевидність, а відтак і передавалася романтизмом у трансформаційному варіанті перевидображення. Специфіку „зрощуваності” Просвітництва й романтизму визначає осмислення категорії традиції. Традиція як один із виявів авторитету дискредитована Просвітництвом, її виправдання – лише в осмисленні різних мисленнєвих практик. Романтизм актуалізує історичну перспективність, прагнучи відновити довершені зразки минулого. Тому, за Г.-Г. Гадамером, романтизм у даному випадку означає радикалізацію Просвітництва. Отже, робить висновок Г.-Г. Гадамер, „романтична критика Просвітництва, коли вона розглядається як історична наука, кидаючи все у тигель історизму, й сама завершується Просвітництвом” [7].

Спроба європейського Просвітництва встановити раціональний та гуманний порядок постраждала від раціональної та утилітарної обмеженості. Цей факт засвідчує модерністська картина світу. Прикметно, що вираз „картина світу” М.Гайдеггер „прив'язує” саме до епохи модернізму. Модернізм у гайдеггерівському розумінні – час картини світу. Таким чином, актуальності набуває категорія точки зору – релятивізм і суб'єктивізм стають факторами щоденної свідомості. Розум втрачає свій престиж і статус моделюючого принципу життя. Криза розуму найбільш потужно проявилася в науці, що в Просвітництві кваліфікувалась як істинне знання. Функціональна роль науки відтепер оцінюється принципом епістеміологічного обмеження, тому вона не пояснює механізми всесвіту, а описуючи, моделює. Симптоматичним є позначення модернізму образом рентгенівського проміння, відкритого наприкінці XIX століття. У широкому філософському контексті воно визначається „як живий синтез різних концепцій світу” [8], – стверджує Майкл Белл. Література активно реагує на зміни. Пітер Фолкнер констатує, що „відчуття складності було фундаментальним визнанням модерністських письменників” [9].

Поліваріантність як системоутворюючий чинник новочасного світу спростовує принцип реалістичності, що стосується перш за все царини літератури, яка втягується в радикальний відхід від образної правдоподібності. Багатоликість картин світу прогнозує інший статус людини, що позбавляється обіцяної Просвітництвом етичної та естетичної стабільності. Як зазначає Майкл Белл, „відносний статус людини був центральним визнанням самого модернізму” [10]. Дім людини відтак мислиться як конструкція у вакуумі. Отже, окрім раціоналістського, руйнується гуманістичний проект Просвітництва.

Розпад погодженості, маніфестація нігілістичної кризи, пов'язаної із ситуацією „переоцінки цінностей” найбільше відповідає природі декадансу. Функція розриву, зміни канону, яку здійснює декаданс, кваліфікує його як явище перехідного періоду, за Д.Наливайком, „специфічний умонастрій „кінця віку” [11]. Декадентство – це первинна форма проявлення модерністських інтенцій. Т. Гундорова зауважує: „Декадентська дискурсія відбивала сутнісну кризу декадентської свідомості та історичного мислення, була формою кореляції модерну передусім тому, що в ній фіксувалась переорієнтація з романтично-

ідеалістичної свідомості та розумної, моральної правди просвітницького типу на релятивістську, амбівалентну, значною мірою десакаралізовану картину світу” [12]. Прогностично-антиципаційну функцію виконує авангард, символізуючи радикальний вияв модерністської естетики. На думку Ю. Габермаса, „авангардистське мистецтво проникає у систему ціннісних орієнтацій повсякденного життя, інфікуючи життєвий світ умонастроєм модернізму” [13].

Отже, проблема кодифікації термінологічного ряду “модерн”, “модернізм”, “авангард” і “декаданс” є однією із серйозних проблем розуміння культурних та світоглядних процесів кінця XIX – XX ст. Можна сказати, що модернізм як вияв присутності модерну розгорнувся потужним актом перекодування культури, зміни векторів її прямивання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Теорія естетики. – К: Видавництво Соломії Павличко „Основи”, 2002. – С.38.
2. Там само. - С.39.
3. Хабермас Ю. Модерн – незавершений проект // Вопросы философии. – 1992. - №4. – С.41.
4. Там само. – С.45.
5. Адорно Т.- С.42.
6. Хабермас Ю. – С.47.
7. Гадамер Г.-Г. Истина і метод.- К.: Юніверс, 2000. – Т.- С.256.
8. Bell Michael The metaphysics of modernism // edited by Michael Levenson. – Cambridge: V.P.,1999. P.4.
9. Foulkner Peter Modernism. – Methuen and Go LTD, 1977. – P.14.
10. Bell Michael. – P.5.
11. Наливайко Д. Про співвідношення „декадансу”, „модернізму”, „авангардизму”// Слово і час. – 1987. - №11-12. – С.46.
12. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997. – С.106.
13. Хабермас Ю. – С.43.

УДК 821.161.2П–312.2.09

## ЖАНР МІСТЕРІЇ У ТВОРЧОСТІ В.ПАЧОВСЬКОГО: “РОМАН ВЕЛИКИЙ”

Хижняк І.А., викладач

*Південноукраїнський педагогічний університет ім.К.Д.Ушинського*

Стаття присвячена дослідженню жанрових елементів містерії в драматургії В.Пачовського, зокрема в його трагедії “Роман Великий”. Аналізуючи зазначений твір, авторка статті зосереджує увагу на художній модифікації жанру слов’янської містерії, зокрема, купальської, розглядає її як на рівні змісту, так і на рівні форми, простежує систему образів трагедії, виділяючи крізь призму слов’янської міфології її авторське розуміння.

*Ключові слова: містерія, тайнство, катарсис, міфологічний сюжетно-образний матеріал, авторська картина світу.*

Хижняк И.А. ЖАНР МИСТЕРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.ПАЧОВСКОГО: «РОМАН ВЕЛИКИЙ» / Южноукраинский педагогический университет им.К.Д.Ушинского, Украина.

Данная статья посвящена изучению жанровых элементов мистерии в драматургии В.Пачовского, в частности в его трагедии «Роман Великий». Анализируя указанное произведение, автор статьи сосредотачивает внимание на художественной модификации жанра славянской мистерии, в частности купальской, рассматривает её как на уровне содержания, так и на уровне формы, прослеживает систему образов трагедии, выделяя через призму славянской мифологии её авторское понимание

*Ключевые слова: мистерия, таинство, катарсис, мифологический сюжетно-образный материал, авторская картина мира.*

Hyghnyak I.A THE MYSTERY GENRE IN V.PACHOVSKIY'S DRAMATIC ART: "ROMAN THE GREAT" / The South of Ukraine State pedagogical University named after K.D.Ushinsky, Ukraine.

This article is dedicated to the investigation of the mystery genre in V.Pachovskiy's dramatic art and of his tragedy "Roman The Great" in particular. Analysing this work, the author of the article concentrates her attention on the artistic modification of the genre of the Slavonic mystery, considers it on the levels of content and form, traces the system of the images in the tragedy, singling out the author's vision in the light of Slavonic mythology.

*Key words: mystery, catastasis, sacrament, mythological material employing images and plots, the author's picture of the world.*

Жанр містерії в сучасному літературознавстві залишається майже поза увагою науковців. А що вже говорити про дослідження язичницьких містерій, про які до нас дійшли досить скупі відомості. Учені частіше розглядають містерію як міфологічний видовищний жанр, що дав поштовх усім театральним системам. І тому згадується про містерію, коли йдеться про ту чи іншу театральну виставу, про той чи інший театр. Проте, фактично, не існує досліджень, де б містерія розглядалась як певне таїнство, містичне дійство, присвячене якомусь богові – тобто такою, якою її задумали давні слов'яни - з метою повернення в давні сакральні першочаси першовсвіту.

Дослідник жанру містерії О.Гвоздев досить обережно вживав термін "так звані містерії" або "масові інсценізації" стосовно творів на сакральні сюжети; Р.Пилипчик вважає, що містерія – це "велика інсценізація на біблійну тему, що складалась іноді з кількох циклів" [1,2,460]; М.Попович трактує містерію лише як таїнство [2,91]. Найбільш ґрунтовною працею, на наш погляд, присвяченою, дослідженню жанру містерії, стала монографія О.Клековкіна "Сакральний театр. Генеза. Форми", у якій автор детально аналізує всі види містерій, історію їхнього розвитку.

У даній статті ми прагнемо зосередити увагу на особливостях художньої модифікації жанру слов'янської містерії у творчості В.Пачовського, тим більш, що жанрова своєрідність драматичних творів митця ще не ставала об'єктом детального дослідження. Цікаво, що поет використовує у своїх драматичних творах не лише форму, а й зміст слов'янських містерій, інколи твори художника прочитуються на межі драми і містерії. Зокрема, досить примітною в цьому плані є драма "Роман Великий", у якій автор використовує як змістові, так і формальні елементи купальської містерії.

Дослідження поставленої мети передбачає розв'язання таких конкретних завдань:

- дослідження використання жанру містерії у слов'янських обрядових дійствах;
- виявлення своєрідності і новаторства В.Пачовського у використанні купальської містерії.

Містерії на Україні відомі ще з давніх язичницьких часів, коли древні слов'яни відтворювали народження і смерть того чи іншого бога, влаштовували цілі дійства із жертвоприношеннями. "Український народ ще на зорі нашої культури створив високомистецькі, глибоко-філософічні міфи-містерії, відображені в купальських піснях та ритуалах, в колядках, щедрівках, новорічних звичаях – Василеві та Маланці, а Гаївках, Калиті-Андрієві тощо"[3,471]. Проте джерела, де б зберігся повний опис хоча б одного обрядового дійства, до наших часів не дійшли. Найбільш загадковими і найменш відомими вчені вважають містерії, присвячені святу Купала. О.Білецький вважає, що купальська містерія була складним і великим дійством на честь сонячного божества і складалась із двох частин: "З одного боку – прославлення найвищого розвитку продуктивних сил природи, з другого – плач над вмираючим літом, проте пов'язаний з надією на його воскресіння"[4,285]. Такої самої думки дотримується і митрополит Іларіон у своїй книзі "Дохристиянські вірування українського народу", де зазначає: "Святкувалося це свято дуже врочисто, тяглося певен час й охоплювало власне кілька свят"[5,293]. Мар'яна та Зоряна Лановик називають свято Купала чи не найважливішим в усій календарно-обрядовій системі і виділяють цілий ряд обрядів, які здійснювались саме в цей період, зокрема, обряд вінкоплетення, обряд собітки, обряд спільного купання тощо. "Купальські ігрища могли відбуватись упродовж кількох днів і ночей, завершуючись у Петрівку (12 липня)"[6,159]. Проте найголовнішим у Купальській містерії був заклик пізнати самого себе. "Ані багатство, ані розкіш, ані що інше не може дати людині справжнього, глибокого морального задоволення. ... Коли вона не зрозуміла свого призначення, не зрозуміла себе (не пізнала) – вона при всіх розкошах – "блукає по лісу" поки "не розвидниться", цебто поки не усвідомить, чого ж вона прийшла на цей світ ... – Але тоді, коли вже людина зійшла з правдивої путі – буває запізно "пізнати себе"[3,470]. І не даремно пошук себе відбувається в найчарівнішу, найтемнішу ніч, коли чари найсильніші, коли оживають дерева, рослини, коли тварини розмовляють і коли нечиста сила має найбільшу силу. Народ вірив, що в таку ніч людина здатна побороти все лихе в собі, розкрити ще не знані можливості і здійснити нечувані вчинки. Саме ця ніч може багато розкрити в майбутній долі людини.

Через століття гонінь язичницькі традиції або забувались, або, накладаючись на православні, асимілювались. Проте коли на початку ХХ століття постала проблема формування єдиного культурного простору нації, де б спільним чинником була б не тільки мова, то письменники і поети звертаються саме до язичницької міфології. Досить цікавою і оригінальною в цьому плані є драматургія В.Пачовського як

спроба написання ауто сакраменталь, п'єси-міфа про спільне минуле; як пропозиції культурного проекту, покликаною створити свою публіку навколо ідеї державної України”[7].

На наш погляд, у своїх драмах В.Пачовський використовує найчастіше схему саме купальської містерії, де автором описується страждання і воскресіння України, пошук народом самого себе і неможливість подолання прокляття нечистої сили.

Так, перша дія трагедії “Роман Великий” відбувається саме в купальську ніч, коли народ святкує перемогу князя Романа над боярами, які його зрадили, та над мадярами:

Пийте, гуляйте, хлопці й дівчата,  
Вінці кидайте, паліть лучива,  
Під ясну нічку Купала![8,37].

І далі автор описує містерійне купальське дійство давніх слов'ян із винесенням ляльок бога Сонця та богині Марени, з рокладанням вогню і священними танцями.

Хор хлопців

Входить у вінках і несе бога Сонця, украшену павиним пір'ям куклу, ставить її на підставі, ходить довкола хороводом і співає”[8,37]. Продовжує це дійство хор дівчат, що “входить у вінцях з другої сторони і несе куклу богині Марени. Вона з вінчиків соломи і кропиви, одіта цвітками і стрічками. Ставить куклу на другій підставі; ходить довкола хороводом та співає ...”. Далі і дівчата і хлопці, що його зрадили - із померлим Кострубонькою.

Ой ти, Сонце, світлий цару,  
Вже Коструб на цвинтару –  
Вже бояре у коморі,  
А народ знов піде в горі!  
Слава Романові, слава![8,37]

Народ у драмі вважає, що саме для Романа і завдяки йому приходить оновлення в природі:

Ходили дівочка коло Мареночки,  
А парубочки коло Купала,  
Гратили сонечко для Романа,  
Сріберні ключі взяло Марени,  
Тай відчиняє скарби черлені  
Все для Романа, доброго пана![8,38].

Проте В.Пачовський не обмежується введенням купальської містерії в зміст твору. Містеріальність у творі простежується і на рівні форми. Уся трагедія “Роман Великий” побудована саме як купальська містерія. Починається твір із прославлення Романа Великого за його подвиги, за те, що зумів захистити народ. Усе це відбувається в ніч на Івана Купала, усі святкують і сподіваються на краще майбутнє для України, волхви передрікають князю, що він має здійснити велику справу – об'єднати всі українські землі. Проте саме в цю ніч нечиста сила активно заважає людям: спокушає, залякує, влаштовує пастки. Всього цього не оминув і Роман. Нечиста сила в трагедії представлена образами литовських та польських панів, а також деякими українськими князями, які протягом усього твору влаштовують на шляху Романа Великого різноманітні пастки. Головний герой, на жаль, не зумів здійснити призначеної йому долею функції об'єднати весь український народ, оскільки порушив заповіт Святослава: “Любов або воля – їх злука, то смерть!” Він обрав особисте щастя, спокусився коханням, тим самим поставив на перше місце недержавні інтереси, за що був проклятий волхвами:

Антистрофа

Ой пожалує князь, що тебе він узяв,  
Обманула богів, заведеш його в блуд,  
І не сповнить того, що сповнити він мав!  
Горе вам! За неправду впаде божий суд![8,56], -

говорять вони Світляні.

Колись успадкований Романом Великим меч Святослава (символ боротьби, змін) після його смерті врятовують русалки і ховають на дні Дністра до кращих часів. Як бачимо, В.Пачовський містерійне дійство залишає незавершеним, відродження України не відбулося, і чи відбудеться – поет точної відповіді не дає, а знову ж таки, як у багатьох своїх драматичних творах, закінчує трагедію риторичними питаннями:

Хор русалок

Строфа



Ой горе нам, горе нам горе!  
 Хто ж нині з'єднає всіх нас?  
 На край наш пливе темне море,  
 А стовб наш багровий погас.

Незримий хор

з землі по цім боці Висли щораз далі кругами взад на схід ридаючий

Антистрофа

Ой кара нам, кара нам, кара!  
 На цілі століття впадем!..  
 Чи зродиться геній з пожара? –  
 Чи в пеклі тім ми пропадем?  
 Сварог над нами,  
 Суд божій![8,278]

Якщо слов'янські язичницькі купальські містерії завжди завершувались перемогою добра, торжеством життя, радості, то в трагедії “Роман Великий” В.Пачовський, на наш погляд, навмисне зупиняє дію в момент вирішення подальшої долі героїв, у момент катарсису, щоб читачі/глядачі, очистившись духовно, змогли б усвідомити причину повторення однакових помилок, що призводять до постійної втрати державності. Певною мірою таке завершення трагедії можна вважати оптимістичним, оскільки незважаючи на смерть головного героя не відбулося психічно-моральної катастрофи, врятовано меч і щит - символи майбутнього продовження розпочатої справи. На наш погляд, взявши за основу купальську містерію, В.Пачовський відтворює життя Романа Великого, князя Галицько-Волинського князівства як фактично земного бога, і повторює таким чином космогонічний обряд творення світу України: від народження (у сюжеті твору це справедливий суд Романа над боярами, принесення Світляною щита і меча Святослава) до страждань, до мук України (зрада Романом девізу Святослава, смерть Світляни, любові Романа з Марією тощо). Смерть Романа, що відступив від божественного призначення, від рук розбійників у трагедії стає своєрідним катарсисом – він очистився власною кров'ю, як раніше древні люди кров'ю жертвних тварин.

Вважалося, що на Купала Сонце-Ярило одружується, а тому влада переходила до Купала, який вважався язичницьким божеством, що символізував сонце в zenіті (літнє сонцестояння) [6,158]. У трагедії Роман Великий ототожнюється з сонцем Ярилом (він справді стає чоловіком Світляни), а його син, який народився в купальську ніч - із Купайлом. У художньому світі трагедії Світляна виступає в ролі богині Лади, а Марія – богині Марени. Ототожнення починається вже з портретної характеристики героїнь. Так, Світляна, “струнка, золотоволоса красуня, з великими чорними очима. Одіта в киреї краски грому і блискавки, з дубовим вінцем на голові”; вона вірна дружина своєму коханому чоловікові, саме вона приносить радість Романові, народжує йому синів як надію на гарне майбутнє. Створений В.Пачовським образ Світляни повністю збігається з народним уявленням про образ богині Лади. Це була богиня весни, любові, веселощів, щастя. “Слово “лада” означає вірна дружина, любка, полюбовниця”[5,110]. Вона мала чоловіка Ладю, разом вони були богами вірного подружжя. Лада мала двох синів Леля і Полеля, символом яких стало сузір'я Близнюків[6,66]. Світляна теж мала синів – Данила та Василя.

Образ Марії в драмі зображений як повна протилежність Світляні. Вона “незвичайна красуня, чорнява, чорнобрива, кручоволоса, з великими, чорними очима. Шия, груди й ромена обнажені, білі як лебідь відбивають від кармазинової сукні з довгим шлюпом”[8,116]. Вона діє на благо Польщі та Литви, намагається спокусити Романа, кохання її є невірним. За народними уявленнями, Марена теж “спереду рум'яна красуня, ззаду – гниючий, зловонний труп. Марена перерізає іржавою косою “рубець життя” в серці людини”[9,106]. Згадаємо, у трагедії саме Марія, зрадивши Романа Великого, стала причиною його смерті.

Уособлюючи в образах головних героїв трагедії образи слов'янських язичницьких богів (Ярила, Купала, Лади, Марени), автор знову підкреслює зв'язок свого твору із містеріальним дійством. На наш погляд, містерія у творчості В.Пачовського – це і священнодійство, і водночас, театральна форма, що інсценізує події святого письма, де “святим письмом” фактично є міфологічний час, герої, їхні вчинки, як негативні, так і позитивні. Бо, як зазначає М.Попович, існують два значення святенності: 1) позитивне, освячене присутністю божества і причетність до чого можлива і бажана; 2) негативне, встановлене божеством і порушення якого призводить до божественної кари [2,18]. У драматичних творах В.Пачовського позитивне є сакральним, а негативне – “опозиційний ворожий сакральному злочин, як замах на святе, адже “грішник, як і злочинець, - істоти сакральні”. Художній простір драм В.Пачовського поділяється на два світи: 1) світ героїв, богів, тобто борців за Україну; 2) світ невірних, бісів, нехристів, нечисті – гнобителів України. Відповідно до цього існують і два головні типи поведінки – праведний і неправедний, чистий і нечистий. Так, дії та життя Світляни автор розцінює як праведні, чисті, навіть незважаючи на її зраду Перуну. У художньому світі трагедії Світляні пробачається її злочин, бо вона

присвятила себе вихованню дітей, які мали продовжити справу батька, зміцнити свою державу. І як протиставлення життю Світляни В.Пачовський описує грішне життя Марії та Романа. Марія зраджує свою країну, що для автора найстрашніше, намагається звабити Романа, а Роман піддається чарам полячки, довіряючись їй, забуває про свою державу, що для В.Пачовського рівноцінне сакральному злочину.

Отже, використовуючи як змістові, так і формальні елементи купальської містерії, митець формулює своє бачення історії України, творить власний міф. Як бачимо, дослідження жанрової своєрідності драматургії В.Пачовського, зокрема використання автором змістових та формальних елементів слов'янських містерій є досить перспективним для подальшого вивчення творчості письменника.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2001. – Т.2. – Українська культура XIII – XVII століть. – 848с.
2. Попович М. Нарис історії культури України. – К.: АртЕк, 1998. – 728с.
3. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. – К.: АТК “Обереги”, 1994. – кн. П.Т.3: (Весняний цикл). – 528с.
4. Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні // О.Білецький Зібр. тв.: У 5 т. Давня українська і давня російська література. – К.: Наукова думка, 1965. – Т.1. – С.277-353.
5. Іларіон, митрополит. Дохристиянські вірування українського народу: Іст.-реліг. моногр. – К.: АТ “Обереги”, 1992. – 424с.
6. Лановик М.Б., Лановик З.Б. Українська усна народна творчість: Підручник. – К.: Знання-Прес, 2001. – 591с.
7. Тхорук Р. П'єса-міф В.Пачовського: розширення горизонту сподівань // Сучасний погляд на літературу. Зб. наук. праць. – Вип.8. – К., 2002. – С.72-82.
8. Пачовський В. Роман Великий. Трагедія в п'яти діях. – Накладом автора, 1918. – 288с.
9. Гуменна Д. Благослови, Мати!: Казка-есеї. - К.: Вид. дім КМ Academia, 1994. – 288с.

УДК 821. 161. 2X – 32. 02

## ІМПРЕСІОНІЗМ ЯК ОЗНАКА СТИЛЮ НОВЕЛИ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО “СИНІЙ ЛИСТОПАД”

Хом'як Т.В., к.філол.н., доцент

*Запорізький державний університет*

У статті проаналізовано один із елементів стилю Миколи Хвильового – імпресіонізм, його наявність і форми вираження в новелі письменника “Синій листопад”.

*Ключові слова* : імпресіонізм, стиль, пейзаж, портрет, колір, запах, новела

Хом'як Т.В. ИМПРЕССИОНИЗМ КАК ПРИЗНАК СТИЛЯ НОВЕЛЛЫ НИКОЛАЯ ХВЫЛЕВОГО «СИНИЙ НОЯБРЬ»/ Запорожский государственный университет, Украина

В статье проанализирован один из элементов стиля Николая Хвильового – импрессионизм, его наличие и формы выражения в новелле писателя “Синий ноябрь”.

*Ключевые слова*: импрессионизм, стиль, пейзаж, портрет, цвет, запах, новелла.

Homjak T. V. IMPRESSIONISM AS THE STYLE OF NIKOLAY HVILEVOY SHORT STORY “BLUE NOVEMBER”/ Zaporizhzhya State University, Ukraine

The article presents the analysis of the Nikolay Hvillevoy style elements – impressionism, its availability and the forms of expression in the short story of the writer - “Blue November”.

*Key words*: impressionism, style, portrait, landscape, colour, adour, short story.

Імпресіонізм у Миколи Хвильового, зокрема в його новелістиці, мав свою специфіку, передусім він поєднувався з іншими стилями. Це знаходить вияв на стильовому рівні у формі окремих імпресіоністичних прийомів, жанровому – як особливе оформлення жанру, а почасти у нього має місце і Шніцлерівський тип імпресіонізму – потік свідомості. Його специфіка - у вербалізації передачі процесу переживань, здебільшого у формі внутрішнього мовлення (новела “Мати” – найхарактерніший зразок).

Безперечно, і у творах М.Хвильового в цілому, і в кожному з них зокрема, як і у творчості будь-якого письменника, спостерігається синкретизм стилів. Спробуймо зосередити свою увагу лише на елементах поетики імпресіонізму, хоча повністю ізольовано розглянути цю проблему навряд чи можливо.

На імпресіонізм як ознаку стилю ранньої новелістики М.Хвильового вказували літературознавці ще у 20-30-і роки (М.Доленго, М.Рильський) і сучасні (В.Агеєва, Г.Бахматова, Ю.Безхутрий, Т.Гундорова, Ю.Кузнецов та ін).

Аналіз новелістики М.Хвильового під кутом зору наявності в її стилі імпресіонізму дозволяє зробити розширення інтерпретації творів письменника, простежити еволюцію поетики, зокрема в новелі “Синій листопад”.

Метою статті є розгляд стильових моделей імпресіонізму, специфіки функціонування їх у новелах М.Хвильового.

Аналізуючи новелу М.Хвильового “Синій листопад”, ставимо перед собою такі завдання:

- виявити ознаки імпресіонізму в новелі;
- довести, що всі складові елементи поетики новели беруть початок в імпресіонізмі, зокрема, композиція, сюжет, пейзаж, портрет тощо.

Така постановка проблеми є актуальною, оскільки дозволяє виявити ознаки імпресіонізму в конкретному художньому творі.

“Покоління українських письменників, яке входить у літературу в цей час (після 1917 року – Т.Х.), - А.Головко, М.Івченко, В.Підмогильний, Г.Косинка, почасти М.Хвильовий, - багато в чому продовжують традицію психологічного імпресіонізму Коцюбинського...” [1, 273] – зауважує Юрій Кузнецов. В “Історії української літератури ХХ століття” зазначено: “М.Хвильовий починав як неоромантик, хоча в новелістиці легко знайти впливи імпресіоністичної поетики, і елементи експресіонізму, навіть сюрреалізму” [2, 285], “найсильніше вплив імпресіоністичної поетики відчутний у “Пуделі” та “Синьому листопаді”, де чутливо вловлено миттєві зорові, слухові, дотикові, нюхові враження, що виступають основним засобом характеристики внутрішнього стану героїв” [3, 17], - стверджує В.Агеєва. “Проза М.Хвильового переважно лірико-експресивна, з елементами неоромантизму. Але при цьому ряд творів позначений сильним впливом імпресіонізму” [4, 98] – додає вона в монографії “Українська імпресіоністична проза”.

Сучасний дослідник імпресіонізму Юрій Кузнецов виділяє дві його переважаючі моделі, які умовно називає так: 1) “потік чуттєвого світосприйняття”; 2) “потік свідомості” [1, 230]. Для стильової тенденції потоку світосприйняття в новелах М.Хвильового характерне зауваження горизонту оповіді від всевідання до кута зору персонажа, по суті, майже відсутність сюжету, своєрідна фрагментація, базування оповіді на переживанні героя, відтворення його психології через своєрідність сприйняття дійсності.

У чому ж це полягає? Дійсність у новелі “Синій листопад” (1922) у її зовнішніх виявах постає через призму світосприйняття героїні – Марії. Досягає цього М.Хвильовий не тільки прямим називанням почуття. І не стільки, але й шляхом акцентації уваги на деталях пейзажу, портрету, інтер’єру, які потрапляють у поле зору Марії, тобто передачі її вражень. Вони стають значущими як імпресіоністичний засіб розкриття внутрішнього світу героїні. Важливим є кут зору наратора. Якісна зміна його – переміщення з навколишнього середовища в чуттєву сферу людини Окремі репліки Марії, як і інших персонажів (Вадима, Зиммеля), не тільки несуть інформацію про події, а (і це переважає) відтворюють їх почуття. Душевні переживання героїв – основа твору, сюжет у якому досить ослаблений. Внутрішній “сюжет” і підтекст перебувають в одній площині.

Фрагментарність композиції, посилена увага до кольору - ознаки імпресіонізму.

У “Синьому листопаді”, як і в більшості його новел, два часові плани: брудне сьогоднішнє, всі вади якого письменник дуже прозріливо помічає, і протиставлене йому омріяне майбутнє. Основним композиційним принципом новели є бінарне протиставлення реальних і вимірних сцен, мрії і дійсності. Роль сюжету ослаблена, він ледь намічений, натомість окремі враження, роздуми, спогади об’єднуються за принципом асоціативності. Ця новела зосереджена переважно на фіксації чуттєвих вражень. У тривожній атмосфері гірського селища сплітаються два настрої: чекання свята і смерті героя – комісара Вадима, хворого на туберкульоз. Ознаки невідворотного кінця бачать і Вадим, і його кохана жінка Марія.

У “Синьому листопаді” подвійний дискурс пейзажу, він охоплює як часткове (те, що в першу чергу привертає увагу героя), так і передачу внутрішнього стану його (хвилювання, співпереживання, чи й просто настрої), який і має безпосередній вплив на те, як він же і сприймає цей пейзаж. У творі означено і предметний світ природи (З моря джигітували солоні вітри. Мчались степом і зникали в Закаспі... Північний Кавказ. Над станицею мчали недосяжні голубі верхів’я. Дрижали зорі й сполохано перебігали до небокраю, до гірського масиву” [5, 221]. І передано відчуття від нього (“...На заході було море.

Звичайно, його сюди не чути, але воно почувалось. Почували це Марія й Вадим. Море завжди нагадує мільйони років” [5, 224]; “З вікна бачили гори й сиві верхів’я Ельбруса. Верхів’я знову бігли в тумани” [5, 226]. Письменник будує новелу не на контрасті, а на гармонії природи і того, що відбувається з героями: “Ще огнище не погасло – догорало...” – “Вадим догоряв. Лікар казав: на курорт пізно” [5, 226, 228]. “Чорні дороги”, “кволе сонце” спочатку сприймаються як натяк на фізичний стан Вадима, а згодом чітко вимальовується ця паралель через художній паралелізм: “Вадим був надто чорний. І дороги бігли – чорні, степові” [5, 232].

Образ “синього листопаду”, як і “запах сосни”, які на певному етапі ніби як зливаються (“Невідомо чий запах – сосни, гірських трав, чи то пахтить синій листопад” – 5, 207), домінуючий у творі.

На це уже звертала увагу дослідниця літератури Г.М.Бахматова. Настійним, органічним лейтмотивом проходить через увесь твір образ “невідомого, невідданого і мовчазного синього листопаду”, “солоних вітрів з моря”, запаху “сосни, гірських трав”, і цей символічний пейзаж настрою гармонізує зміст оповідання нерозривними зв’язками й відповідностями всіх моментів буття людини, суспільства, природи, космосу” [6, 23]. Імпресіонізм виявляється в динамізмі, у відтворенні природи в русі передусім. Досягає цього М.Хвильовий за допомогою зорових і звукових вражень. “Синій листопад” “проходив”, “плентався”, “заходив під стріхи й відходив за вітрами”, “мовчазно йде на схід”, “посувався”, “брів”, “урочисто брів”.

Вагома роль кольору і запаху в новелі. Зелений колір мають очі Марії (навіть незвичне поєднання: “зелений вугіль і в огнищі, і в її зіницях” [5, 222], з ним же асоціюється згадка про кохання, про яке мріяли і Марія, “дочка південної Кубані”, “крапка і політком” (“Ще думала, що кохання таке зелене, як травневий цвіт” [5, 225], і Вадим.

Взаємодія кольорової гами в новелі контрастна. Зелений колір як домінуючий (і пряме називання його, і опосередковане, через асоціативні поля, - сосна), катарсисно – життєствердний і чорний – колір смерті та безнадії. Колір у новелі вступає у складні зв’язки з усією семантичною структурою тексту. Запах сосни, землі, “мужського тіла”, а часом і невизначений простежується протягом усього твору (“пахло ріллею, ґрунтом” [5, 225], “запах мужського тіла” [5, 229], “тиша запахла сосною” [5, 236] тощо). І тоді, коли Вадим помирає, у кімнаті сосна “поруділа, а гірські трави зів’яли”, хоча “пахло сосною”, півтемрява “теж зів’яла”. Постійна наявність звукових образів (скрип “журавля” вночі, крик галок, удари в стіну – забивають останні цвяхи, прикрашаючи зал, готуючись до свята – річниці революції тощо).

У “Синьому листопаді” майже немає емоційно нейтральних предметних чи пейзажних деталей, зорових чи слухових образів. Найменша деталь, подробиці пов’язані зі змінами настрою того чи іншого персонажа. Зображуване передано через сприйняття героїв, а не через авторську свідомість.

Портрети персонажів у новелі “Синій листопад” теж виписано переважно в імпресіоністичній манері. Портрет майже не інформативний, переважають кольори, вводяться подробиці, які викликають певні почуття, емоції в того, хто сприймає героя. Про Марію сказано, що “вдень була струнка, пружиста, гірської породи, а в білках стояла зелена вода” [5, 225]. По відношенню до Вадима вжито оксюморонну фразу в описі зовнішності: “бліде лице зовсім йому почорніло” [5, 233], а в іншому місці акцентовано увагу на таких деталях: “сухо й гостро дивився на вугіль. Зрідка налітав вітер, тоді з-під папаху виривалось волосся й падало йому на тьмянний лоб” [5, 222]”.

Реалістичне й імпресіоністичне у відтворенні подій у новелі “Синій листопад” М.Хвильового поєднуються. Зокрема, у творі простежується всевідання автора: “Через три дні в забутій станиці Передкавказзя згадають буйний день. Червоноармійці завітчають, причепурять штаб, де буде мітинг – концерт, де жив колись генерал-отаман з шляхетною сім’єю” [5, 224]. Така тісна взаємодія імпресіоністичних тенденцій з реалізмом “відповідала естетичній природі імпресіонізму..., яка в своїй основі, своїх вихідних позиціях належить до реалістичного типу художньої творчості” [7, 178].

Мотив суму і зневіри відчутний у тих ідеалах, яким служили, в які вірили і були вірними герої. Іронічність проявляється уже коли Марія говорить Гофманові: “Скажіть мені: де кінчається ваша дурість і починається контрреволюційність?” І Вадим теж співає: урочисто ходить по оселях комуна (ці слова виділено у тексті навіть графічно- Т.Х.). Де ви її бачите? Просто – тоска. Просто – харя непереможеного хама” [5, 226]. Як і для “кота в чоботях” та багатьох інших, для Марії ніби все було зрозумілим, коли йшли бої, коли, як на полотнах Рембрандта, було чітко видно розмежування світлотіней, і сумніви стискають її серце тепер, з приходом нових часів. Марія ніколи не була “гвинтиком”. Видно, що в революцію вона прийшла свідомо (“Сама говорила: песик революції – тьяв, тьяв! Але не прибудилась: знала Фігнер і ще багаті” [5, 223]. І ось тепер вона усвідомлює, що не досягнуто тієї радості буття, про яку мріяли мільйони, і їй це не байдуже, їй це болять: “Вона думала, що міщанство йде, проходить, коли засіріло, але ще не зійшов східний огонь. Було надто боляче, бо за спиною стояли каларні, але ясні дні, коли з кожного нерва било джерело непохитної завзятості й певности в казковість майбутніх годин” [5, 228]. І далі автор поглиблює думку, надає роздумам Марії більш узагальненого змісту, і її нові думки сповнені філософської наснаги. Про Марію сказано: “Ще думала Марія про дитячу наївність мільйонної

маси, що на протязі довгих років умирала стійко, мов фанатики середньовіччя, що під стягом вічності пройшла з гарячими очима вздовж і впоперек рівнини республіки” [5, 228].

В.Агеєва вказує на фанатизм віри Вадима в те, що “по нашій республіці ходить комуна”, і доходить висновку, що кожен з героїв залишається при своїй правді, що автор не підкреслює нічєї переваги, зауважуючи: “Ця властива митцям – імпресіоністам безсторонність, позиція спостерігача, а не судді, проведена у творі послідовно – мотив фанатичної віри і мотив марних ілюзій звучать паралельно” [3, 19]. Чи справді лише святий фанатизм? Адже коли Марія в останні миті життя Вадима, усвідомлюючи, що він не в силі вже говорити, голосно промовила (щоб порадувати його) улюблену Вадимову фразу (“По оселях урочисто ходить комуна”), обличчя героя “покривилось усмішкою”. Чи тільки це ознака фізичного болю (адже до цього він його терпів стоїчно і про муки свідчили лише харкання кров’ю, блідість і чорнота на обличчі), чи, можливо, і зовнішній вияв якихось уже також внутрішніх сумнівів, коли не більше? Олена Лігостова пише: “Смерть Вадима символізує його ізольованість, неможливість знайти собі застосування в тогочасній дійсності” [8, 58]. Не знаходить “собі застосування”, по суті, й Марія.

І Вадим, і Марія присвятили себе революції. Марія не має фанатизму Вадима, вона сприймає його віру як ілюзію, ні в чому не знаходячи їй підтвердження. У кожного з героїв новели своя правда. Їй вони залишаються вірними до кінця. М.Хвильовий не наголошує на перевазі чи помилковості когось із них. Він лише показує два погляди, дві полярні оцінки дійсності. Така безсторонність властива письменникам – імпресіоністам. Позиція спостерігача, а не судді, проведена в новелі послідовно. Проблема фанатичної віри і проблема марних ілюзій звучать паралельно.

Персонажі твору конкретно існуючі й символічні водночас. Вони – виразники певних рис психології людства.

М.Хвильовий у новелі “Синій листопад” порушує екзистенціальну проблематику: життя і смерті, кохання і відчуження, внутрішньої самотності, роздвоєння. Новий підхід до відтворення особистості – через переживання – зумовив і принципово нові поетичні засоби, які мають немало спільного з імпресіонізмом.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. - К., 1995. – 397 с.
2. Історія української літератури XX століття.- Книга перша. – К., 1998.
3. Агеєва В. Автор і герой у структурі новели Миколи Хвильового // Слово і час. – 1993. - № 12. – С. 16 – 21.
4. Агеєва В. Українська імпресіоністична проза. – К., 1994. – 158 с.
5. Хвильовий М. Твори в п’ятьох томах. Т.1. – Нью-Йорк – Балтімор – Торонто: Смолоскип, 1978.
6. Бахматова Г. Український орнаменталізм: загальне і своєрідне (До проблеми концептуальності стилю) // Радянське літературознавство. – 1989. - №2.- С. 19-26.
7. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1985. – 263 с.
8. Лігостова О. Вибір героїв Хвильового // Слово і час. – 1995. - №1. – С. 56 – 59.

УДК 821.161.2 – 3.0 “1920/1930”

## ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА “ЛІВОЇ ПРОЗИ” В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 20-30-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Цимбал Я.В., к.філол.н., м.н.с.

*Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України*

У статті проаналізовано теоретичні засади “лівої прози”, викладені в працях О.Полторацького і М.Йогансена. Розглянуто ряд творів, які належать до “лівої прози”, визначено їх характерні особливості. Простежується еволюція “лівої прози” від сюжетності до металітературності.

*Ключові слова:* “ліва проза”, сюжет, динамічність, формалізм.

Цымбал Я.В. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА «ЛЕВОЙ ПРОЗЫ» В УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20-30-Х ГОДОВ XX ВЕКА / Институт литературы им. Т.Г.Шевченко НАН Украины.

В статье проанализированы теоретические основы «левой прозы», представленные в работах О.Полторацкого и М.Йогансена. Рассмотрен ряд произведений, принадлежащих к «левой прозе», определены их характерные особенности. Прослеживается эволюция «левой прозы» от сюжетности к металитературности.

*Ключевые слова:* «левая проза», сюжет, динамичность, формализм.

Tsybmal Y.V. THE THEORY AND THE PRACTICE OF "LEFT PROSE" IN UKRAINIAN LITERATURE OF THE 1920-30TH/Taras Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine.

The theoretical footing of "left prose" from the works by O.Poltoratsky and M.Johansen is analysed. The creative works that are appurtenant to "left prose" are viewed and their characteristic features are determined.

The evolution of "left prose" from a subject to a meta-literature is observing.

*Key words:* "left prose", subject, dynamism, formalism.

«Ліва проза» з'явилася в українській пореволюційній літературі досить пізно порівняно з прозою взагалі, «не-лівою». Зате поява ця була набагато ефектнішою, одразу привернула увагу читачів і критиків, пожвавивши нескінченні дискусії про зміст і форму, збуривши нові суперечки про сюжет, конструкцію, формальний експеримент. Власне термін «ліва проза» належав футуристам, і представляли її здебільшого автори «Нової генерації» – Г.Шкурупій, О.Влизько, Л.Скрипник, Д.Бузько та ін. Поза тим, «ліва проза» мала талановитих теоретиків – О.Полторацького, М.Ланського (Л.Скрипник). До них з певними застереженнями (радше «організаційного» характеру) зараховуємо і М.Йогансена завдяки його скандально відомому посібнику «Як будується оповідання» (1928) та окремим літературознавчим статтям, друкованим у періодиці.

Невдовзі після виходу книжки «Як будується оповідання» О.Полторацький гнівно затаврував її в «Пролетарській правді» [див.: 1], але ці випадки пов'язані не стільки з його особистою позицією, а швидше з бажанням дотримуватися партійної лінії: 24 квітня 1928 року в органі КП(б)У газеті «Комуніст» з'явилася негативна офіційна стаття «Уважніш до ідеологічного фронту» за підписом П.Любченка, яка зорієнтувала всі подальші оцінки і визначила характер рецензій. Книжці М.Йогансена інкримінували ідеологічну невитриманість, ревізіонізм, немарксистське розуміння завдань літератури, суті літературного процесу, єдності змісту й форми. Проте глибший і докладніший аналіз виявляє спільне підґрунтя теоретичних побудов М.Йогансена і О.Полторацького, спільний підхід до художньої творчості, що дозволяє розглядати художній і теоретичний доробок першого в контексті «лівої прози».

Аналізуючи «ліве оповідання», О.Полторацький визнавав: «...терміна цього мусимо прийняти умовно: він позначає певну тенденцію в сучасній нашій літературі: відійти від старих орнаментальних метод літературного мистецтва й винайти нові літературні норми, що спираються перш за все на – порівнюючи – чіткішу установку на сюжет і, переважно, на сюжет, що його складають якісь зовнішні матеріальні події, не психологічний антагонізм, як у багатьох інших сучасних письменників» [2, 111].

До середини 1920-х років так звана сюжетність виросла в одну з центральних проблем молоді літератури, тоді ще означуваної як «пролетарська», а сюжет став своєрідним орієнтиром у боротьбі за нову прозу. Увага до архітекtonіки поступово витісняла на другий план навіть такі популярні донедавна стильовий і мовний напрямки творчих пошуків. Ідея сюжетної прози, на протигагу орнаменталістам, лірикам і безсюжетникам, об'єднала колишніх футуристів (О.Слісаренко, Ю.Яновський), тодішніх футуристів (Г.Шкурупій, Д.Бузько, Л.Скрипник) і «футуристів у душі» (М.Йогансен, О.Влизько, Л.Чернов). Тому надалі означення «ліві» прозаїки і «сюжетники» вживаємо як синонімічні, правомірність такого отождоження підтверджує навіть поверховий аналіз їхньої теорії і практики.

В огляді прозової літературної продукції за 1925 рік О.І.Білецький констатував: «Факт тяжіння нашої прози до сюжетної насиченості безперечний, і тяжіння це визначилося раніш, ніж про потребу в сюжеті заговорила критика. Минулого року це особливо виразно посвідчили збірники О.Слісаренка, Г.Шкурупія, почасти Ю.Яновського й М.Йогансена» [3, 80]. Сюжетники протистояли наслідувачам і учням М.Хвильового, хай навіть дуже талановитим: О.Копиленку, І.Сенченку, П.Панчу, Г.Косинці та ін. Критика закономірно розцінила це як боротьбу з орнаменталізмом.

«Ключ сюжету», шукати який закликав Н.Асєєв [див.: 4], для «лівої прози» визначив О.Полторацький: «Маємо в практиці лівого оповідання такі основні сюжетові засоби:

- 1) несподівані закінчення,
- 2) раптовий почин із середини,
- 3) користування засобом таємниці» [2, 122].

Цю саму схему як зразок рекомендував і М.Йогансен. Він аналізує два способи конструкції прозового твору – «просту лінію» і «ламану лінію». Останню використовують «модерні європейські та американські автори», тому саме такий спосіб радить письменник читачам свого посібника. «Ламану лінію» М.Йогансен характеризує таким чином: «Оповідання будується так, що читач не знає, який буде кінець.

Епізоди групуються в такий спосіб, щоб подати натяжки на дві можливі розв'язки; на одну натякується ясніше, на другу туманніше. Ясніше, яскравіше показана лінія звичаєм буває фальшива, а туманніша лінія натяків приводить до справжньої розв'язки, і в цей момент її туманність прояснюється для читача: натяжки стають зрозумілими. Отакої системи держався у своїх оповіданнях Генрі, якого ми дуже рекомендуємо як учителя будови фабули” [5, 391].

Найбільше значення, отже, має несподіваний кінець. Це була перша вимога “лівої прози”, якої сумлінно дотримувалися всі сюжетники. Саме цей чинник спонукав авторів звернутися передусім до малих жанрів, зокрема новели, і сприяв її анекдотизації. Ним же зумовлена порада М.Йогансена початківцям придумувати закінчення наперед, ще до написання твору. За принципом “несподіваного кінця” побудовані оповідання самого М.Йогансена “Гнилизна”, “Рахунок”, “Нечиста сила”, “Професори українізації”, ін.; Г.Шкурупія “Патетична ніч”, “Тисяча пройдисвітів”, “Провокатор”, ін.; О.Слісаренка “Драма в темному коридорі”, “Сотні тисяч сил”, “Випадкова сміливість”, “Присуд” та ін.

Незабаром для письменників, які дотримувалися цього спочатку неписаного, а потім писаного критиками правила, було винайдено термін, що переріс у звинувачення, – “генризм”. М.Йогансен вважав, що О.Генрі – “один з найкращих short-story writers (авторів короткої новели) світу” [6, 3]. Заклик орієнтуватися на Європу об'єднував ваплітовців на чолі з М.Хвильовим і футуристів на чолі з М.Семенком, тому критики нерідко приписували прозаїкам із двох ворогуючих таборів спільну “впливологію”. Крім буквально канонізованого О.Генрі, часто згадували імена Джека Лондона, Майн Ріда, Едгара По, О.Гріна, І.Бабеля, Г.Уеллса і навіть Л.Андрєєва, Л. де Буссенара та Р.Кіплінга.

Прозаїки-сюжетники не відрізнялися інтересом до розгорнутого психологізму характерів, вони схилилися до захопливості і навіть таємничості, до виразної динамічності подій. “До того ж, – продовжував виводити теоретичний фундамент “лівої прози” О.Полторацький, – ліве оповідання є завжди динамічне. Фабула його міцна, завжди збудована на гострому противенстві. Сюжет загострює цю фабулу й сприяє максимальній її конденсації” [2, 122].

Власне, цю характеристику можна впевнено визначити як антипсихологізм: письменники віддавали перевагу пригодництву, авантюрним мотивам, подієвості, а не психологічному аналізу. М.Йогансен описав це як дилему свого часу: “За великої епохи, в якій ми живемо, за існування борються два головні прозаїчні шаблони: статичний і динамічний. Або вони з'являються у постатях: психологічній і дієвій. Або ж вони раптом впливають, як неорганізований і організований. Герої одного з них міркують, герої другого чинять. Герої одного аналізують, герої другого будують. Частини одного ідуть як вівці світ за очі, частини другого мчать як вагони залізною пугттю. Один подібний до скрипки, другий до симфонічної оркестри. Один суттю індивідуалістичний, другий суттю колективістичний” [7, 53].

Антагоністичність орнаментальної прози, у якій переважає мовна стихія, і “лівої” прози яскраво засвідчують вимоги теоретиків останньої до мови художнього (тут: сюжетного) твору. Талановитий лінгвіст і перекладач М.Йогансен поділяв весь лексичний склад на слова-терміни, слова-образи і слова-символи. Водночас він стверджував: “У суто фабульній конструкції мова не має самостійного місця. Вона є засіб – і тільки. Вона не лірична, емоціональність її умовна. Вона вільна від естетизму” [7, 58]. Аналізуючи “Фальшиву Мельпомену” Ю.Смолича, М.Йогансен головною її перевагою і заслугою вважав лаконічність і простоту авторської мови та діалогів, тобто, по суті, всього тексту.

Мало хто серед письменників 20-30-х років міг зрівнятися з М.Йогансеном у багатстві словника, в умінні передати семантичні тонкощі й нюанси слова, розкрити його глибші пласти за рахунок виявлення звукосмислових зв'язків. Письменника нерідко звинувачували у “плетінні слівес”, а він признавався: “Тим часом я не люблю лірики в прозі і прози в ліриці. От чому я ще не прочитав до кінця ні одного оповідання Косинки, ні одної поеми Поліщука. Я люблю читати оповідання Смолича, Шовкопляса, Слісаренка, я охоче читаю Яновського і Хвильового, бо в них під ліричним серпанком криється глибока динаміка, сильний рух до фабульної лінії; на перший погляд роз'єднані частини збираються в кінці в блискучий мотор” [8, 2].

За стислість і виразність словесного оформлення агітував також О.Полторацький, уважаючи за зразок оповідання Г.Шкурупія: “...органічно зв'язаним із мистецькими методами лівого оповідання вважаємо стилістичний ухил, що його можна назвати стилем лапідарним.

Тут нема зайвого слова. Все розраховано саме на абсолютне обслуження даної ситуації. Цей засіб можна назвати конструктивним, бо він *minimum*'ом зусиль досягає максимального ефекту” [2, 126]. Ця позиція цілком відповідає футуристичним гаслам.

Зневага до орнаменталізму й емоціональності іноді набирала крайніх форм: Л.Скрипник виступав проти метафори взагалі, його “екранно-монтажний” (В.Коряк) роман “Інтелігент” характеризується крайньою спрощеністю і схематизмом словесного оформлення, продиктованими вимогами обраної автором форми. Проте ця стислість, економність викладу мала, на думку О.Полторацького, свої переваги, свої засоби, промовистіші за багатослівність, – засіб “подразумевания” і засіб “синекдохичного описування”. Вони

сприяли “інтертекстуалізації” раціонально побудованої “лівої прози”. Чим жорсткішим ставав ідеологічний і політичний тиск на літературу, тим більшу роль відігравало словесне оформлення: автори вдавалися до езопової мови, переводили ігрові стратегії в мовну площину.

Від новелістики прихильники “лівої прози” поступово перейшли до більших, а тому й складніших, форм і жанрів. Вони, проте, зберегли особливості новели – гостру інтригу й блискучі повороти сюжету. Наполеглива орієнтація на західну традицію приводить митців до заперечення примітивного реалізму, нав’язуваного під різними назвами плужанами й вуспівцями: “Люди живуть серед різних речей, подій і історій. Вони сами знають ці речі й події, і показувати їм речі так, як їх вони звикли бачити, це – графоманство, це значить сумніватись у здоровій здібності тисяч живих, здорових людей.

Чому все треба розглядати en-face, в лице, без будь-якого маленького зрушення, а чому б не поглянути на деякі речі хоча б у профіль?

Речам набридло стояти на своїх звичних місцях, вони хочуть рухатись. Вони вимагають нового поведіння з ними, нової революційної етики” [9, 184]. Нарікання й сентенції Г.Шкурупія з приводу традиціоналізму можна сміливо трактувати як пропагування прийому “очуднення”, або, як влучніше переклав його з російської М.Йогансен і точно передав суть явища, “поновлення”. Прийом “поновлення” виник як реакція на необхідність зруйнувати інерцію звичного сприйняття життя з метою виявити його карикатурні, гротескні, трагедійні риси.

Прагнення до гри, містифікації були характерні для представників “лівої прози” так само, як серйозність і принциповість. Відмовившись від “об’єктивного реалізму”, вони натомість “канонізували” умовність. В одному з оповідань їй співав оду вже цитований Г.Шкурупій: “Люди звикають до умовности змалку. Умовність – це людська уява, що перетворює перекинутий стілець в корабель, підлогу в море і різні інші речі в морських піратів. Але це умовність революційна, є умовність іншого сорту – умовність побутова. Умовність, що починається од виделки й краватки і кінчається будь-якою міщанською традицією.

Революційна умовність – це мрія людини винайти четвертий вимір, це людина в четвертому вимірі. Умовність виходить з рямців – вона розпирає їх...

Я завжди був і буду за умовність. Вона ламає стіни звичних вимірів. Вона змалку привчає людину до різних несподіванок дійсності. Вона є також репетицією можливих подій...” [9, 179]. Умовність дозволяла чи, точніше, легітимізувала гротеск, іронію, ексцентризм, алогізм, абсурд – все, з чого виростала прозова творчість М.Йогансена, Г.Шкурупія, Л.Чернова, Ю.Смолича, О.Влизька, Л.Скрипника.

Отже, все виразнішим стає спрямування на літературну техніку, на гру стилістичними й композиційними засобами. Поле художніх пошуків письменників-експериментаторів визначають найважливіші координати – гра, умовність, фантазія. Митці шукають фантазмагоричних способів перетворення дійсності, світ їхніх творів часто ірреальний, фантастичний. “Кажуть, що роз’ятрена фантазія митця може химерністю і надзвичайністю своєю випередити найдивовижніший витвір Натури, наймонструозніший факт Реальної Дійсності” [10, 349], – писав М.Йогансен у повісті “Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію” (1930), підтверджуючи цілим твором своє припущення. Разом з ним інші письменники звертаються до сатиричних (“Інтелігент” Л.Скрипника, “Голяндія” Д.Бузька, “Пригоди професора Віл’яма Вокса на острові Ципанго” Л.Чернова), фантастичних (“Господарство доктора Гальванеску” Ю.Смолича, “Сфінкс” О.Влизька), умовно-авантюрних і романтичних (“Двері в день” Г.Шкурупія, “По той бік серця”, Ю.Смолича, “Майстер корабля” Ю.Яновського) форм.

“Ліва проза” поступово еволюціонувала від апології пригоди до металітератури. Заперечення літературних шаблонів набувало все більше пародійного відтінку, виявляло гостре відчуття, усвідомлення, переживання форми. Письменник веде своєрідну розмову з читачем, підкреслюючи умовність літературної форми оповідання, роману. “Подорож ученого доктора Леонардо...” М.Йогансена – це роман про роман, де автор навмисне оголює прийоми, вголос розмірковує про особливості стилю, фабули твору, ділиться з читачем секретами (найчастіше фальшивими). Протягом цілої повісті він підкреслює умовність дії і персонажів, а в кінці відверто заявляє, що це були лише ляльки, яких він смикав за мотузки. Складніше будує роман “Двері в день” Г.Шкурупій. Оскільки книжка – про життя Теодора Андрійовича Гая, то він, логічно, і є її автором, бо ж він є будівничим своєї долі. Г.Шкурупій пропонує такий собі невігядливий парадокс: персонаж є водночас автором і героєм роману, який називається життя, отже, дружину, сусідів, знайомих він сприймає як “героїв свого роману”.

Теодор Гай, доктор Леонардо, добрий древонасадець, не боячись звинувачень у плагіаті, привласнюють твори своїх авторів. Репортаж Г.Шкурупія і Д.Бузька “Старим Дніпром в останній раз” перетворюється на подорожні нотатки головного персонажа в романі “Двері в день”. Герої ж М.Йогансена залюбки читають його вірші: то як свої, то як вірші поета Майка Йогансена. Зв’язок автор – герої набирає



подвійного характеру: не тільки автор звертається до персонажів, а й вони до нього. Наприклад, і доктор Леонардо, й Альчеста свідомі того, що вони лише іграшки в руках долі на ім'я Майк Йогансен. Леонардо, прочитавши одну з поезій, пояснює своїй супутниці: “Я сказав, що той, хто створив ці слова, створив і нас з тобою, хоч я розумний і спокійний доктор Леонардо Пацці, а ти прекрасна Альчеста” [10, 66].

Художній твір як факт історії літератури ставав джерелом інформації про неї саму, яка ще, власне, й не стала, не встигла стати історією – вона ще була “сьогодні”. Д.Бузько у романі “Голяндія” звертається не тільки до читачів, а й до Гордія Брасюка за порадою, до Майка Йогансена, дискутуючи з приводу його теорії про мистецтво як лимонад, що наробила стільки шуму; жартівливо розказує, як разом із сином Гогою пише свої твори Гео Шкурूपій. Усі ці вставки історико-літературного, мемуарного характеру, жарти, дискусії, насмішки, “оголювання” й “оголення” мають цілком серйозне підґрунтя, не менш солідне, ніж у психологічних новелах В.Підмогильного чи інтелектуальних романах В.Домонтовича. Їх об'єднує бажання-мета – зруйнувати стару популярну форму традиційного розлогого прямолінійного повісткування з наголосом на головному героєві і його розвитку. Це підкреслював і О.І.Білецький: “Такими шляхами – шляхами удавання, жартівливими звертаннями до читача, штучним “зниженням стилю”... ведеться шукання нової форми й боротьби з шаблоном, і притому шаблоном не тільки переджовтневої прози, а і з змертвілими формулами революційно-побутової повісті, якій загрожує небезпека втопити події та особи у водичці ліричної патетики” [3, 86]. Зіткнення демократичної і централізуючої тенденцій, зрештою, перемога останньої сприяли активізації гротескних, сатиричних елементів і мотивів, сприяли “іронізації” літератури. “Єдина безпечна для новеліста позиція, – стверджував М.Йогансен, – це іронія та скепсис, бо вони, принаймні, нічого не висувають позитивного, а тільки заперечують” [5, 392].

Гостре відчуття форми, “сюжетний конструктивізм” ортодокси розцінили й засудили як примат форми над змістом, результатом якого стали трюкізми, “штучна вигадка, нехарактерна для революційного побуту”, поверховість і неправдоподібність [див.: 11]. На відміну від Б.Коваленка, М.Доленго вважав, що письменники, які культивували “буржуазну культуру сюжету”, спричинилися до “ліквідації імпресіоністичного ліризму в сучасній українській прозі, прискоривши тим розвиток у ній справжнього пролетарського реалізму” [12, 167].

Загалом критики й літературознавці були майже однотайні в оцінці сюжетного напрямку в літературі. Щоправда, дехто відмовляв “лівим” прозаїкам в ексклюзивності їхніх конструктивних і стилістичних засобів, вказуючи, що гострий сюжет, композиційні ускладнення, багатоплановість давно стали поширеними серед письменників – представників різних формальних та ідеологічних течій. Зрештою, ні О.Полторацький, ні М.Йогансен, ні будь-хто інший з когорти “формалістів” не наполягали на винятковості своїх рецептів і нерідко називали своїх вчителів, підкреслювали, що ідеї “лівої прози” активно практикуються в західній літературі, що прийом “поновлення” найкраще описав В.Шкловський і т.д.

Прагнення писати по-сучасному спонукало лівих митців до постійних експериментів. Поезія проникає в прозу і навпаки (М.Йогансен, Ю.Яновський, Г.Коляда, В.Поліщук), поступово розмиваються межі прозових жанрів: в одному творі поєднуються елементи новели, нарису, есе, публіцистичні й філософські міркування, включаються елементи інших мистецтв. Письменників сковують тісні рамки й застигли догми, адже своїми завданнями вони визнають перш за все руйнування канонів, боротьбу з визнаними взірцями. М.Ланський (Л.Скрипник), аналізуючи природу “лівого” роману, наголошував на характерній особливості лівого мистецтва взагалі і цього жанру зокрема: “Мистець, що зробив хоч би один крок далі, ніж інші мистці, – лівий. Коли, зробивши цей крок, він на ньому спинився й чекатиме, доки його доженуть, чи переженуть – він перестає бути лівим. Отже, не можна, звичайно, вважати, що “лівий роман” є стала форма. Найбільш “сталий” елемент лівого роману (як і всього лівого мистецтва) – перманентний рух вперед” [13, 38].

Якщо в середині 20-х років, коли дебютувала більшість представників “лівої прози”, установка на сюжетність видавалася неабияким новаторством, то через кілька років це вже не дивувало читацьку публіку: добре збудованим сюжетом озброїлися автори виробничих романів і творів про село. “Ліви” пішли далі, створивши масив авангардної прози, де виразно акцентувалися формальні моменти – композиція, стиль, гра планами. І М.Йогансена, і О.Полторацького, і всіх “лівих” прозаїків, і Ю.Смолича з Ю.Яновським критика подаремно нарекла формалістами. Творчість кожного з них можна описати формулою М.Йогансена: “...всю увагу і все творче напруження мистця займають проблеми *подачі* матеріалу, а не *винайдення* його. Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить їхня ФОРМА. Письменник через те і бере тільки ходячі, вже винайдені кимсь ідеї, що вся енергія і увага його скеровані на ПОДАЧУ, на художню трактацію цих ідей” [5, 368].

Отже, короткий аналіз засвідчує відсутність принципової різниці між “лівою прозою”, як її визначав О.Полторацький, і прозою, яку захищав, обґрунтовував і практикував М.Йогансен. Це ще раз підтверджує, що доробок останнього слід розглядати у контексті “лівого”, або авангардного мистецтва.

Хоча вислів “експериментальна проза” був уперше вжитий як напівтермін-напіввиправдання ще у 20-х роках для характеристики “недороблених” з точки зору критиків письменників, з часом він набув конкретнішого наповнення: “українські “експериментатори” прагнули збагатити прозу своєрідними сюжетно-композиційними винаходами, моментом “гри”, різними “учудненнями” [14, 108]. Новіші дослідження демонструють синонімію термінів “авангардна проза”, “експериментальна проза” і вже дещо застарілого “ліва проза”, адже коло досліджуваних авторів майже однакове і варіюється тільки за рахунок буквально одного-двох імен: Г.Михайличенко, Г.Шкурупій, М.Йогансен, Д.Бузько, Л.Скрипник, Ю.Яновський, О.Слісаренко, О.Влизько, В.Домонтович, В.Поліщук...

## ЛІТЕРАТУРА

1. Полторацький О. Теоретична дама, цікава з усякого погляду // Пролетарська правда. – 1928. – 25 березня. – С.5.
2. Полторацький О. Літературні засоби. Спроба соціологічної аналізи. – ДВУ, 1929. – 147 с.
3. Білецький О.І. Літературно-критичні статті / Упор., авт. приміт. М.Л.Гончарук. – К.: Дніпро, 1990. – 254 с.
4. Асеев Н. Ключ сюжета // Печать и революция. – 1925. – №7. – С.15-18.
5. Йогансен М. Вибрані твори / Передм. Р.Мельникова. – К.: Смолоскип, 2001. – 516 с.: портр. – (Серія “Розстріляне Відродження”).
6. Йогансен М. Про переклади “Cabbages and Kings” // О.Генрі. Королі і капуста : Пер. з англ. / Ред. і вступ. ст. М.Йогансена. – Х.: ЛіМ, 1932. – С.3-6.
7. Йогансен М. Про творчість Ю.Смолича (спроба характеристики) // Критика. – 1929. – №12. – С.52-62.
8. Майк Йогансен про себе // Вечірнє радіо. – 1929. – 3 жовтня. – С.2.
9. Шкурупій Г. Місяць з рушницею // Нова генерація. – 1928. – №3. – С.174-185.
10. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію. – Х.: Рух, 1932. – 170 с.
11. Коваленко Б. Пролетарський реалізм в українській художній прозі // Гарт. – 1927. – №6-7. – С.142-157.
12. Доленго М. Післяжовтнева українська література // Червоний шлях. – 1927. – №11. – С.159-170.
13. Ланський М. Лівий роман // Нова генерація. – 1927. – №2. – С.34-38.
14. Дончик В.Г. Український радянський роман: Рух ідей і форм. – К.: Дніпро, 1987. – 429 с.

УДК 821.161.2:82-3

## МИКОЛА БАЖАН – РЕЦЕНЗЕНТ ТВОРІВ ПИСЬМЕННИКІВ-“ШІСТДЕСЯТНИКІВ”

Черниш Н. І., к. філол. н., доцент

*Українська академія друкарства (м. Львів)*

Висвітлено участь видатного українського поета і редактора М. П. Бажана в рецензуванні збірок поетів-“шістдесятників” (І. Драча, М. Вінграновського, Л. Костенко, Б. Олійника та ін.). На основі аналізу рецензій, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, визначені основні вимоги рецензента до komponування збірок, їхньої структури, мовностилістичних особливостей вміщених творів, індивідуальної авторської манери тощо. Наголошено на актуальності зауважень і порад відомого майстра слова молодим письменникам у сучасних умовах розвитку вітчизняного літературного процесу.

*Ключові слова: поетичні збірки, рецензування, композиція, мовностилістичні особливості, авторська індивідуальність.*

Черныш Н. И. НИКОЛАЙ БАЖАН – РЕЦЕНЗЕНТ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ПИСАТЕЛЕЙ-“ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ” / Украинская академия печати (г.Львов), Украина

Рассмотрено участие выдающегося украинского поэта и редактора М. П. Бажана в рецензировании сборников поэтов “шестидесятников” (Ив. Драча, Н. Винграновского, Л. Костенко, Б. Олейника и др.). На основании анализа рецензий, хранящихся в Центральном государственном архиве-музее литературы и искусства Украины, определены основные требования рецензента к композиции сборников, их структуре, языковым и стилистическим особенностям помещенных в них произведений, индивидуальной авторской манере и др. Подчеркивается актуальность замечаний и советов известного мастера слова для молодых писателей в современных условиях развития отечественного литературного процесса.

*Ключевые слова:* поэтические сборники, рецензирование, композиция, языковые и стилистические особенности, авторская индивидуальность.

Chernysh N. MYKOLA BAZHAN – THE REVIEWER OF THE WRITERS OF “THE 1960THS” WORKS / Ukrainian Academy of Printing (Lviv), Ukraine

The paper covers the participation of M. Bazhan, the famous poet and editor, in reviewing the poets of the 60-ths collections (I. Drach, M. Vingranovsky, L. Kostenko, B. Olijnyk, etc). The paper defines the main demands of the reviewer as to composing the collections, their structure, linguistic and stylistic peculiarities of the poems included in these collections, individual author manners, etc. And this has been done on the basis of review analysis that is stored in the Central State archive-museum of (archive) literature and art of Ukraine. The paper also stresses on the actuality of remarks and advice of the famous master of the word to the young writers under the conditions of modern motherland literary process.

*Key words:* poem collections, reviewing, composition, language stylistic peculiarities, author individuality.

Не можна не погодитись з думкою, що “видатний митець творить не лише власний доробок, а й вважає себе відповідальним за майбутнє національної культури, прагне впливати на її розвиток” [1]. Одним із поширених напрямів такого впливу була традиція співпраці класиків літератури з молодими авторами, підтримка початківців. Історія вітчизняної літератури знає чимало подібних прикладів. Хрестоматійною є робота з молодими письменниками І. Франка [2], Б. Грінченка [3], М. Рильського [4]. Перелік цей, без сумніву, можна продовжити. Зокрема, добре відоме прагнення П. Куліша залучати до літературного процесу молодих авторів, підтримувати вже зрілих. Згадаємо хоча б його співпрацю з Марком Вовчком, І. Нечуєм-Левицьким, Я. Щоголевім [5]. Багато уваги надавав вихованню молодого покоління українських письменників й М. Коцюбинський. Із його відомих літературних вечорів вийшло чимало талантів, серед яких – П. Тичина. Листи Лесі Українки до О. Луцького, Н. Кибальчич, О. Кобилянської, А. Кримського [6] сповнені обґрунтованих зауважень, глибоких пропозицій щодо удосконалення їхніх творів, доброзичливих слів та щиросердних порад. Можливо, саме власний письменницький досвід, особисте психологічне усвідомлення потреби і доцільності підтримки досвідченого старшого друга та колеги й загострили їхнє бажання допомогти молоді “зглибити і серцем оґріти твір” [7], виявити вповні ще не сформовану індивідуальність митця, часто-густо не шкодуючи власного часу, зусиль, а подекуди і таланту. Надзвичайно важливою з огляду на це є теза І. Франка, що “тільки висказання слабких сторін в одному ділі може поправити автора на другий раз” [8].

Традицію співпраці відомих майстрів слова та молодих письменників продовжив М. Бажан, що протягом усього свого життя уважно стежив за літературним поступом в Україні, у якому постійно жило почуття не лише зацікавленості, а й відповідальності за розвиток цього процесу загалом.

Яскрава риса літературної й людської вдачі письменника – увага до обдарованої молоді; ця риса міцніла з роками та найповніше розкрилася в останні десятиріччя життя. Незважаючи на велику зайнятість, що, здавалось, часом виходила за межі людських можливостей (згадаймо хоча б його роботу над українськими енциклопедіями, а ще – переклади, участь у виданні класики), М. Бажан не лише не відмовляв у підтримці і допомозі молодим, а й шукав зустрічей з ними. За спогадами дружини і друга поета Н. Бажан-Лауер, “двері нашого дому і серце Миколи завжди були відкриті кожному, особливо молодим письменникам, хто йшов до нього за порадою, хотів знати його думку про щойно прочитаний твір, поговорити про творчі плани” [9]. Відкривши для себе того чи іншого молодого автора, М. Бажан не втрачав до нього інтересу протягом багатьох років. Як і П. Тичина, і М. Рильський, М. Бажан був учителем поетів у найвищому значенні цих слів.

Л. Новиченко, однак, зауважував, що М. Бажан не був “таким широкоосяжним з цього погляду, як М. Рильський чи П. Тичина, у яких була, можна сказати, слава всеукраїнських “літературних батьків” – до них ішли всі, хто прагнув стати на крило, без різниці мистецьких, стильових орієнтацій. Інтерес Бажана до молодого поповнення був більш вибірковою; він зближувався з людьми, до яких відчував естетичну й інтелектуальну симпатію” [10]. Власне, такими для М. Бажана були письменники, що увійшли в українську поезію під час кардинального зламу наприкінці 50-х – на початку 60-х років під впливом суспільних зрушень, викликаних “відлигою”, – І. Драч, Л. Костенко, В. Коротич, М. Винграновський та інші самобутні представники покоління “шестидесятників”, яких ще називають “молоді класики” [11]. Творчість їхніх попередників, зокрема Д. Павличка й Б. Олійника, зазнала тоді нового злету. Усі ці письменники були близькими до поетичного світосприймання М. Бажана, оскільки, за словами І. Світличного, “зробили поезію поезією. Вони не відмежовувались від політики і не були прихильниками “мистецтва для мистецтва”, але стали брати глибинні моменти суспільного буття і лише

ті, які не суперечать природі поезії. Поети поновили порвану нитку поезії 20-х років і замість писати “марш чи лозунг” стали по-тичинівські слухати й творити “музику вірша”. Тому, хто відчув аромат їхньої поезії, вірші в стилі 40-х – початку 50-х років здаються непристойним графоманством” [12].

Як відомо, з українських поетів-“шістдесятників” М. Бажан найбільше цінував І. Драча, вбачаючи в ньому свого учня та спадкоємця. Зауважимо, однак, що у своєму останньому інтерв’ю М. Кагарлицькому на запитання “Чи є у вас учні?” він дав таку відповідь: “Не можу назвати своїх учнів. Ціную тих поетів, які йдуть самотньою дорогою. Учнівство часто переходить в епігонство... Іван Драч був би й без мене, без моєї поезії самотнім і неповторним. Не треба тут переходити межі... Ті, що наполягають на впливах, беруть літературні явища не глибинно, а по верхах. Хоч я не можу стверджувати, що виростають Робінзони Крузо на безлюдних островах” [13].

Саме М. Бажан доклав чимало зусиль, щоб неординарна, самотня творчість І. Драча стала відомою широкому загалу українських шанувальників поезії. М. Алігер згадувала: “Раптом Бажан заговорив схвильовано і палко, весь якось перемінювався, засяяв. Він заговорив про подію в українській літературі, в українській поезії, про появу нового чудового поета. Звати його Іван Драч, і пише він дивовижні вірші, але, як це часто буває саме в таких випадках, комусь він не прийшовся до душі, комусь не сподобався, а хтось примітив в його поезії чи то щось неправильне, чи то шкідливе, і його уперто не друкують. Становище складне і несправедливе... Йому [Драчу] довелося подолати чимало труднощів і перешкод, неминучих при становленні й утвердженні талановитої і самотньої особистості, і Бажан завжди був його прихильником і підтримкою, ніколи не виказував поблажливості та зверхності, завжди залишаючись товаришем, другом, братом по духу. Сьогодні І. Драч – один з найцікавіших і найзначніших, якщо не найцікавіший і найзначніший український поет. М. Бажан побачив це з першої хвилини, з першої зустрічі і допомагав молодому поетові в скрутні для нього роки” [14].

Вміння М. П. Бажана підтримати в найтяжчі хвилини творчої долі згадують і В. Коротич, і Д. Павличко. В. Коротич, зокрема, пише: “Найчастіше я прагнув зустрічей з Миколою Платоновичем, коли мені було погано; саме в душевному дискомфорті найбільше потребував Бажанового твердого досвіду. Не знаю нікого більше, хто вмів би з такою вправністю достосувати особистий досвід до чужої біди – все пояснити, все полегшити” [15].

Не можна оминати увагою і схвильованої розповіді Д. Павличка про підтримку, яку він одержав від М. Бажана при вступі до Спілки письменників України: “1954 року несподівано для себе я став членом Спілки письменників України, будучи автором однієї збірки віршів і не претендуючи на те членство. Мене, аспіранта кафедри української літератури Львівського університету ім. Івана Франка, перестрів на вулиці Петро Козланюк і повідомив, що декілька днів тому відбулося засідання президії Спілки письменників України в Києві, де за пропозицією голови правління М. П. Бажана я й був прийнятий до письменницької організації.

– Як же це сталося?

– А так. Встав Бажан і каже: “Рекомендую такого-то прийняти. Заяву та всі інші потрібні для вступу документи поет додасть пізніше. Думаю, він не буде заперечувати...” Поздоровляю.

М. Бажан не знав – ні, думаю, знав, - як багато в моєму житті означала та підтримка, та рішучість, з якою відчинилися для мене двері не просто до Спілки, а в світ громадської роботи, без котрої моя поезія не могла жити... Я був окрилений” [16].

За спогадами сучасників, М. Бажан належав до тієї вже дуже нечисленної категорії письменників, які на будь-яке нове друковане слово, що вразило їх або зворушило, повинні обов’язково відгукнутися листовно. Л. Вишеславський згадував, як у колі наймолодших учасників поетичного вечора, що відбувся у Харкові ще далекого 1933 р., Микола Платонович запевняв нас, молодих тоді поетів, що в нас будуть, неодмінно будуть свої книжки. І ось, коли вони з’явилися, він стежив за творчістю кожного з нас, в тому числі й за моєю творчістю. Хоч би де вийшла моя книжка, в Києві чи в Москві, він прочитував її і потім при зустрічі висловлював своє враження” [17].

Пильна увага до літературної зміни, поєднана з вимогливістю оцінок та широким серцем порад, властива рецензіям М. Бажана, які зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (ЦДАМЛІМ України): “Про книгу поезій М. Вінграновського “Сто поезій”, “Про книгу поезій І. Драча “Київське небо”, “Про збірку поезій В. Іллі “Криниця”, “Про збірку поезій Б. Олійника “Рух”, а також відгукам на книгу “Протуберанці серця”, сценарій “Іду до тебе” І. Драча та збірку російських перекладів його ж віршів “О сложной простоте стиха” (“Солнечный гром”).

Варто зазначити, що в рецензіях М. Бажана на поетичні збірки молодих українських поетів знайшла вияв важлива особливість його концепції книги – вимога вмілого її компоновання, формування такої структури, яка б розкривала насамперед самотність автора. Власне, сам М. Бажан досконало будував свої збірки, зокрема, “Доробок” (1979) (про її композицію див. [18]). Вимога удосконалити структуру збірки простежується у рецензії на книгу І. Драча “Київське небо”, де поет наголошував: “Перший розділ

книги позначений величними і гіркими роздумами про недавню і давню минувшину, роздумами сучасника. Мені здається, недоречною нотою звучить у цьому розділі іронічний вірш про те, як англійська принцеса бабахнула в Києві на перегонах з коня... Я не перебивав би поезій... гостросатиричним, спрямованим проти варварства маоїзму віршем про богиню Кань-Сан-Гу... Їм в структурі книги треба знайти більш підходяще місце” [19].

Аналізуючи будову іншої збірки І. Драча - “Солнечный гром” (переклади російською мовою), М. Бажан писав: “Багато прикрих упущень, однак збережено загальний силует поета. Він ледь не пунктирний, але все ж у головних своїх рисах дає читачеві уявлення про своєрідність і багатогранність творчості молодого українського поета” [20].

Зауважуючи порушення в структурі збірки М. Вінграновського “Сто поезій”, через які читач не міг би простежити творчий шлях поета, відображений у книзі, Бажан запитував (риторично, звичайно): “Чи заради назви слід до книжки підійти менш уважно і публікувати в ній вірші, слабші за рівень, властивий поетові? Зарано ще поетові самоповторюватись, а певна монотонність – образна, ритмічна, настроєва – відчувається, особливо в циклах поезій пейзажних і любовних” [21].

Особливо пильну увагу виявляв М. Бажан до професійної майстерності молодих українських поетів, передусім до мови їхніх творів. Фактично немає рецензії, де б він не торкався цього аспекту. Так, М. Бажан радив І. Драчеві ще раз переглянути рукопис збірки “Київське небо” з огляду стилістичного, а рецензуючи іншу його збірку “Протуберанці серця”, визначив суттєвий, як на нього, недолік – прагнення поета до “образних завихрень”, суб’єктивістських асоціацій, невинуваних епітетів, що надто часто розхитують, розшматовують тканину віршів і створюють ефект протилежний – “знівечений штамп діалектично мститься, набуває форм штампу, звичності, утертості” [22]. Так само в рецензії на рукопис М. Вінграновського “Сто поезій” Бажан писав: “Уважніше треба ставитися поетові і до мови. Я не проти неологізмів, шукань мовного порядку, але дух мови мусить почувати себе в неологізмі вільно і зручно, не можна йому викручувати суглоби і примушувати його приймати пози не властиві. Не думаю, що вдалим був винахід слова “майбудь”. Є і майбутнє, і майбуття, але є і мабуть – і не треба створювати між ними невиразного посередника... Або незугарне, аж кумедне – “продатися жаху в рот”?.. Або недоладне “винина”? Навіщо отакий “неологізм”?.. Або гарний і тонкий вірш “Минулося”. І раптом вривається в нього обивательське “міна” – і як ложка дьогтю. Прикро, коли одне маленьке слівце може псувати настрої цілого прекрасного вірша” [23].

У складні часи, в які довелося жити М. Бажану, поет не раз вставав на захист молодих талантів та літератури загалом. Надзвичайно принциповою та вагомим для літературної громадськості була його рецензія на роман О. Гончара “Собор”. Сучасники згадують: “На Україні розгорнулася справжня кампанія проти “Собору”, розпочата виступом на пленумі ЦК Компартії України першого на той час секретаря Дніпропетровського обкому партії А. Ф. Ватченка. Річ у тому, що події роману, як легко здогадувався читач, розгорталися на підвідомчій йому Дніпропетровщині, а у головному антигерої – цинічному демагозі Володці тодішній дніпропетровський лідер виявив деяку подібність до власної біографії. Офіційно критикували “ідейну порочність” твору, “велику невдачу” талановитого автора. Що тут почалося! Одна за одною обласні і республіканські газети стали друкувати розгромні рецензії, так звані “листи трудящих”, що звинувачували Гончара у злочинному “очорнителстві”.

Саме в цей час в “Літературній газеті” (3 квітня 1968 р.) вийшла присвячена 60-річчю Олеса Гончара стаття старійшини української літератури Миколи Бажана (між іншим, його нова поема “Дебора” також тоді підпала під остракізм), який, незважаючи на шалене шельмування “Собора” в пресі та на різного роду “активах”, немов полемізуючи з адміністративно-командною критикою, писав: “... Нещодавно вийшов його новий роман “Собор” (рецензія на цей роман була опублікована у “Літературній газеті” 20 березня 1989 р.) – велике досягнення письменника, значний, глибокий, багатоплановий твір. Його герої – у більшості своїй хороші, добрі, чесні – живуть зовсім не в якійсь вигаданій декоративній ідилічності, не в атмосфері постійно накачаного, ніби вода насосом, оптимізму, а у тій складності людського життя, що заставляє звучати всю клавіатуру почуттів, не лише її мажорний лад”...

А час – згадайте: рік 1968-й, той самий, у який особливо старанно заливали бетон у фундамент зростаючого застою” [24].

Н. Бажан-Лауер згадувала: “Пам’ятаю, як велику подію в літературному житті і творчу удачу авторки сприйняв Микола Платонович тільки-но написану, але ще не надруковану поему Ліни Костенко “Маруся Чурай” [25]. Рецензуючи цей твір, М. Бажан радів щедрим, однак не надмірним розсипам народних приказок, ідіом, що прикрашають і авторський текст, і мову дійових осіб, оригінальності тропів, динамічності перебоїв ритму, вільному володінню сучасним віршуванням [26].

Сміливо виступив М. Бажан на захист талановитої збірки І. Драча “Протуберанці сонця”, дискутуючи з іншим рецензентом – П. Гур’євим, котрий не лише не рекомендував її до друку, а й порушив закони етики. Бажан рішуче пішов у наступ на попереднього рецензента і назвав його текст “непристойними риками, на які спромігся П. Гур’єв у своїй видавничій рецензії на другу збірку Драчевих віршів

“Протуберанці серця”... Хіба можна щось подібне чи когось подібного пускати до розмови з людьми, з поетами, та ще й молодими?” [27]. Зауважимо, що М. Бажану у своїх рецензіях довелося захищати молодих поетів не лише від несправедливих рецензентів, а й від читацького нерозуміння. Необхідність таких виступів зумовлювалася тим, що, коли в українську літературу входили самобутні поети-“шістдесятники”, чимало літераторів та літературних критиків зустріли поетичні новації “в штики”, і, за словами І. Світличного, лише люди європейської культури, серед яких – М. Бажан, Г. Кочур, М. Лукаш – зрозуміли цінність їхніх творів [28].

Поради Бажана молодим вельми актуальні і в наш час. Ось, зокрема: “Без натхнення і темпераменту поезії тяжко доводиться, але без міри і продуманості їй теж не обійтись. Слово напливає на слово, образ насувається на образ, але потім, будь ласка, дай їм лад і міру. Не міру аптекаря чи перестраховщика, не лад спокою і самовдоволення, але все-таки і міру, і лад” [29]; “Що б то була за молодість, коли б усе вже в ній встоялось? Профіль обрисовується різкий і, може, навіть загострений, у всякім разі позбавлений закругленості, солощавості і тієї квазікрасивості, яка часто у нас ходить за красу романтичності, “національної”, мовляв, прикмети нашої сучасної літератури” [30]; “Коли молодий поет починає з кібернетичною точністю випускати бездоганно штамповані рядки, відшліфовані так, що до них ні зле, ні добре не вчепиться – не багато надій справить у подальшому такий новак. Це – не право на помилковість для молодих. Це – їхнє право часом пускати півників, зриватися з голосу, впадати в марні (але, на щастя, швидкоплинучі) претензії” [31].

Без сумнівів, не випадково в узагальнюючих висловлюваннях поета часто фігурує образ “твору-пілюлі”: “Кожний вираз [йдеться про появу значної кількості невірних, однакових поетичних творів. – *Н. Ч.*] такий “удобообтекаемый”, що проковтнеш його і не помітиш. Як пілюлю, але без вітаміну” [32]. “Та й добре, що книжка ця – не така кругло обкатана пілюля, яку ковтають, навіть не помітивши” [33].

Варто наголосити, що М. Бажан бачив шлях до удосконалення творів молодих літераторів у критичній, принциповій, але конструктивній і доброзичливій оцінці. Він наголошував: “Рецензування, аналіз поточної літератури – відповідальна справа. Скільки книг, хороших і різних, виходять щорічно у Києві та обласних центрах. Більшість з них роками чекають хоча б якого-небудь відгука. А скільки друкується рецензій, вірніш, сурогатів рецензій, не позбавлених поганого присмаку групівщини, особистих стосунків чи страху образити письменника. Треба рішуче відмовитися від такої сурогатної критики і розмовляти з письменником і читачем принципово, цікаво, якщо треба, то й по-дружньому відверто” [34].

Про М. Бажана як вихователя поетів-“шістдесятників” Р. Іванчук писав: “Все ж мусимо бути вдячними долі, що протягом довгих десятиліть за смердючим паровозом, паливом для якого служили ганебні оди Комуністичній партії, Леніну й Сталіну, тяглися вагони із золотим вантажем поезії М. Бажана, П. Тичини, В. Сосюри, М. Рильського. Цей вантаж живив покоління майбутніх “шістдесятників”, які, не знаючи ні Є. Маланюка, ні Т. Осьмачки, ні Б.-І. Антонича, ні Б. Лепкого, все ж таки могли, кожен для себе, знайти учителя. І я певен, що без Бажана ми не мали б Драча, без Сосюри – Вінграновського, без Рильського – Павличка, без Тичини – Калинця” [35].

Дійсно, внесок М. Бажана у виховання молоді літературної зміни важко переоцінити, адже його думка як рецензента була надзвичайно авторитетною. Неодноразово, коли у зв’язку з виданням книги висловлювали різні точки зору, саме позиція М. Бажана остаточно розв’язувала питання. Значна частина творів, рекомендованих ним до друку, завоювали визнання і любов читачів, а їхні автори – І. Драч, Д. Павличко, Л. Костенко та ін. – стали видатними майстрами українського художнього слова, гордістю вітчизняної літератури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бажан М. Люди. Книги. Дати: Статті о літературе. – М.: Советский писатель, 1968. – С. 143.
2. Маляренко Л. Л. Иван Франко – редактор. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1970.
3. Погрібний А. Т. Борис Грінченко в літературному русі кінця XIX – початку XX ст. – К: Либідь, 1990.
4. Білецький О. І. Творчість Максима Рильського. – К.: Держлітвидав України, 1967.
5. Бернштейн М. Д. Журнал “Основа” і український літературний процес кінця 50-60 рр. XIX ст. – К.: Вид-во АН УРСР, 1959.
6. Леся Українка. Листування // Збір. тв.: У 12 т.- Т. 10–12. – К.: Дніпро, 1978–1979.
7. Франко І. Я. Лист до К. Попович (17. 03. 1885 р.) // Збір. тв.: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 48. – С. 326.

8. Франко І. Я. Лист до В. С. Давидяка (13. 05. 1874 р.) // Збір. тв.: У 50-ти т. – К.: Наукова думка, 1986. - Т. 48. - С. 8.
9. Карбованих слів володар: Спогади про Миколу Бажана. – К.: Дніпро, 1985. - С. 52.
10. Карбованих слів володар: Спогади про Миколу Бажана. – К.: Дніпро, 1985. - С. 388.
11. Творчість М. Бажана в контексті сучасного літературно-мистецького процесу. – К.: Знання, 2000. - С.35.
12. Світличний І. Час змінюється, і ми з ним // Літературна Україна. - 1990. - 4 січня
13. Кагарлицький М. Думи і спогади Будівничого поезії // Літературна Україна. – 1985. – 3 жовтня.
14. Карбованих слів володар: Спогади про Миколу Бажана. – К.: Дніпро, 1985. - С. 10–11.
15. Карбованих слів володар: Спогади про Миколу Бажана. – К.: Дніпро, 1985. - С. 289.
16. Карбованих слів володар: Спогади про Миколу Бажана. – К.: Дніпро, 1985. - С. 450.
17. Про Миколу Бажана: Літературно-критичні статті, есе. – К.: Рад. письменник, 1984. - С. 260.
18. Кодак Н. Ф. Время. Произведение. Книга. – К.: Либідь, 1986.
19. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 535. Оп.1. Спр. 388. Арк. 2.
20. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 415. Арк. 2.
21. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 387. Арк. 1.
22. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 413. Арк. 2.
23. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 387. Арк. 1–2.
24. Григорьев К. Все-таки устояли // Литературная газета. – 1989. – 26 апреля.
25. Карбованих слів володар: Спогади про Миколу Бажана. – К.: Дніпро, 1985.- С. 53.
26. Бажан М. Поема про кохання і безсмертя // Твори: У 4 т. – К.: Дніпро, 1984. - Т.4. - С. 340-343.
27. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 413. Арк. 1.
28. Світличний І. Час змінюється, і ми з ним // Літературна Україна. – 1990. – 4 січня. – С.6
29. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 387. Арк. 3.
30. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 391. Арк. 1.
31. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 413. Арк. 1.
32. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 55. Арк. 37.
33. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 388. Арк. 4.
34. ЦДАМЛМ України. Ф. 535. Оп. 1. Спр. 55. Арк. 36.
35. Творчість М. Бажана в контексті сучасного літературно-мистецького процесу. – К.: Знання, 2000. - С. 26.

УДК 811.161.2'276.5:378.18

## **ФЕНОМЕН “СОЛОВ’ІНОГО ДИСКУРСУ” ТА УКРАЇНСЬКИЙ МОЛОДІЖНИЙ СЛЕНГ**

Чеховський В.О., студент

*Запорізький державний університет*

У статті розглядається процес виникнення експресивності в структурі семантики лексем українського молодіжного сленгу (семасіологічний та ономасіологічний аспекти).

*Ключові слова:* дискурс, “солов’їний дискурс”, соціодіалект, сленг, центр, маргінес, лінгвокреатив, інтенціональність, денотат, референт, конотат, сигніфікат, номінант, експресивність.

Чеховский В.А. ФЕНОМЕН “СОЛОВЬИНОГО ДИСКУРСА” И УКРАИНСКИЙ МОЛОДЕЖНЫЙ СЛЕНГ / Запорожский государственный университет, Украина

В статье рассматривается процесс образования экспрессивности в структуре семантики лексем украинского молодежного сленга (семасиологический и ономасиологический аспекты).

*Ключевые слова:* дискурс, “соловьиный дискурс”, социодialekt, сленг, центр, маргинес, лингвокреатив, интенциональность, денотат, референт, коннотат, сигнификат, номинант, экспрессивность.

Chehovski V.A. PHENOMENA OF “THE NIGHTINGALE DISCURS” AND UKRAINIAN YOURS SLENG / Zaporizhzhya State University, Ukraine

In article there is an examination of the system of words in context of analysis of specific for verbal culture of Soviet period (“the nightingale diskurs”) in semasiological and onomasiological aspects of the process of appearance the expresivity in the semiotics structure of lexemes of Ukrainian yours sleng.

*Key words:* diskurs, “the nightingale diskurs”, social dialect, sleng, center, margines, lingvocreative, intencionaliti, denotat, referent, konotat, significant, nominate, expresivity.

Традиційними стали нарікання сучасних мовознавців із приводу відсутності системних досліджень українського сленгу й соціодіалектів загалом. Попри певні позитивні зрушення в українській соціолінгвістиці в плані не тільки розуміння мови як явища соціального з її соціально-семіотичними, ідентифікативними функціями, а і в аспекті усвідомлення мовної системи як такої, що відображає певні реалії суспільної та індивідуальної взаємодії, принципів антиантропоцентризму радянської лінгвістики все ще залишається, а усвідомлення себе в мовному просторі, частиною якого ми є, приходить до мовознавців тільки спорадично. Якщо в зарубіжній лінгвістиці вже минає т.зв. “жаргонний вибух”, а науковий інтерес до субмов дещо зменшується, то українці все ще чекають на власний академічний словник сленгової мови, а в наукових колах почасти домінує розуміння молодіжного соціодіалекту як “мовного хуліганства” (В.Єлістратов).

Повнота дослідження теми молодіжного, студентського сленгу в українському мовознавстві сьогодні вичерпується кількома роботами С. Пиркало [1], Н.Дзюбишиної-Мельник [2], Т.Друма [3], у яких здійснено аналіз причин виникнення, творення і функціонування українського молодіжного сленгу, Н.Шовгун [4], Л.Ставицької (загальнотеоретичні аспекти, проблема взаємодії кримінального аргю з молодіжним сленгом) [5;6] та ін. Як українські, так і російські лінгвісти (Н.Волкова [7], К.Дубровина [8], О.Береговська [9]) неодноразово відзначали потужний експресивний потенціал номінацій у молодіжній субмові, однак спеціальні дослідження з питань формування експресивності у структурі семантики сленгових лексичних одиниць відсутні.

Завданням цієї студії є аналіз виникнення і функціонування експресивності в процесі сленгового мовотворення (семасіологічний та ономасіологічний аспекти).

Сленг - мовна гра, що допомагає особистості заявити про себе у власному мікросоціумі та водночас відокремитися разом із ним від решти суспільства. Лінгвокреативним ґрунтом його з'яви є конфлікт дискурсів – високого й альтернативного – профанного. Крім того, сучасний український сленг є елементом “креалізованого” вияву вербальної культури, що “постає внаслідок змішання отих “двох світів” саме в умовах етнополітичної недобудованості, цивілізаційної несамодостатності, а також структурної і функціональної неповноти нашого українського світу”[10,83].

Процес творення нової української літературної мови, що започаткувався як орієнтований на “низьку мову”, свого апогею досяг в індивідуальній мовотворчості Т.Шевченка, що так чи інакше заперечував профанний дискурс, утверджував українську мову як “серйозну”, а отже, придатну для всіх царин соціального й національного буття.

Уже в XIX ст. українські письменники, що всіма силами воліли перекреслити і звести нанівець традиції т.зв. “котляревщини”, ретельно зафіксували й описали українське патріархальне село з його солов'їною мовою і морально-етичним, світоглядним комплексом. У свідомості культурних діячів від Г.Квітки-Основ'яненка до Т.Шевченка, І.Нечуя-Левицького та Панаса Мирного цивілізаційне призначення української культури тією чи іншою мірою ідентифікувалося як цнотливо-селянське, таке, що відображає споконвічну патріархальну ментальність українців (пригадаймо хоча б Шевченкове “Хай буду я мужицький поет”).

Кінець XIX - початок XX ст. – епоха зміни засадничих світоглядних, етичних, естетичних орієнтирів, пов'язана із виникненням новітньої культурної парадигми, яку нині іменують модернізмом. Саме в цей час відбувається тотальна переорієнтація в культурному просторі, зміщення акцентів із “старого села” на “модерне місто”. Як писав М.Бютор, “село в повному складі йде за порадою в місто, бере участь у зведенні стін ковчегу. Місто визначене як закон, влада, центр, цінність; віднині село визнає, що не могло би без нього прожити, що без вузла, баласту, тилу воно б занепало”[11,161]. Крім урбаністичних ідей, концептуального обґрунтування необхідності виходу з московсько-євразійського контексту й інтеграції в європейську культуру, українське письменство органічно входить у філософську традицію світового мовомислення (філософські поеми І.Франка, драми Лесі Українки, інтелектуальні романи В.Підмогильного, В.Домонтовича, Й.Йогансена тощо).



Однаке, розвиток цього новітнього українського мовомислення, по суті, консервується в радянську епоху, відбувається максимальна тоталітаризація культури. Соцреалістична література, за словами О.Забужко, проголосила чинною для свідомості не ту дійсність, що є, а ту, яка має бути, допускаючи в царину художньої творчості тільки те, і виключно те, що вже наявне в культурі, те, що обертається в ній як “сталі знак”, як готовий текст, як подумана думка – викінчений і, отже, мертвий артефакт [12,136]. Знаковим у цьому сенсі є те, що артефактом постали вже назагал “продумані” ідеї і типи дискурсів, які захоплювали українство на початку і в середині XIX століття. Саме в цей час завершує формування й остаточно утверджується феномен “солов’їного дискурсу” як специфічна для тогочасної історичної, соціальної, культурної дійсності система висловлювань. Його основними ознаками є принципова антиінтенціональність, відсутність саморефлексії, адже пріоритетної вартості набуває сміливість сказати те, про що “всі знають і мовчать”, замість сміливості сказати те, до чого ще ніхто не додумався. На рівні вербальної інтеракції “солов’їний дискурс” завжди тяжіє до центру, заперечуючи навіть можливість існування будь-якого маргінесу, а “... будь-які порушення норм красного стилю викликають не лише осуд, а й майже фізіологічний страх у захисників сакрального слова і поборників чистоти української мови” [5,55]. Прикметною ознакою “солов’їного дискурсу” є існування його на ґрунті витвореної в радянські часи української новомови, особливостями якої є максимальне калькування, транслітерація лексем російської мови, внаслідок чого українська втрачала свою “інакшість”, автентичність, зрештою ставала факультативною. За О.Забужко, новомова (у її термінології дубль-мова) характеризується насамперед суворою відповідністю граматичним нормам, безособовою правильністю, лексичною бідністю, використанням словесних штампів, різного кшталту гасел, які цінні саме тим, що “... відтінають від поєднаних слів шлейфи асоціацій” [12, 112].

Сучасний молодіжний сленг виникає, як зазначалося вище, в результаті бажання мовців, що утворюють відповідну соціальну групу, виокремитися, вербально самоідентифікуватися. Це самовираження якраз і пов’язане з індивідуальною рефлексією, запереченням “солов’їного дискурсу”, офіційних стереотипів спілкування, із відходом від центру і тяжінням до маргінесу. Так, у структурі семантики сленгізму виокремлюється денотат/сигніфікат і широкий спектр модальних, оцінних, емотивних інтенцій мовця, які становлять конотативну основу семантики. Приміром, лексичне значення експресива *балабол* (1)пустомеля; 2)брехун) поєднує денотативний компонент (“особа”) і конотативний, репрезентований семами “балакучий”, “хитрий”, “нечесний”, “обмежений”, “недалекий” тощо. Номінант у слензі часто має інваріантне значення, тобто реалізується в конкретному сегменті мовлення як сукупність певних варіантів, відповідно до конкретної мовленнєво-контекстуальної ситуації актуалізуються ті чи інші семи. Так, інваріантні значення лексем *дятел* (розумово обмежена людина), *корифан* (друг), *прикид* (одяг), *бивень*, *шлепер* (фізично розвинена людина, що хибує на брак інтелекту) реалізуються в мовленні в численних семантичних варіантах, кількість яких практично нескінченна, що ілюструє значну потужність семантичного потенціалу сленгового слова. Наприклад, номен *корифан* може мати значення: 1)друг; 2)товариш; 3) знайомий; 4) “собутильник”; 5)недруг, ворог тощо; лексема *прикид* - 1)одяг; 2)гарний одяг; 2)поганий одяг; 4)одяг, що викликає певну емоційну реакцію (здивування, обурення, схвалення тощо). Отже, мовець (номінатор) добирає лексему для позначення поняття, водночас кодує в ньому свої інтенції, реалізацію певного суб’єктивного досвіду. Адресат здійснює декодування повідомлюваного, одержуючи інформацію не лише про об’єкт, а й про емоційний стан мовця, який закладено в експресивному потенціалі слова. Адекватне декодування можливе за умови достатніх фонових знань про окремі фрагменти картини світу, властиві молодіжній субкультурі з її світоглядними, морально-етичними, психолінгвістичними характеристиками.

У лексичній системі молодіжного соціодіалекту багатозначні слова домінують над моносемантичними. Здатність повнозначних слів бути полісемантичними дуже цінна з лінгвостилістичної точки зору, підкреслює В.Чабаненко, бо вона породжує мовну експресію [13,128]. Експресивний ефект від використання багатозначної лексики з’являється за рахунок реальної або потенційної різноплановості слововжитку. При цьому велике значення має та обставина, що як у свідомості мовця, так і в свідомості реципієнта вжитий семантичний варіант слова завжди асоціюється з іншими варіантами. Словом, “лінгвостилістичні барви семантичного варіанта вияскравлюються на тлі його складних логіко-ситуативних зв’язків з усіма останніми значеннями полісемантичної лексеми” [13,128].

Денотативний макрокомпонент у семантиці сленгізму може займати як позицію ядра, так і периферії. Перший його статус забезпечується екстралінгвальними чинниками – специфічністю самого денотата (референта). У зв’язку з цим особливе місце відводиться семам “інтенсивність”, “параметричність”, “маргінальність”, які входять до денотації й виступають маркерами експресивності лексичних одиниць. У реальній дійсності об’єктивно існують аномальні явища (скажімо, дуже великі, малі і т.п. предмети, різні типи надмірності, дуже високі/низькі ступені якості, інтенсифікованої \ екстенсифікованої дії тощо), які не відповідають певному соціальному стандарту, канону, нормі. Такі предмети, ознаки, дії, пише Н.Бойко, викликають емоційну реакцію, звертають на себе реакцію через свою винятковість, незвичність, нетиповість [14,14]. Саме тому вони потребують адекватного своїй сутності вербального вираження – особливого номена, семантика якого включала б, крім лексико-граматичних компонентів, і

такі експресивні семи, які характеризують предмет думки як “дуже”, “вкрай”, “надто” гарний / поганий (*крутий* – гарний; *гоноровий, прикольний, прищипильний, кайфовий* – гарний, *приємний; убитий* – поганий (про предмет), *кончений* – поганий (про людину); *вівця, клава* – погана дівчина; *сарай* – поганий автобус, автомобіль; *великий / малий (лопухи, локатори* – великі вуха; *будка, ряха, пачка* – велике лице, *понтвий, децельний* – малий); *високий / низький* (шпала, рельса – висока людина); *жвавий / повільний (тормоз, гальмо, ручник* – 1) людина із уповільненими діями; 2) розумово відстала людина; *плуг* – 1) те саме, що й *гальмо*; 2) селюк; *сильний / кволий (качок* – 1) фізично здорова людина, якій бракує інтелекту; *надрінкатися, наклюкатися* – сильно сп’яніти) тощо.

Хоч у структурі семантики аналізованих сленгізмів денотат займає центральне місце, усе ж суб’єктивні чинники відіграють не останню роль. Як показав аналіз, денотатам часто може приписуватися ірреальна ознака. Так, приміром, лексеми *лоховіз, сарай* часто позначають цілком пристойний автобус, а сленгізми *клошка, клава, краля* за певних контекстуально-ситуативних умов мають значення “дівчина взагалі”. Експресивність сленгових лексем зумовлена також емоційною оцінкою як виявом ставлення до позначуваного: суб’єкт кваліфікації керується виключно власними емоціями, своїм афективним станом у момент мовлення. Проте як номінатора не завжди слід розуміти конкретну особу. Емоційна оцінка здебільшого формується з позиції “узагальненої особи” і є соціально детермінованою. Експресиви, таким чином, постають як виразники суспільно усвідомлених, визнаних і загальноприйнятих кваліфікацій. Скажімо, такі лексичні одиниці як *стипуха* (стипендія), *лаба* (лабораторна робота), *ксеронутти* (зробити ксерокопію), *хвіст* (заборгованість, нескладений іспит чи залік) тощо мають чітко детерміновану конотацію, стали експресивність, яка ідентично сприймається носіями студентського соціодіалекту.

Отже, сучасний молодіжний сленг, виникаючи з потреб вербальної самоідентифікації, посилення мовної виразності, значно розширює експресивну систему української мови, утверджуючи як поліфункціональну, себто таку, що придатна до потреб соціально гетерогенного українського простору, загалом сучасної урбаністичної цивілізації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Пиркало С. Походження сучасного українського сленгу // Українська мова та література.- 2000.- 25 серп.- С.4-5.
2. Дзюбишина-Мельник Н. Сучасний жаргон і сучасне розмовне мовлення // Мовні конфлікти і гармонізація суспільства. Матеріали наук.конф. – К.:КДУ, 2001. – С.91-99.
3. Друм Т. Сленг: погляд зсередини // Дивослово. - 1998. - № 12. - С. 4-5.
4. Шовгун Н. Формування українського сленгу в мовленнєвій діяльності малих соціальних груп / Автореф. дис. канд.філ.наук. – К., 2000. – 17 с.
5. Ставицька Л. Короткий словник жаргонної лексики (на матеріалі сучасної української літератури) // Слово і час.- 2000.- № 4. - С. 54-58.
6. Ставицька Л. Про взаємодію жаргону і сленгу // Українська мова та література. - 2000.- 25 серп.- С.7-8.
7. Волкова Н.В. Имя собственное и его производные в структуре молодежной жаргонной лексики и фразеологии // Вісник Львівського університету. Серія філолог.Вип.21.-Львів,1990.- С.26- 30.
8. Дубровина К.Н. Студенческий жаргон // Филологические науки.- 1980.- №1.- С.78-81.
9. Береговская Е.М. Молодежный сленг: формирование и функционирование // Вопросы языкознания.- 1996.- № 3.- С.33-41.
10. Кісь Р. Лінгвокультурна маргіналізація у містах України (неофункціональне бачення) // Мовні конфлікти і гармонізація суспільства. Матеріали наук. конф. – К.: КДУ, 2001. – С.83-86.
11. Бютор М. Город как текст // Бютор М. Роман как исследование. – М: Наука, 2000. – С.153- 161.
12. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х – К. : Факт, 2001.- 360с.
13. Чабаненко В. Основи мовної експресії. – К.: Вища школа, 1984. – 168 с.
14. Бойко Н.Типи експресивності в українській літературній мові // Мовознавство. – 2002. - №2-3. – С.10-21.

## МИФОЛОГЕМА РЕКИ В „ЧАРОДЕЙКАХ” И.В. ШПАЖИНСКОГО (ТОПОС КАК СТРУКТУРИРУЮЩАЯ ОСНОВА ПРОИЗВЕДЕНИЯ)

Шпаковская Е.А., к. филол. н.

*Национальный горный университет, г. Днепропетровск*

В статье рассматриваются особенности функционирования архетипического опыта в драматургических произведениях XIX века. Анализируя мотив и образ реки в пьесе „Чародейка” и в либретто к одноименной опере П.И. Чайковского, созданном на основе этой пьесы, можно увидеть оригинальность авторской интерпретации традиционной мифопоэтической схемы. Это говорит о своеобразии творчества драматурга, которое до настоящего времени является малоизученным и заслуживает более глубокой и разносторонней оценки. Эта публикация представляет первую попытку такого рассмотрения.

*Ключевые слова:* мифологема, река, архетип, сюжет, фабула, образ, персонаж, характер, топос, художественное произведение.

Шпаковська К.А. МІФОЛОГЕМА РІЧКИ В „ЧАРОДІЙКАХ” І.В. ШПАЖИНСЬКОГО (ТОПОС ЯК СТРУКТУРУЮЧА ОСНОВА ТВОРУ) / Національний гірничий університет, м.Дніпропетровськ, Україна.

У статті розглядаються особливості функціонування архетипічного досвіду в драматургічних творах XIX століття. Аналізуючи мотив та образ річки в п'єсі „Чародійка” та в лібретто до однойменної опери П.І. Чайковського, яке створене за цією п'єсою, можна побачити оригінальність авторської інтерпретації традиційної мифопоетичної схеми. Це говорить про своєрідність творчості драматурга, яка до цього часу є вивченою недостатньо і заслуговує на більш глибоку та різнобічну оцінку. Ця публікація є першою спробою такої розвідки.

*Ключові слова:* мифологема, річка, архетип, сюжет, фабула, образ, персонаж, характер, топос, твір.

Shpakowskaya Y.A. MYTHOLOGEMA OF THE RIVER IN „ENCHANTRESS” BY I.W. SHPAJINSKY (TOPOS AS THE STRUCTURING BASIC OF THE WORK) / National mining University, Dnepropetrovsk, Ukraine.

The article considers the peculiarities of the dramatic works of the 19th century. The analysis of theme and conception of the river in the piece „Enchantress” and libretto after Chaikowsky's story of the same name does to be possible to see original of author's interpretation of traditional mythopoetic mode. It says about peculiar of dramatist's art, which to this day is researched insufficiently and have to be deeper appreciated.

This published work is the first attempt such research.

*Key words:* mythologema, river, archetype, subject, plot, image, personage, character, topos, work.

Русская драматургия девятнадцатого века изучена основательно и многосторонне, однако процесс этот ориентируется, как правило, на творчество выдающихся авторов, на тех, чьи произведения определяют литературное содержание своей эпохи. Таковы труды Л.М. Лотман „А.Н. Островский и русская драматургия его времени” (1961), А.А. Аникста „Теория драмы в России от Пушкина до Чехова” (1972) и еще целого ряда других исследователей. В новейшем обзоре С.Б. Рассадина „Русская литература: от Фонвизина до Бродского” (2001) заметна та же тенденция.

В настоящее время на основе и с учетом этих и подобных им фундаментальных научных работ возникает возможность иной постановки проблемы. Следует задаться вопросом о том, какую роль в литературном движении девятнадцатого века играли так называемые второстепенные авторы? Насколько оправдано традиционное мнение критики, что их произведения представляют собой „явление преходящее, не отличающееся особыми художественными достоинствами, обусловленное вкусами и склонностями определенной эпохи” [1, 18]? Есть ли объективные предпосылки того, что их „... творчество давно потеряло свою былую популярность и значение” [1, 18]? Такими авторами считаются А.П. Сумароков, В.Т. Нарезный, Н.В. Станкевич, В.А. Озеров, Е.П. Ростопчина, Д.В. Аверкиев. Их сочинения долгое время находились на периферии исследовательского интереса; но сейчас намечается переход к более вдумчивому прочтению и переосмыслению драматургического наследия этих писателей [2, 3, 4, 5].

Другой заметной тенденцией современного литературоведения является оценка „...закономерностей функционирования традиционного сюжетно-образного материала ...” [6, 4] и освоения архетипического и мифопоэтического опыта в художественных произведениях разных эпох. Своеобразие в актуализации тех или иных часто встречающихся мотивов, тем, персонажных схем позволяет выявить оригинальные черты и особенности в творчестве различных авторов. Таким образом, можно уяснить, в чем состоит неповторимость каждого из них даже при заметной похожести в художественных решениях проблем социальной или историко-философской направленности.

Пересечение этих исследовательских потоков представляется интересным на примере сочинений одного из популярных драматургов последней четверти девятнадцатого века – И.В. Шпажинского (1848-1917).

Несмотря на успех у современников, его творчество ни при жизни автора, ни до настоящего времени литературоведением должным образом не изучено. Посвященная писателю библиография не содержит и двух десятков источников, последний из которых издан в 1957 году. В нем, в частности, говорится, что Шпажинский – „талантливый эпигон, ... драматург без новаторских устремлений и возможностей” [7, 444]. На наш взгляд, такое отношение поверхностно, а потому требует пересмотра. Произведения названного автора заслуживают более внимательного к себе отношения и тщательного литературоведческого анализа. Первая попытка такого рассмотрения и составляет задачу этой статьи. Она предпринята в аспекте – содержание и реализация мифопоэтического компонента в двух самых известных произведениях Шпажинского – трагедии „Чародейка” (1884) и либретто к одноименной опере П.И. Чайковского (1887).

Наиболее заметным и содержательно значимым архетипическим мотивом в обеих „Чародейках” является *река*. У Шпажинского и в пьесе, и в либретто элемент сакральной топографии, символ опасности и рубежности между своим и чужим пространством, тем и этим миром, „стержень” вселенной становится ключевой знаковой фигурой. При визуальной внешней служебности в сюжете *река* оказывается одним из самых действенных персонажей. Ее изображение не только в силу своей атрибутивной символичности мифологизирует происходящее, но и трансформирует жанровую природу произведений. Благодаря этому нижегородское предание – таков подзаголовок, данный автором своему сочинению – предстает не бытовой драмой пятнадцатого века, а трагедией рока, с размахом и накалом ее страстей в решении „вечных” вопросов бытия и неизбежностью стремительного течения к кровавой развязке.

Мифологема *реки* реализуется Шпажинским на трех разных, выглядящих самостоятельными, содержательных уровнях – декорационном, собственно сюжетном и внесюжетно образном. Декорационный создается ремарками драматурга. Они описывают видение им сценографического решения „Чародейки”. Декорации, по мнению Шпажинского, должны содержать в себе различные „водные” картины: впадение Оки в Волгу и вид на расположенный на противоположном берегу Нижний Новгород (1-е действие пьесы и оперы), окна жилой избы героини, выходящие на Оку (3-е действие пьесы и оперы), крутой берег Оки с оврагом (4-е действие оперы). Таким образом, формируется визуальный ряд происходящего, его топографическое обрамление и протосюжетный контекст.

На собственно сюжетном уровне мифологема *реки* образовывается постоянными включениями в композицию и фабулу пьесы и оперы передвижений по ней всех действующих лиц. Постояльный двор „Кумы” Настасьи находится на берегу Оки у перевоза. На лодках приплывают к нему завсегдатаи. Таким же образом сюда попадают и князь-наместник, преследующий Настасью своей любовью, и ее злейший враг дьяк Мамыров, и ее возлюбленный княжич Юрий, и ее убийца княгиня Евпраксия. В пьесе Настасья по *реке* намеревается бежать с Юрием из Нижнего Новгорода. В опере – они встречаются в условленном месте, опять же на речном берегу, куда из избы Настасьи переносится автором финальная сцена. По *реке* пускается в погоню за беглецами князь. На берегу Оки княгиня убивает Настасью, а князь своего сына. В завершение мертвого Юрия унесут в лодку, а тело Настасьи сбросят в Оку. В итоге сюжет в сочинениях Шпажинского складывается из постоянных перемещений героев по *реке*, переправ, которые продолжают независимо от их воли даже после смерти.

Здесь же следует отметить, что исследователи архетипов нередко усматривают связь между *рекой* и речью как феноменально родственными явлениями. В основу их идентификации положен „... акустический эффект шумно текущей воды, ... образ самого потока *реки* и речи, последовательного перетекания – развития от начала до конца, до состояния смысловой наполненности” [8; 2, 375]. В этой связи обращает на себя внимание удивительное умение главной героини „Чародейки” красноречиво говорить. Способность быстро находить нужные слова и выражения, использовать веские аргументы, переубеждать, доказывать, стремление дать самостоятельный устный ответ, а не полагаться на другие действия, на чью-то помощь являются ее отличительными чертами. Хозяйка постоянного двора среди своих завсегдатаев прославилась приветливыми, бойкими и мудрыми речами. Настасье удается уговорить и этим кардинально изменить отношение к себе поочередно пришедших расправиться с ней князя-наместника и княжича Юрия. И именно беспощадность и резкость высказываний Настасьи утверждают княгиню в намерении убить ее. Получается, что переправа, как композиционный элемент повествования, как „подчеркнутый, выпуклый, чрезвычайно яркий момент пространственного передвижения героя” [9, с.278] может быть и словесной. Диалоги-поединки, которые ведет героиня Шпажинского, настолько содержательно событийны, что ими определяются последующие ходы других действующих лиц, повороты сюжета и дальнейшее развитие фабулы.

Внесюжетный образный уровень мифологемы *реки* составляют вербализованные впечатления и предчувствия различных персонажей. Глядя на течение Волги и Оки, Настасья ощущает „ширь-простор” и в своей душе [10; 2, 312; 11, 7]. Во сне она падает с крутого речного берега в омут [10; 2, 399]; это служит несомненным предвестием несчастья. Мамыров делится с княгиней своими надеждами, что чародейку-хозяйку постоянного двора утопят [10; 2, 329]. Оплакивая княжича, холопы поют о беде, спущенной в *реку* и заболотившей ее [11, 41]. Так автор постепенно вводит в текст архетипические

образы *реки*-мирового пути, *реки*-судьи и *реки*-смерти. Они не только иллюстрируют происходящие события, но и, предвосхищая их, поочередно выдвигают на первый план различные смысловые акценты по ходу сценического действия произведений.

Концептуально соединенные вместе все три уровня мифологеми *реки* создают в „Чародейках” особую знаковую систему топосов, внутренне структурирующую произведения. Благодаря им *река* становится необходимым моментом авторского освоения содержания пьесы и оперы. Она представляется пространственным художественным образом, через который, наряду с судьбами героев, осмысливаются закономерности общечеловеческих реалий бытия.

Понятия жизни и смерти, свободного чувства и семьи, борьбы за личное счастье и виновности в чужой беде, столкновения силы характера и высоких душевных качеств, норм нравственности, уравнивающих всех людей и лицемерной морали общества социального неравенства получают у Шпажинского собственную авторскую интерпретацию. Она открывается через многоуровневую мифологему *реки* – широкий и многозначный символ повествования – в виде эпически цельных героических характеров и их трагического противостояния мощным внеличностным силам. Именно сочетание эпического и трагического определяют в „Чародейках” законы бытия. Они получают выражение через образы простора, переправы, перевоза, пророчества, то есть через соединение элементов движения, препятствия и сопричастности с иным миром. В динамичном фабульном контексте, на фоне, в сравнении и постоянной аллюзионностью с *рекой* персонажи-личности упорно и последовательно отстаивают внутреннюю свободу своего „я”, утверждают человеческую самоценность и значимость.

Такое художественное мировидение Шпажинского получает содержательное и убедительное композиционное воплощение в пьесе, а затем еще больше развивается в либретто. Оно открывает в „Чародейках” проблемы этической направленности – универсальные и всегда актуальные для общества. Именно это, на наш взгляд, делает произведения оригинальными, а потому интересными и сегодня. Мы полагаем, что они забыты совершенно незаслуженно и достойны объективной и целенаправленной многосторонней оценки. Перспектива дальнейшего изучения, вероятно, создаст предпосылки для изменения исследовательского и читательского отношения непосредственно к творчеству Шпажинского и к творчеству других драматургов, которых современная традиция воспринимает как литературных эпигонов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мамуна Н.В. К истории создания и первой постановки оперы „Чародейка” // Ленинградский государственный академический театр оперы и балета им. С.М. Кирова. „Чародейка” / Музыка П.И. Чайковского. – Л., 1941. – С.17-52.
2. Долгая Е.А. Образ Василия Шуйского в трагедиях А.П. Сумарокова, В.Т. Нарезного, А.С.Пушкина, Н.В. Станкевича // Харківський державний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди. Наукові записки. Сер. Літературознавство. - Вип. 1 (33). – Х., 2003. – С.31-36.
3. Брусенцова О.Д. „Образ трагедии” В.А. Озерова в пародиях начала XIX века // Харківський державний педагогічний університет ім. Г.С. Сковороди. Наукові записки. Сер. Літературознавство. - Вип. 1 (33). – Х., 2003. – С.8-14.
4. Щекина Т.Н. Художественный мир драматургии Е.П. Растопчиной // Творчество Е.П. Растопчиной: Дис. ... канд. филол. наук: 10. 01. 02 / Науч. рук. Доценко И.И. – Х., 2001. – С.131-178.
5. Шпаковская Е.А. Бомарше и Аверкиев: сходство сюжетных архетипических мотивов // Франція та Україна, науково-практичний досвід в контексті діалогу національних культур: IX Міжнародн. конф.: Матер. – Д., 2003. – С.345-348
6. Нямцу А.Е. Общекультурная традиция в русской литературе XIX – XX вв. Ч. 1. – Черновцы, 2000. – 104с.
7. Бялый Г.А. Драматургия И.В. Шпажинского // Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского. Ученые записки. - Том LVI. - Вып. Филологический. – Саратов, 1957. – С.432-444.
8. Топоров В.Н. Река // Мифы народов мира: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. – М., 1991-1992.
9. Пропп В.Я. Собрание трудов. Т.2. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998. – 572с.
10. Шпажинский И.В. Сочинения: В 4т. – СПб., 1886-1900.
11. Шпажинский И.В. Чародейка (Нижегородское предание). Опера в 4 д.: Либретто. – М., 1901. – 42с.

## РОЛЬ, ФУНКЦИИ И ФОРМА ЖАНРОВ СЕНТЕНЦИИ И ДЕФИНИЦИИ В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ ЛИРИКЕ XIX ВЕКА

Юферева Е.В., соискатель

*Днепропетровский национальный университет*

Анализируется взаимосвязь философской лирики с жанрами сентенции и дефиниции в свете эволюции жанра «философская лирика» в поэзии XIX века.

*Ключевые слова: сентенция, мини - текст, дефиниция, философская лирика.*

Юферева О.В. РОЛЬ, ФУНКЦІЇ І ФОРМА ЖАНРІВ СЕНТЕНЦІЇ ТА ДЕФІНІЦІЇ В РОСІЙСЬКІЙ ФІЛОСОФСЬКІЙ ЛІРИЦІ XIX СТОЛІТТЯ / Дніпропетровський національний університет, Україна.

Аналізується взаємозв'язок філософської лірики та жанрів сентенції і дефініції у світлі еволюції жанру «філософська лірика» в поезії XIX сторіччя.

*Ключові слова: сентенція, міні - текст, дефініція, філософська лірика.*

Yufereva E.V. THE ROLE FUNCTION AND FORM OF SENTENTION AND DEFINITION IN RUSSIAN PHILOSOPHICAL LYRICS OF THE XIX CENTURY / Dnepropetrovsk National University, Ukraine.

The correlation between jahnrs of philosophical lyrics and sentention, definition is analyzed in the light of philosophical lyrics evolution in the 19<sup>th</sup> century poetry.

*Key words: sentention, mini - text, definition, philosophical lyrics.*

Поэзия XIX века изобилует стихотворениями, в которых мысль или чувство «конденсировалось», превратилось в «микроорганизм», способный разорвать связь с контекстом и начать существовать в культурном пространстве сам по себе, например, как афоризм. В этих стихах, оторванных от стихотворения, видоизменяется смысл, теряются многие оттенки значения, они «истрепываются», мельчают и потому их выделение и рассмотрение как самостоятельной единицы не приветствуется литературоведами. Однако их склонность к «двойной» жизни: и обособленной и «соборной» [1, 55] – обусловленной специфической «звуковой, метрико-ритмической и смысловой структурой» [1, 54], отражением поэтического видения мира, его сконцентрированное выражение в определенной форме, неизменно повторяющейся в лирике поэта, превращает подобные «микроорганизмы» в «кульминации стилового выражения целостности» [2, 80]. Они насыщены информацией об особенностях авторского мировоззрения, о трансформациях его творчества; эволюции стиля и жанра. Поэтому и допускаемая в итоге оторванность «мини-текстов» [3, 18] от контекста и их анализ необходимы для исследования жанра «философская лирика» в его взаимодействии с жанром сентенции, дефиниции; его развития, формирования собственных доминант, лишенных влияния «извне», будь-то другой, более сильный, жанр или даже другая форма познания мира.

В жанре «философская лирика» появление сентенций свидетельствует о взаимосвязи философской лирики и жанров рационалистической системы, обязывающих поэта конструировать мир, выдвигать на первый план формулировку истины. Отсюда, в исследованиях философской лирики, в определении ее смысловой модели превалирует гносеологичность, установления родо-видовой корреляции, субстанциональность [4, 15], что в структуре текста отвечает схематичности образности и композиционного построения, организовывающего развитие смысла от частного к общему, где в финале и содержалась почерпнутая истина, высказанная четко, афористично. В XIX веке поэтическая мысль стремится к более гибким и более близким лирике способам выражения. Тем не менее, приобретенные принципы организации смысла, опора на опыт жанра еще долго будет сопутствовать философской лирике.

Философская лирика – не единственный жанр, отличающийся данными признаками. Типологически с ним схожий жанр политической лирики, по наблюдению исследователя, также ориентирован на мысль или даже тезис, то есть доминирующим положением пользуется установка на дискурсивность [5, 156]. «Стиль готовых истин выступает в форме насыщенного сомнения, вопросами и утверждениями лирического вывода. Поэтому универсальным принципом политической поэзии, ее основной формой становится размышление, превращающее «дефиниции» в лирические ценности» [5, 158]. Стремление внушить недискурсионные формулы, по мнению ученого, формирует «апелляцию к убеждению» как основу политической лирики. Убеждение, объяснение, обоснование предмета – интенции, стимулирующие преобразования в тематическом слое текста, в котором синтезируется лирическая эмоциональность и не лирическое содержание и цель. В результате столкновения музыки и мысли песни и пословицы [1, 56], происходит «урезывание» лиризма, что в совокупности порождает сжатые, лапидарные формы, являющиеся целостностью, поддающиеся дифференциации. Это своего рода жанр в жанре, ведь «ключевое высказывание, фрагмент есть тоже жанр и содержит в себе определенное

высказывание о мире, а именно: потому и держится этот клочок, что любое в бытии не только связано со всем, но есть что-то определенное, то есть держится само собой» [6, 175].

Симптоматично, что такие «микроорганизмы» соединяют в себе и свойства жанра-источника и сообщение о новых жанровых принципах, приспособленных к отображению процесса становления поэтической мысли, шире – модели мира и «Я». Например, окончание в миниатюре П.А. Вяземского «Золотая посредственность»:

Златой посредственности нет,  
Людей посредственных довольно [7, 327].

Антитетичная структура на основе повтора с композиционной функцией замыкания миниатюры, стремящейся к итогу, выводу, акцентирует финальные строки, подчеркивает их. Вот полный вариант стихотворения:

Мудрец Гораций воспевал  
Свою посредственность златую:  
Он в ней и мудрость полагал  
И к счастью стезю прямую.

С тех пор наш изменился свет,  
И как сознаться в том ни больно:  
Златой посредственности нет,  
Людей посредственных довольно [7, 327].

Заключительные две строфы составляют необходимое звено в цепи стихотворения, его завершение. В провозглашении этой мысли, ее назидательном характере чувствуется влияние эпиграмматического жанра, как и в структуре текста в целом. Но сентенциозность П.А. Вяземского возникает не только из обращения к устойчивым жанровым канонам, в ней заключается и поиск механизмов, соответствующих его поэтическому мышлению. Она отражает процесс становления стиля поэта. Тематически его сентенции строятся на обытовлении видения многих сторон и явлений мира, на прозаизации, ироническом отношении к романтической патетике. Понятие «жизни» поэт намеренно выставляет как обыденное, повседневное существование, противопоставляя свое мнение романтическому представлению жизни в качестве отвлеченной категории:

У всякого свой ум, своё житье-бытьё,  
У всякого дурачества своё [7, 64].  
Жить смирно значит жить умно [7, 126]

Поэтому и стиль данных сентенций, тяготеющий к бытовому слову, удваивает нефилософское понимание «жизни», выдавая желание поэта избежать формирования какой-либо концепции, что не свойственно жанру сентенции, который, как известно, требует абсолютности, обобщенности. Вяземский же, оставляя структуру и формы обобщения, предельно конкретизирует ситуацию, подразумевает только частное и не претендует на знание истины, закона, нивелирующих индивидуальность видения. Развивая эту тенденцию, позже, в одну из миниатюр П.А. Вяземский введет пуант, структурно напоминающий сентенцию, но форма здесь наполнена материей чувства, эмоции. «Жизнь» преподносится не как нечто внеположенное лирическому «Я», как объект рефлексии, а как само бытие, осуществленное в переживании. Нарушая, исключая полноту сентенции как жанра, П.А. Вяземский выдвигает полноту выражения лирического чувства и мысли в одном стихе:

Я жить устал, – я прозябать хочу! [7, 354]

Афористика П.А. Вяземского восходит к афористике А.С. Пушкина, у которого «начало всему – бытовая эмпирика» [8, 56] и у которого «факт рождает сентенцию:

Привычка свыше нам дана,  
Замена счастию она» [8, 56].

П.А. Вяземский в стихотворении «На прощанье» напишет: «Привычка мне дана в замену счастья» [7, 305], – и скорее всего под влиянием А.С. Пушкина, но именно «Я», «мне», «моё» важно было выделить и может быть для этого поместить в сентенцию. Эта проблема, очевидно, волновала Вяземского. Если тема ценности «Я» приглушена, то в другом стихотворении («Коляска» (1826)) звучит открыто и снова в форме сентенции:

Мы, выжив Я из человека,  
Есть слово нынешнего века [7, 154].

Но А.С. Пушкин прибегает, по меткому замечанию исследователя, к «рассасыванию» жизни в общем потоке рассуждения, при котором «сентенция, маркированная при своем начале, будто теряет вторую

границу», развивая замкнутость высказывания [8, 59] (любопытно, что другой исследователь стиха поэта – С.В. Щервинский – предлагает вторую часть афоризмов поэта не интонировать при выразительном чтении, в обратном случае усматривая навязывание трюизма [9, 96]). У П.А. Вяземского же сентенции ограничены и синтаксически (оформлены законченным предложением), и композиционно: будучи частью большой лирической формы (определение И.Л. Альми, которое обозначает жанровую разновидность лирического произведения с расширенным объемом, исключающим традиционную лирическую одномоментность [8, 253]), которую поэт разрабатывает, они выполняют разнообразные функции: соединяют различные направления в развитии темы, сигнализируют об эмоциональном переломе, и, конечно же, подытоживают сказанное, как в данном примере:

Нужны нам: звучный плеск, разноцветный твой блеск,  
Твой прибой и отбой, твой простор и свобода;  
Ты природы душа! Как нибудь хороша, –  
Где нет жизни твоей – там бездушна природа! [7, 252]

Роль своеобразного контрапункта в тексте сентенции играют и в творчестве Е.А. Баратынского: они собирают в себе информационную энергию и переправляют в нужное русло. Эти микроэлементы в поэзии романтика свидетельствуют об «умении выявлять закономерности развития человеческого духа» [10, 66] и тем самым существенно отличаются от принципов использования афористического жанра в поэтической системе П.А. Вяземского, А.С. Пушкина. «Знание» у Баратынского отождествляется с неким абсолютным максимализмом, а потому либо закрывает возможность повседневной жизни, либо просто в ней неприемлемо» [10, 64]. Но сентенции Е.А. Баратынского предстают уже трансформированными, с искаженной афористической структурой: своей редупликативностью они разрушают закрытость сентенции, но не уменьшают емкость и обобщенность стиховой фразы. Такие стихи классическая риторика относит к параномии и ее частному случаю – этимологической фигуре, которая относится к конструкции, аккузатив внутреннего содержания» или ко всему сочетанию однокоренных слов [11, 74]. Этимология, формы иронии, фрагментарность – идеи йенских романтиков, направление на «постоянную игру», на обнажение «недостаточности языка, жанра, знания», и таким образом романтические мыслители «притормаживают» неукоснительные логические выводы [11, 21]. У Е.А. Баратынского «этимологизации» задерживают внимание на определенном концепте, углубляют смысл, но, вместе с тем, своей категоричностью, несколько аксиоматизируют:

Ужели нужны, милый мой,  
Для убежденных убежденье [12, 207].  
Так чувство выражать одно лишь чувство может [12, 32].  
Крылатою мыслью он мир облетел  
В одном беспредельном нашел он предел [12, 217].  
Знай, горная иль дальняя, она  
Нам на земле не для земли дана [12, 277].

Источники сентенций также различны: у П.А. Вяземского ими могут быть собственно пословицы (особенно в тех стихотворениях, где лирическое «Я» передает наблюдение над бытом, жизнью деревень, которые в своей точности, детальности напоминают этнографические заметки («Деревня», «Самовар» и др.), или, как и у А.С. Пушкина, философский роман XVIII века [8, 52], у Е.А. Баратынского же источником становится интерпретация сентенций, афоризмов йенскими романтиками. Тем не менее, в его поэзии обнаруживаются и традиционные поэтические сентенции, построенные на основе антитезы, повтора, симметричной синтаксической структуре:

Мы все блаженствуем равно  
Мы все блаженствуем различно [12, 138].

И своеобразный переходный вариант:

Не вечный для времен, а вечен для себя [12, 49].  
Он злобный к нам ревниво злобен [12, 57].  
Мгновенье мне принадлежит,  
Как я принадлежу мгновенью [12, 49].

Кроме того, Е.А. Баратынский разрабатывает «прием неполного контраста», который противопоставляет понятия, не содержащие прямой антитечности. Используя пуанты и этот прием, Баратынский уже в своих элегиях добивается точности и лаконичности, необходимой для исследования и вывода [8, 144]. Апробировав на элегии, поэт привносит излюбленный прием и в философскую лирику, постепенно утрачивающей тесную взаимосвязь с элегией. Но итог, сместившись в финал стихотворения, не получает форму сентенции. Будучи четким, сжатым и обобщенным, он не имеет ничего общего с данным жанром, потому что приходит в философскую лирику из лирического пространства:

Так мгновенные созданы



Поэтической мечты  
Исчезают от дыханья  
Посторонней суеты [8, 190].

Становление философской лирики сопровождается ослаблением роли сентенций как философского жанра, его лиризацией, а позже поэты найдут иные способы формулирования итога, обобщения, которые являются наиболее употребительным, широко распространенным ферментом философской лирики в системе тех поэтов, которые не склонны к исследованию и анализу (то есть уже новый жанр способен влиять на выражение, закрепление определенного хода мысли). Интересно, что и в философии сентенция также утрачивает свою ценность, поскольку для этого вида духовной деятельности в ней слишком много от эстетического начала, как, например, завершенность, не представляющая отвлеченно-научный принцип. Постепенно сентенция трансформируется, образуя научный метод познания – силлогизм [6, 162]. Но с уходом сентенции «мини-тексты» не разрушаются. Теряя взаимосвязь с конкретным жанром и также контакт с нелирической сферой, они черпают ресурсы из стиховых средств, сохраняя противоборство мысли и музыки. Финальные строки одного их стихотворений К.К. Случевского звучат так:

Толпа, в нелепости, как море необъятной,  
Нелепость жизни жаждет позабыть [13, 526].

По справедливому замечанию В.Вейдле: «Насыщенный поэзией, будет ли он изолирован кем бы то ни было, или нет, должен петь и не должен быть пустым, то есть должен иметь смысл, ничем без него невыразимый» [1, 56]. В наших стихах смысл сплетен с данными средствами. В первом стихе «толпа» посредством «нелепости» приобщается к «моря». С романтической точки зрения сравнение толпы с морем кощунственно, а для автора это способ подчеркнуть «объем» толпы и показать асимметрию самих классических понятий «толпы» и «моря», перекодирующих друг друга, и их сравнения. Как заметил ученый: «Прием сравнения – центральный у Случевского... Приравняются они (обе части сравнения – прим. наше – Е.Ю.) по общему для них обеих признаку – напряжению, дисгармоничности» [14, 245]. Повтор «нелепости» – традиционное средство организации подобных «мини-текстов» – интенсифицирует значение тщеты, пустоты, ведь удваивание здесь приводит именно к пониманию отсутствия ценности жизни и человека. Уравновешивание, а не противопоставление толпы и жизни, выраженное сравнительной конструкцией и повторы, акцентирует понимание дисгармоничности в первом стихе сонорных [л], [н], [р] и глухой [т], которое во втором стихе дополняется согласными [ж], [з], занимающих промежуточное положение (по мере появления) между антиномичными звуковыми позициями, указывая не на преодоление антиномии, а на возможность выйти из нее. Таким образом, итог своим размышлениям поэт пытается выделить, стилистически подчеркнуть, он применяет наиболее характерные для собственной поэтической системы средства, стремится к лаконичности и четкости выражения смысла, но тем не менее эти строки нельзя отнести к сентенции.

Уже в творчестве К.К. Случевского, который в своей философской лирике опирается на достижения романтиков, сентенций не наблюдается. Они слишком обнажили бы закрытость, аналитичность, произведенную исследованием, знанием, установлением истины. Случевский, исследуя линию Е.А. Баратынского, не боится выдвигать поэтические концепции, в которых диалектика общего и частного перекликалась с диалектической формой. Романтик нашел таковую в этимологизации, обеспечивающей приращение смысла, отражающей переход одного состояния в другое и в то же время не нарушающей модель мира поэта, основанную на противопоставлении, столкновении разнородных начал. Поэзия К. Случевского и даже пример его мышления можно назвать не антиномичным, а скорее «оксюморонным». Являясь средоточием механизма поэтического мышления, модели видения мира и его выражения в оксюморонах возрастает интенсивность выявления целого и они преобразуются в «мини-тексты», поддающиеся дифференциации.

Философской лирике присущ еще один элемент, который связывает ее с дискурсивным началом. Это дефиниции, или определения. Под определением понимают «мысленный прием, с помощью которого стремятся отыскать, уточнить, разъяснить значение знакового выражения в том или ином языке S или расширить язык S за счет введения нового знакового выражения» [15, 100]. С этой позиции говорить о дефинициях в поэтическом творчестве не является абсурдным, а отношение логики и поэзии можно рассматривать не как взаимоисключающие, но иногда и как взаимодополняющие. Конечно, правила однозначности, запрета порочного круга и др. [15, 109] в поэтических дефинициях невозможны. Но даже в логике существуют менее строгие, переходные варианты определений («имплицитные остенсивные определения» [15, 86]), аналоги которых встречаются и в поэзии: пример такого вида определений: «Теперь совсем не то».

Определение в поэзии также призваны объяснить и уточнить понимание того или иного объекта, придавая индивидуальному статус общего. Если в логических дефинициях менее общее и более конкретное определяется через более и менее конкретное, то есть через более абстрактное [15, 54], то в поэтических дефинициях эта закономерность не соблюдается: компоненты определений могут быть

равны в данных отношениях, объяснение может быть представлено в категориях поэтических (метафорах, метонимиях), причем чем более развита философская лирика, тем сильнее проявлена тенденция создавать дефиниции по лирическим законам и поэтическим методам, а родо-видовые отношения – как специфичные и обязательные для объективной действительности в логике – в своих текстах подвергать разнообразным трансформациям, настаивая на собственном видении мира.

Проникновение дефиниций в поэзию было подготовлено йенскими романтиками. Они разрушали систему логики основами самой этой системы. Они считали, что «Я» порождает из себя определения, творит таким образом мир, и чем больше «выпущено из себя» дефиниций, тем свободнее будет Я» [Цит. по: 11, 29]. Эксперимент с определениями приводит к тому, что эта форма обнаруживает «не предел, а беспредельность» [11, 30], становясь этапом на пути к образу. Романтики игнорируют правило Аристотеля, гласящее, что «определение есть речь» и оно не может состоять из одного слова [15, 6]. Слово их многозначно, они образуют определение с кругом, то есть разрушают логические принципы дефиниций. В творчестве русских поэтов-романтиков дефиниции представляют собой не только отголосок рационалистического сознания, ограничение единичного через его общее («Поэзия есть дар, стих – мастерство одно» [7, 96], «Брань ядовитая – не признак дарованья» [7, 71]), фиксация причины явления («Живитель сердца – труд, искусства – наслажденья» [12, 96], «Недоуменье, принужденье – условие смутных наших дней» [12, 175]). Но иногда выражение сущности феномена облекается в формы, предназначенные йенскими романтиками, и, являя собой синтез философии и поэзии, они далеки от логических установок, закрытости аналитических форм. Жанр философской лирики не сводится к контаминации дискурсивных и недискурсивных начал, вызванной потребностью провозглашения, лиризации социального факта, как в политической лирике. Образование философской лирики гораздо сложнее, глубже, совершается поэтапно и в конкретной поэтической системе и даже подсистеме имеет свои особенности, сохраняя доминирующую тенденцию – принципы и элементы философии восприимчивы к лирическому влиянию. Видоизменяясь структурно, в них не разрушается главное, что отличает философскую лирику и почему дефиниции являются именно ее признаком – в ограниченном объеме выразить мысль о сущем, заключенном в реальном предмете. Уже в философской лирике К. Случевского мы встретим следующие примеры:

Песнь – ткань чудесная мгновенья [13, 96].  
 Года прошедшие – морских песков нанос [13, 550].  
 Воображение – бред мысли подогретой [13, 510].  
 Могила – след пожара [13, 525].  
 А чувства – отпрыски тепла и тишины,  
 Какой-то внутренней, чудеснейшей весны [13, 662].

Дефиниции у предсимволиста также вырастают из сравнения, остаток которого ощутим на уровне структуры и, действительно, через реализованную метафору приводит к образу. Сравнение же в основе определения уравнивает определяемый абстрактный, обобщенный предмет с миром реальности, находит ему чувственный коррелят. То есть определения К. Случевского происходят из характерного для его поэтической системы средства – сравнения – адекватного для создаваемой модели, суть которой состоит в поиске общего основания для идеальных субстанций (своего рода универсалий) и вещей реального мира или их восприятия. Его дефиниции носят открытый характер. Они базируются на разнонаправленности смыслового развития: мы получаем понятие не только первой части определения, отделенной тире, но и углубляем представление о второй: не только «овеществить», сделать пространственной, зримой или осязаемой абстрактную часть пытается поэт, но также «развоплотить» материальность, насытить «вещность» духовным, трансцендировать, разрушая тем самым родо-видовую взаимосвязь составляющих определение.

В структуре стихотворения дефиниции менее маркированы, нежели предложения. Они реже выступают в качестве пунта. Их композиционная роль сводится к обобщению, подведению черты под сказанным, сигнализированию о переломе в ходе развития мысли. Но скрытое тяготение родственных форм (предложения и дефиниции) проявляется и в лирическом тексте. Так, образуются своеобразные предложения-определения, как в поэзии П.А. Вяземского, например:

Любовник не всегда невольником бывает [7, 72].  
 Но ревность – яд ума и страсть сердец жестоких [7, 570].

В поэзии К. Случевского дефиниция перетекает в предложение, даже в несколько предложений:

Слова – не плоть... Из рифм одежд не ткать!  
 Слова бессильны дать существованье,  
 Как нет в них также сил на то, чтоб убивать [13, 540].

Взаимодействие жанров «философская лирика», предложения и дефиниции отражает этапы становления жанра философской лирики: освобождение от влияния философской системы мышления, приобретения

оригинальных форм выражения содержания, присущего этому жанру, обращенному к метафизическим основам бытия, поиску объяснения сущности мира и человека, и закрепление их.

Постепенное уменьшение коэффициента встречаемости предложений и дефиниций в текстах, которые возможно отнести к жанру «философская лирика», ослабление их акцентуации, выделенности в стихотворении, перемещение в лирическое пространство, о чем говорит анализ структуры, восходящей к поэтическим средствам образности, а не к философским и логическим принципам образования понятия или силлогизма, говорит о сформированности жанра «философская лирика», его самостоятельности и функционированию согласно индивидуальному поэтическому мышлению.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вейдле В. Эмбриологии поэзии. Статьи по поэтике и теории искусства. - М., 2002.
2. Гиршман М.М. Литературное произведение: теория художественной целостности. - М., 2002.
3. Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. - М., 2002.
4. Спивак Р. Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. - Красноярск, 1985.
5. Поляков М. Вопросы поэтики и художественной семантики. - М., 1986.
6. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. - М., 1968.
7. Вяземский П.А. Сочинения: В 2 т. - М., 1984.
8. Альми И.Л. О поэзии и прозе. - СПб., 2002.
9. Щервинский С.В. Ритм и смысл. - М., 1961.
10. История романтизма в русской литературе. - М., 1979.
11. Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Ф. Шлегеля. - М., 1994.
12. Баратынский Е.А. Стихотворения и поэмы. - М., 1971.
13. Случевский К. Сочинения в стихах. - М.- СПб., 2001.
14. Кожинов В. Книга о русской поэзии XIX века. Развитие стиля и жанра. - М., 1978.
15. Горский Д.П. Определение. - М., 1974.

УДК 82'0-132.091:821.161.2

## ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПРОБЛЕМИ КОМІЧНОГО В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Ящук О.В., аспірант

*Запорізький державний університет*

У статті розглядаються відомі теорії походження різновидів комічного. На основі запропонованих дослідниками різних дефініцій сміху, зроблено спробу виробити власне бачення цих явищ. Аналіз авторитетних джерел дає підстави стверджувати про рухомість меж смішного і комічного, з обов'язковим визначення їхніх питомих рис.

*Ключові слова:* сарказм, іронія, гротеск, комічне.

Ящук О.В. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КОМИЧЕСКОГО В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ / Запорожский государственный университет, Украина.

В статье рассматриваются известные теории происхождения и членения разновидностей комического. На основании предложенных исследователями разнообразных дефиниций смеха предпринята попытка выработать собственное видение этих явлений. Анализ авторитетных источников дает основание утверждать о подвижности границ смешного и комического, с обязательным определением их отличительных черт.

*Ключевые слова:* сарказм, ирония, гротеск, комическое

Yaschuk O.V. THE THEORETICAL ASPECTS OF COMICAL IN THE HISTOTY OF LITERATURE / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The well-known theories of the origin and classification of different kinds of comical are the objects of the exploration of this article. The attempt to produce the own vision of this phenomenon is made upon the suggested investigations of different definitions of laughter.

*Key words: sarcasm, irony, grotesque, comic*

У сучасному літературознавстві, психології, філософії питання про визначення меж смішного та комічного є досить дискусійним. І це при тому, що над проблемою працювали творці оригінальних філософських систем (Аристотель, Гегель, Гоббс, Декарт, Кант, Платон, Цицерон, Шопенгауер).

Доволі широким є спектр відтінків сміху в класичній літературі (посмішка Езопа, уїдливі сарказм Свіфта, весела сатира Мольєра, дотепний гумор Твена та іронічний Шоу, “сміх крізь сльози” Гоголя, різюча сатира Салтикова-Щедріна, живий бурлеск Котляревського).

Аналіз досліджень Б.Дземідока, Ю.Борєва, М.Бахтіна про природу комічного підтверджує необхідність звернення до означеної проблеми, оскільки започатковані раніше шляхи її розв’язання потребують нового бачення та підходу, детальнішого прочитання прози митців.

Спробуємо дослідити спільні та відмінні ознаки смішного і комічного, визначити точки їх перетину.

Побіжний огляд теорії смішного, комічного, дотепного дозволяє виділити ряд ключових моментів у трактуванні цих взаємопов’язаних понять:

- по-перше, сміх – це реакція на щось потворне, гідне зневаги, глузування, викриття;
- по-друге, сміх має двоїсту природу, тобто може бути як незлостивим, благодійним, очищуючим того, хто сміється, так і злостивим, але в міру;
- по-третє, сміх – це поняття багатоаспектне, міждисциплінарне за своєю суттю, тому його дослідження може вестися в межах психології, філософії, естетики, філології, риторики тощо.

Сучасне розуміння сміху значно ширше античного та раціоналістичного. Так, польський дослідник Б. Дземідок акцентує нашу увагу на тому, що „ смішне не є ширшим за комічне. Комічне – прекрасна сестра смішного. Комічне породжує соціально забарвлений і значимий, одухотворений, естетично ідеальний, „світлий”, „високий”(М.Гоголь) сміх, що заперечує одні людські якості та суспільні явища і стверджує інші” [1,13].

Тут наголошується на тому протиріччі, яке свого часу вирішували Аристотель та Декарт: глузування, знування, моральне знищення, комплекс неповноцінності – це вияви злостивого, суспільно небажаного сміху, наприклад, над чужими вадами тіла, над заїканням, над падінням людини тощо. Люди сміються над чужим нещастям – і це не доброзичливий сміх, а глум.

Комічне ж, за Б.Дземідоком, - це сміх не принижуючий, а саме очищувальний, високий, світлий. Через такий розподіл смішне залишається всередині естетичної класифікації в межах потворного, а ось комічне переміщується, всупереч Аристотелю, у прекрасне як категорію, що повністю протилежна категорії потворного, адже в ній знаходять відображення і оцінку явища дійсності, які викликають у людини відчуття естетичної насолоди, втілюючи в предметно-чуттєвій формі свободу і повноту пізнавальних сил і здібностей людини у всіх галузях громадського життя [1, 25].

Прекрасне, як бачимо, повністю протилежне потворному: перша категорія – найбільш позитивна з-поміж естетичних, друга, навпаки, різко негативна, тому що характеризує явища, сутність яких протилежна прекрасному: у потворному знаходить вираження негативне ставлення людини до явищ, що викликають не доброзичливість, а ворожість, у потворному людська сутність суперечить сама собі, виступає в спотвореному, нелюдському вигляді [1, 98].

Звідси різниця між комічним та сатиричним: перша категорія належить до прекрасного, друга - до потворного. Комічне в естетиці сміється, але без злостивості, а сатиричне – передусім знищує, а не перевиховує. Але загалом межі комічного та сатиричного достатньо суб’єктивні, що й викликає суперечки теоретиків смішного.

Б.Дземідок детально розглядав весь спектр теорії смішного, створюючи трилогію наявних тут груп концепцій. Ю.Борєв, цитуючи польського дослідника, так викладає цю класифікацію [2, 13]:

1) теорія негативної якості (Аристотель), де сміх викликає потворне в інших людях як захисну реакцію на споглядання абсурду чужих рис характеру; варіантом цієї концепції є теорія переваги комічного над об’єктом сміху (автор Т. Гоббс);

2) теорія деградації, прибічниками якої є англійські психологи А.Бен та А.Стерн, де комічне витікає з протиріччя між прогресивними, новими нормами життя та відживаючими, zdegradованими, а також при висміюванні недолугості окремих елементів нового на тлі старого; наприклад, “Міщанин у дворянстві” Ж.-Б.Мольєра, де нове – смішне, адже замість знищити старе, “рядиться” в нього;

3) теорія контрасту, який виявляє смішне при зіставленні двох об'єктів і їх різкій розбіжності (Жан – Поль Ріхтер, І.Кант);

4) теорія протиріччя, що виявляє ту ж саму розбіжність позицій, поглядів, при сприйманні дійсності, але в обидва боки: старе не сприймає нове і навпаки, потворне – прекрасне і навпаки і таке ін. (Гегель, Чернишевський, Шопенгауер);

5) теорія відхилення від норми, що її розвиває німецький естетик Грос.

У всіх цих теоріях бачимо одну точку теоретичного відштовхування: є, так би мовити, якась вихідна точка, - позитивна якість, прогресивна властивість, беззаперечно, позитивний об'єкт, вихідна норма, а є й протилежна, негативна, що випадає з норми, бажаного, підтримувана особою якість, властивість, що й викликає сміх. Отже, смішне – це завжди результат зіставлення, невітшного для суб'єкта, що його проводить. Останній сміється, тому що вражений цією розумовою операцією.

Такі різкі контрасти, протиріччя відчуття деградації чи негативного враження можуть викликати як соціально значимий, очищувальний сміх, так і повне відторгнення об'єкта смішного, глум, брутальне глузування, що відзначили, як пам'ятаємо, і Аристотель, і Декарт. Тому Ю.Борев у книзі „Про комічне” підтримує думку Б.Дземідока про різну природу смішного та комічного.

Російський естетик вказує: „Невміння розрізнити комічне і смішне, істинно комедійний сміх та сміх, не пов'язаний зі сприйняттям комічного, часто сильно заважає визначенню сутності комічного. При відсутності розмежування комічного та смішного галузь дослідження розпливається і втрачає визначеність” [2,223]. Ю.Борев так подає дефініцію комічного: „Смішне, що має певну соціальну значимість і естетичну природу, ми вправі називати комічним. Комічне викликає соціально забарвлений, спрямований на відомий об'єкт сміх. Сприйняття комічного історично, класово і національно зумовлене” [2, 45].

Національна ж передумова сміху характеризується Ю.Боревим у книзі „Основні естетичні категорії” так: „Національний елемент у сприйнятті комічного, у гуморі та дотепності надзвичайно важливий, адже тут має місце явно виражений зв'язок і зумовленість комедійного сприйняття з національним психічним складом характеру, національними культурними традиціями, а також особлива зумовленість естетичних ідеалів, на яких завжди лежить відбиток національних особливостей конкретного народу” [3,22].

Сміх є проявом комічного, що відрізняється надкласовими, наднаціональними, надепохальними характеристиками, сміх виражається позачасово, позаісторично, позаментально в розділі національних традицій плану, який можна назвати класичним за типом дії. Це сміх Аристофана, Боккаччо, Гашека, О'Генрі, Сервантеса, Твена, Теренція, Шекспіра та багатьох інших класиків сатири й гумору.

Ці автори, будучи представниками якихось соціальних груп, діючи всередині певних епох, у той самий час видали позачасові шедеври, де історичне, соціальне й національне поступилося надкласовим, надісторичним (тимчасовим) елементам на користь універсальним компонентам сміховинності, дотепності.

Тому дефініцію Ю.Борева слід доповнити поняттям „універсальної природи комічного в його кращих проявах”, що, на нашу думку, дозволяє встановити невмирущість, гумору, сатири та саркастичних, іронічних, гротескових студій Гоголя, Джерома, Діккенса, Мольєра, Салтикова-Щедріна, а в Україні - Квітки-Основ'яненка, Котляревського, Нечуя-Левицького та ін.

У той самий час не може викликати претензій точка зору про розмежування смішного і комічного в межах естетики. Смішне – це будь-що, що викликає відразу, здивування, несподівану реакцію, несприйняття, навіть істеріку чи сардонічний сміх (злостиво-насмішливий). Перелік ситуацій тут найширший, аж до сміху покидьків і моральних виродків над суспільством чи цілком морально здорових людей над нормами буття.

Звідси й необхідність розрізнити смішне, яке є за визначенням суб'єктивним, індивідуалізованим, а якщо згадати визначення Ю.Борева, то й історично і національно обмеженим, та комічне, яке є, незважаючи на спроби того ж Ю.Борева обмежити його вияви, орієнтованим на соціальні норми, поняття про бажане, освячене моральністю, загальнолюдське й загальноісторичне, незважаючи на зміну епох та соціальних ситуацій.

Отже, смішне – це будь-яка за виявом, суб'єктом, об'єктом, приводами, характером, принципово двоїста (амбівалентна) сутність, де поєднуються злостивість та доброзичливість, що діалектично єдині, адже принципово витікають одна з одної. Тут слід згадати теорію сміху святкового, карнавального, так потужно розвинену М.Бахтіним у його дослідженні творчості Ф.Рабле.

Особливу увагу привертають друга й третя ознаки карнавального сміху, виділені дослідником: „Карнавальний сміх, універсальний, він спрямований на все й на всіх (у тому числі й на учасників карнавалу), увесь світ видається смішним, сприймається й пізнається у своєму сміховому аспекті, у своїй

веселій відносності; ...нарешті, це сміх амбівалентний: він веселий, тріумфальний і – одночасно – насмішливий, уципливий, висміюючий, він і заперечує, і стверджує, і ховає, і відроджує” [4, 17].

Естетики, що прагнуть вкласти сміх у межі категорій певної науки, насамперед прекрасного та потворного, зіштовхуються з парадоксальним невідповіданням сміху як принципово універсального й амбівалентного (двоїстого) явища в прокрустове ложе цих двох взаємовиключних понять. Звідси спроба вирізнити окремо смішне, де є місце потворному, і комічне, де потворне позначене позитивним впливом прекрасного і введене всередину теорії високих і низьких стилів, високих і низьких жанрів.

Сміхове визначається як належне і до потворного, і до прекрасного. Тому виділяється специфічна категорія – комічне, що й вирішує проблему протиріччя між потворним і прекрасним. Смішне виводиться за межі як надто складне явище, а розглядається комічне як явище, начебто приналежне до прекрасного. Тим самим, на нашу думку, відбувається принципова підміна понять: комічне, комедійне, позитивно смішне зближується тільки з доброзичливим, високоморальним сміхом.

Недоброзичливий за суттю, знищуючий сміх виводиться за межі дефініцій комічного, що автоматично робить з останнього суто гумористичне, однорівневе за природою. Виникає колізія виведення за межі комічного сатиричного, що (якщо згадати думку А.Бергсона) є, в принципі, злостивим, але злоба тут йде на користь, тому конструктивна. Аналогічну точку зору висловлює англійський соціальний філософ Т.Гоббс, який визначає сміх як вираження тріумфу над іншими, коли людина раптом бачить, що краща за інших.

Той, над ким сміються, також може посміятися над собою, якщо зрозуміє, що саме в ньому викликає сміх. Тут коло замикається: і той, хто сміється, і той, над ким сміються, можуть вдатися до сміху над одним об'єктом. Тобто сміх тут амбівалентний у повній відповідності до концепції двоїстого (спрямованого і назовні, і всередину) сміху в М.Бахтіна.

Звідси певна пересторога, із якою має сприйматися надто різке протиставлення смішного й комічного, що автоматично звужує комізм до незлостивого гумору, виводячи за межі дефініції викривальний сміх сатиричного плану. Насправді комічне – універсальне й амбівалентне, як і смішне, але обмежене (і тут Ю.Борев правий) соціальним, тобто морально або етично маркованим.

Ця думка була виражена ще в Аристотеля: не все смішне є комічним саме з точки зору соціальної нормативності, меж моральної цензури. Тому не все смішне – комічне, а лише те, що освячене загальнолюдськими нормами. Ті ж норми, що віджили чи відживають своє, позначаються ознаками комічної об'єктивності. Саме тут, на цьому стикові прогресивного і регресивного, тимчасового, відживаючого і нового, виникає історично й класово мотивований сміх.

Але кращі зразки такого соціально спрямованого сміху переживають свій час, якщо стають універсальними, загальнолюдськими, надісторичними і таке ін. Тому слід визначити смішне як дуже складну психологічно-фізіологічну (мотиви сміху та його протікання як процесу), естетичну (співвідношення смішного, потворного та прекрасного), етичну (взаємовідносини смішного та моралі, норм, традицій), філологічну (прийоми смішного) категорію.

Смішне включає як викликану відвертою психічною патологією реакцію, так і цілком природні, викликані різними відчуттями радості прояви. Звідси розмежування смішного та комічного, яке, однак, не слід зводити до абсолютизації доброзичливості всередині комічного. Комічне – це двоїстий сміх, але в межах соціально вмотивованого погляду на людські вади, що є загальнолюдським і певною мірою універсальним, тобто абстрагованим від історично-класових, національних чи інших характеристик.

Тому коротко можна визначити смішне як широко тлумачене комічне без будь-яких меж і перш за все моральних пересторог, де брутальність є одним полюсом, а повна розслабленість, благодуже ставлення до будь-яких хиб поведінки людей, соціальних груп, панівних верств – іншим. Комічне ж у цій схемі – це смішне, уведене в межі соціально бажаного, нормативного, загальнолюдського, високоморального, але, на цій основі, і викривального, позначеного деякою злостивістю.

Злоба в останньому випадку – не благо, адже карає і знищує те, що докорінним чином вимагає перебудови, виведення за межі моралі. Використовуючи принцип схематичного зображення взаємодії основних літературознавчих категорій, запропонований А.Ткаченком [5], спробуємо зобразити смішне і комічне у вигляді широкого кола, яке практично не має меж (відкрите як система), і кола з динамічно рухомими, але й в той самий час стабільними межами, що за типом дії є загальнолюдськими нормами буття.

Рухливість такої межі – ознака соціально-класових, історично-політичних, національних змін, стабільність – ознака певної універсальності ідеалів. Тому визначення Б.Дземідока і Ю.Борева слід доповнити уточненням: комічне – це смішне, що тяжіє до високого, світлого, ідеального, адже на зламі епох може розпадатися на два ідеали, дві внормовані системи, два культурні коди.

Саме таке комічне, яке можна визначити як те, що тече, рухається, зображене і теоретично обґрунтоване в книзі М.Бахтіна про Ф.Рабле і про карнавальність. Дослідник бачить у карнавалі прояв ламання відживаючого своєї світу: „На фоні надзвичайної ієрархічності феодально-середньовічного ладу і граничної верстової та корпоративної роз'єднаності людей в умовах звичайного життя цей вільний фамільярний контакт між людьми сприймався дуже гостро і складав суттєву частину загального карнавального світовідчуття. Людина немовби перероджувалася для нових, суто людських стосунків” [4, 15].

Тому комічне – це не тільки доброзичливий, суто незлостивий сміх, але й амбівалентний, карнавальний, певною мірою знищувальний сміх сатири, що витікає з несприйняття старого, віджилого, заважаючого прогресу, з відторгненням новою свідомістю невідповідних вимог нової доби застарілих, закостенілих, відверто обскурантистських норм буття.

Звідси „перевернутий” догори ногами світ карнавалу, в'їдливий, гранично дошкульний сміх сатири і „високої комедії” (наприклад, Аристофана з його відвертим глузом над політичними супротивниками, Еврипідом і Сократом), амбівалентний сміх таких класиків літератури, як М.Сервантес чи В.Шекспір, що поряд із комічними фігурами (Дон-Кіхот, Санчо Панса, Фальстаф) виводили цілком затятих негідників, де комічне – це й гумористичне, й сатиричне, між якими часто дуже важко провести межу через певну „здвоєність” їхнього леза.

Тому, підсумовуючи, можна із впевненістю сформулювати положення, що смішне й комічне – це справді різні явища, що не протиставляються, а включаються одне в одне. Смішне – це щонайширше тлумачне вираження фізіологічної, психологічної, соціально-нормативної, історико-класово-національно орієнтованої спрямованості людини на відзначення смішних вад, що знаходяться всередині всіх наявних у світі об'єктів.

Осміяним може бути все, незалежно від статусу, звичаїв, табування, небажаності в етичному плані. Комічне ж у цьому розумінні – це смішне, позначене межами соціально-етичної норми.

Людина тут може й повинна сміятися тільки над потворним із точки зору соціуму. Зневажливий, соціально вадний сміх тут – аморальний. Але в той же час закономірності суспільного поступу створюють підґрунтя для певного зміщення соціальних норм.

Тут виникають передумови карнавального, сатиричного сміху, що знищує старе, породжуючи та готуючи нове. Елементи злостивості в такому сміхові – на благо, адже деяка уїдливість, негативізм нейтралізуються суспільним результатом такого знищувального сміху: люди, знушаючись над віджилим, застарілим, заважаючи прогресу, реально рухають колесо історії вперед.

Такий комізм ззовні має історичний, класовий, національний характер. Але він одночасно виражає й загальнолюдські ідеали ставлення до дійсності, виступає як універсальний засіб зображення реальності. Звідси певна позачасова, позакласова, наднаціональна характеристика кращих зразків комічного, де об'єктом висміювання були речі формально історичні, класові та національні, тобто локалізовані в просторі і часі. Адже силою таланту така локалізація ламається і виникає ефект універсалізації „тимчасового комізму”.

Отже, смішне й комічне – це поняття, що взаємоперетинаються. Смішне – значно ширше поняття, ніж комічне, адже охоплює усю гаму виявів сміху – від патологічно аморального до високо налаштованого. Сміх має елементи як злостивості, глузду, так і доброзичливої усмішки від чогось абсурдного, ненормованого. Комічне ж вписується як явище в смішне, але охоплює тільки соціально внормований сміх, орієнтований на загальнолюдські цінності. При цьому межі соціальних, історичних, національних ідеалів мають рухливий характер, тому доброзичливий сміх може переходити в злостивий, такий, що знищує, коли в межах певної епохи відбувається злам соціальної психології, ставлення до дійсності. Комічне, отже, це одночасно й внормоване, й таке, що підтримує нове, прогресивне. І смішне, і комічне мають універсальний, амбівалентний характер, але комічне більш обмежене нормативністю, що й складає сутність його пафосу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дземидок Б. О комическом: Пер.с польск. - М.: Прогресс, 1974. - 223с.
2. Боров Ю. О комическом. - М.: Искусство, 1957. - 232с.
3. Боров Ю. Основные эстетические категории. - М.: Высшая школа, 1960. - 446с.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. - М.: Художественная литература, 1990. - 541с.
5. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). - К.: Правда Ярославичів, 1998. – 75с.

## ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У “ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ” ЗА ФАХОМ “ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ”

Іваненко В.А., д. філол. н., професор  
Запорізький державний університет

До друку будуть прийматися лише наукові статті, де присутні такі необхідні елементи (п.3 Постанови президії ВАК України № 7 – 05 / 1 від 15 січня 2003 р.):

- **Постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями ;
- **Аналіз останніх досліджень і публікацій** , в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор ;
- **Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми** , котрим присвячується дана стаття ;
- **Формулювання цілей** статті (постановка завдання) ;
- **Виклад основного матеріалу дослідження** з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів ;
- **Висновки з даного дослідження і перспективи** подальших розвідок у даному напрямку.

### 1. МАКЕТ СТОРІНКИ

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:

Верхнє та нижнє поля – 2 см, лівє поле – 2 см, правє поле – 3 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

У разі необхідності для шрифтових виділень у таблицях і рисунках дозволяється застосовувати шрифт Courier New (наприклад, для ілюстрації текстів програм для ЕОМ). Для стилістичного виділення фрагментів тексту слід вживати начертання *курсив*, **напівжирний**, *напівжирний курсив* зі збереженням гарнітури, розміру шрифта та інтервалу абзаца.

Гарнітури, розміри шрифтів та начертання:

1. для заголовку статті: Times New Roman, – 14 пт, напівжирний, усі великі.
2. для підзаголовків: Times New Roman, – 12 пт, напівжирний, усі великі.
3. для основного тексту, УДК, авторів, виносок, посилань, підписів до рисунків та надписів над таблицями: Times New Roman, – 10 пт.,
4. для анотацій, ключових слів -9 пт.
5. Інтервал між абзацами – 6 пт, міжрядковий інтервал – одинарний.

### 2. ТИПОГРАФСЬКІ ПОГОДЖЕННЯ ТА СТИЛІ

УДК набирається в першому рядкові сторінки і вирівнюється за лівим краєм. Заголовок статті набирається у наступному за УДК рядкові і вирівнюється посередині. Потім указують: прізвища, ініціали авторів, їх посади, учені ступені, звання, нижче - *місце роботи (курсивом)*. Далі розташовуються анотації українською, російською, англійською мовами і ключові слова (також трьома мовами). Анотації повинні також містити: прізвища, ініціали авторів, назву статті, місце їх роботи або навчання.

Початок абзаца основного тексту виділяється збільшеним інтервалом між абзацами і не виділяється відступом або пустим рядком.

Усі ілюстрації мають бути оригінальними рисунками або фотографіями. Фотографії скануються у 256 градациях сірого. Усі ілюстрації розташовуються у відповідних місцях тексту статті (по можливості угорі сторінки) і повинні бути послідовно пронумеровані: Рис. 1, Рис. 2,... (слід вживати арабську нумерацію).

Ілюстрації, так само як і підписи до них, вирівнюються на середину рядка (за виключенням невеликих рисунків – не більш 7 см, які можуть розташовуватися по декілька в ряд).

Усі таблиці розташовуються у відповідних місцях тексту (по можливості угорі сторінки) і повинні бути послідовно пронумеровані: Таблиця 1, Таблиця 2, ... (слід використовувати арабську нумерацію). Надписи розташовуються над таблицями.



Кожен рисунок та надписи до нього включаються до тексту публікації у вигляді одного графічного об'єкта з необхідним обтіканням і, при потребі, прив'язаним до тексту. Створення графічного об'єкта може здійснюватися будь-яким графічним редактором у форматі BMP файлів.

Виконання рисунків засобами Microsoft Word здійснюється через використання команд панелі "Рисование". Підписи здійснюються командою "Надпись". Усі графічні компоненти рисунка і надписи об'єднуються командою "Группировать" (меню "Действия" на панелі "Рисование") і повинні мати необхідне обтікання.

Посилання на літературні джерела подаються у квадратних дужках і послідовно нумеруються (слід використовувати арабську нумерацію) у порядку появи виноски в тексті статті. Перелік літературних джерел розташовується в порядку їх нумерації, в останньому розділі статті з підзаголовком **ЛІТЕРАТУРА**.

### 3. СТИЛІСТИЧНІ ПОГОДЖЕННЯ

- Не допускається закінчення сторінки одним або декількома пустими рядками, за винятком випадків, спричинених необхідністю дотримання попереднього пункту (висячі підзаголовки і початок абзаца) та кінця статті.
- Не допускається починати сторінку незакінченим рядком (переноси в останньому рядкові заборонені).
- Не дозволяється підкреслювання в заголовках, підписах і надписах.
- Слід дотримуватися правила про мінімальні зміни в шрифтовому та стильовому оформленні сторінки для того, щоб максимально уникнути різноманітності макета і зберегти єдиний стиль журналу.
- Не допускається часте використання виносок (виноска повинна розглядатися як виняток і вживатися тільки у випадку дійсної необхідності).
- Ілюстрації мають бути підготовані та масштабовані таким чином, щоб розміри букв тексту на ілюстраціях не перевищували розмір букв основного тексту статті більш ніж на 50%.
- Сторінки тексту статті слід пронумерувати.
- На етикетці дискети треба обов'язково вказувати прізвище, ініціали автора, імена файлів.
- На дискеті повинно бути **два файли**:
  - ✓ **перший** - із текстом статті та анотацій з ключовими словами,
  - ✓ **другий** - з відомостями про авторів (прізвище, ім'я, по батькові; посада; вчений ступінь; учене звання; місце роботи або навчання; адреса електронної пошти; дом. адреса; номери контактних телефонів).

### 4. ДЛЯ ОПУБЛІКУВАННЯ СТАТТІ АВТОРУ НЕОБХІДНО ПОДАТИ ДО РЕДАКЦІЙНО-ВИДАВНИЧОГО ВІДДІЛУ:

1. Роздрукований текст статті з анотацією та ключовими словами.
2. Відомості про авторів.
3. Витяг з протоколу засідання вченої ради факультету.
4. Зовнішню рецензію.
5. Дискету з текстом статті, анотації, ключовими словами та відомостями про авторів.
6. Лист-клопотання (для співробітників сторонніх організацій) на ім'я ректора ЗДУ з проханням опублікувати статтю.

*Адреса редакції*: Україна, 69063, м. Запоріжжя, МСП-41, вул. Жуковського, 66

*Довідки за телефонами*: (0612) 64-47-23 – відповідальний редактор  
(061) 289-12-26 – редакційно-видавничий відділ  
(IV корпус, кімн. 323)

*Адреса електронної пошти*: spes@zsu.zp.ua

Збірник наукових статей

***Вісник Запорізького державного університету***

*Філологічні науки*

***№2, 2004***

Технічний редактор – Борю С.О.

Верстка, дизайн-проробка, оригінал-макет і друк виконані  
в лабораторії видавничих технологій та комп'ютерної графіки  
Запорізького державного університету  
тел. (061)224-42-47



Підписано до друку 31.08.2004    Формат 60 x 90/8.

Папір Data Copy. Гарнітура "Таймс".

Умовн.-друк. арк. 28,5. Обл.-вид. арк. 37,4.

Замовлення № 530. Наклад 100 прим.

**Запорізький державний університет  
69063, м. Запоріжжя, МСП-41  
вул. Жуковського, 66**

**Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
ДК № 1884 від 28. 07. 2004 р.**