

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, 69600,
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**

№ 3, 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. – 256с.

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

БІЛА А.В.

ПАНФУТУРИЗМ ЯК ЕСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧНА КОНСТРУКЦІЯ..... 7

БІЛЕНКО Т.Г.

ПОЕТИКА НУЛЬСУФІКСАЛЬНИХ КОЛЬОРАТИВІВ 13

БІЛОКОНЕНКО С.П.

*„МАЛІ ЖАНРИ” ФОЛЬКЛОРУ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
УКРАЇНСЬКО-ЄВРЕЙСЬКИХ ВЗАЄМИН (ЗА МАТЕРІАЛАМИ
ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗБІРНИКА” ЕТНОГРАФІЧНОЇ КОМІСІЇ
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. Т.ШЕВЧЕНКА)*..... 16

БОВА І.В.

*ВЕНЕЦІЯ В РОМАНІ „ПЕРВЕРЗІЯ” Ю. АНДРУХОВИЧА:
ЗІТКНЕННЯ СТИХІЙ ХАОСУ Й КОСМОСУ*..... 22

БОГДАНОВА М.М.

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ..... 24

БОРИС О.Я.

*СТРУКТУРА І ФУНКЦІЯ ЖАНРУ РЕЦЕНЗІЇ (НА МАТЕРІАЛАХ
ПУБЛІКАЦІЙ МИКОЛИ ЄВШАНА)* 28

БУМБУР Ю.Н.

ПРОБЛЕМА АВТОРА В ЕССЕИСТИКЕ ДЖОНА ФАУЛЗА 32

ВИШНЯК М.Я.

ЖАНР БАЛАДИ В ПОВОЄННІЙ ТВОРЧОСТІ В.М.СОСЮРИ..... 34

ВЛОХ Н. М.

КОГЕЗІЯ І КОГЕРЕНТНІСТЬ У ТЕКСТІ Й ГІПЕРТЕКСТІ..... 37

ВОДЯНА Л.В.

*ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ
ПОЕМИ “ЛИС МИКИТА” І.ФРАНКА* 43

ГНАТЮК М.М.

*ХУДОЖНІЙ СВІТ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО: АВТОРСЬКА
РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ.*..... 46

ГРЕГУЛЬ Г. В.

ОСОБЛИВОСТІ БІОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ ВІКТОРА ПЕТРОВА..... 55

ГРИХОНИНА Н. В.

*ПРОБЛЕМА ІЗОБРАЖЕННЯ ІСПОВЕДАЛЬНОГО СОЗНАННЯ
В ТРУДАХ М.М. БАХТИНА*..... 60

ДАВИДЧЕНКО Т.С.

*ДЕТЕКТИВНИЙ ХРОНОТОП У РОМАНІ
Ю. АНДРУХОВИЧА „ПЕРВЕРЗІЯ”* 67

ДМИТРЕНКО М.В.

*ХУДОЖНЬО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІМЕН-ЗНАКІВ
СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО* 71

ДОВЖЕНКО О.В.

*НАЦІОНАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР У РОМАНІ “ПРАПОРНОСЦІ”
ТА НОВЕЛАХ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА* 75

ЄРЕМЕНКО О.Р.

*РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ СПІВЦЯ В УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНТИЧНІЙ
ПОЕЗІЇ 20-40-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ*..... 79

ІВАНОВ В.Ф.

ВЛАСТИВОСТІ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ 83

КАЗАНОВА О.В.

*СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ФОРМ МОВЛЕННЯ
В НОВЕЛАХ В. СТЕФАНІКА*..... 86

КАТИШ Т.В.

ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРУ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ 90

КЛИМ'ЮК Ю.І.

*ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ ЄДНОСТІ ВІРШІВ-ЗАКЛИКІВ
ІВАНА ФРАНКА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ СТИЛІСТИКИ*..... 94

КОЗАЧОК Н.В.

ЖАНРОВИЙ РУХ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ ПРО ГАЙДАМАЧЧИНУ 98

КОЗЛОВ А. В.

СТАВШИ НАД ЕПОХАМИ..... 102

КОЛОШУК Н.Г.

*Б.АНТОНЕНКО-ДАВИДОВИЧ, В.ШАЛАМОВ: ОСОБЛИВОСТІ
ТАБІРНОЇ НОВЕЛІСТИКИ*..... 105

КРАВЕЦЬ О.Б.

*ДО ПРОБЛЕМИ ПРАГМАТИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ СПОЛУЧНИКОВОЇ
КОГЕЗІЇ В ХУДОЖНЬОМУ СТИЛІ* 114

ЛАНОВИК М.Б.

*ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ В ЕСТЕТИЧНІЙ
СИСТЕМІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ* 120

МАЗОХА Г.С.

*ПРИВАТНА КОРЕСПОНДЕНЦІЯ ІВАНА БАГРЯНОГО КРІЗЬ
ПРИЗМУ СУЧАСНОЇ ЕПІСТОЛЯРІЇ* 125

МАЙБОРОДА Н.В.

*НЕОРОМАНТИЧНИЙ ХАРАКТЕР ДРАМАТИЧНИХ
ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ* 129

МАЛЮТІНА Н. П.

РИСИ БАЛАДНОГО МИСЛЕННЯ В ЛІРИЧНІЙ ДРАМІ 132

МАТВЄЄВА Т.С.

КАТЕГОРІЯ ПРОСТОРУ ЯК ЖАНРОТВОРЧИЙ ЧИННИК В ІСТОРИЧНІЙ
ПРОЗІ П. КУЛІЩА (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ “МИХАЙЛО ЧАРНЫШЕНКО,
ИЛИ МАЛОРОССИЯ ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ НАЗАД”, “ЧОРНА РАДА.
ХРОНІКА 1663 РОКУ”, “АЛЕКСЕЙ ОДНОРОГ”) 138

МИХАЙЛЕНКО В.В., САВКА Р.М.

ПРОСТОРОВА КОГЕЗІЯ ТЕКСТУ: ОБРАЗ ЗАМКУ ЯК
ТЕКСТОУТВОРЮВАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ 144

НАЗАРОВ Б. В.

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РАННІХ ЕПІЧНИХ ТВОРІВ А. ТЕСЛЕНКА 146

НАЄНКО М.К.

ШЕВЧЕНКО І ДРАГОМАНОВ: ЗДОБУТКИ І ВТРАТИ КУЛЬТУРНО-
ІСТОРИЧНОГО НАПРЯМУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ 149

ОНИШКЕВИЧ Л.В.

КАТЕГОРІЯ ФАКТУАЛЬНОСТІ В ГАЗЕТНОМУ ДИСКУРСІ 153

ПАВЛЮК І.З.

УКРАЇНОМОВНА ПРЕСА ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ РАДЯНСЬКОГО
ПЕРІОДУ ЯК МІКРОМОДЕЛЬ АРХЕТИПІВ ТОТАЛІТАРНОЇ
ЖУРНАЛІСТИКИ 159

ПЛАХТІЙ Т.П.

АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ В ПОЛЬСЬКІЙ ПАСХАЛЬНІЙ ДРАМІ 165

ПЛЕХАНОВА Т.М.

МОВНІ ОГРІХИ В ГАЗЕТНИХ ПУБЛІКАЦІЯХ (НА МАТЕРІАЛІ
ГАЗЕТ „ЗАПОРІЗЬКА ПРАВДА”, „ЗАПОРІЗЬКА СІЧ”,
„ЗАПОРІЗЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ”) 171

ПОЛЯКОВА Г.О.

ЕВОЛЮЦІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ЖАНРУ ПРИТЧІ
ТА НАПРЯМКИ ЙОГО ПОДАЛЬШИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ 173

РОСІНСЬКА О. А.

САМОТА ЯК ВИЯВ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ПРИРОДИ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ 181

САБАТ Г.П.

СПЕЦИФІКА КОМПОЗИЦІЇ КАЗОК ПРО ТВАРИН (ЗА ЗБІРКОЮ
І. ФРАНКА „КОЛИ ЩЕ ЗВІРІ ГОВОРИЛИ”) 185

САВЧЕНКО З.В.

“РОМАНТИКА ВІТАЇЗМУ” (АКТИВНИЙ РОМАНТИЗМ) В
УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ 191

СЛОБОДЯНИК Г.Л.

МІФОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ СЕМАНТИКИ ПРОСТОРОВИХ
ОБРАЗІВ У РОМАНІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА „ПЕРВЕРЗІЯ” 195

СТАДНІЧЕНКО О.О.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ МАНЕРИ ПЕТРА РЕБРА 197

ТКАЧЕНКО Т.А.

КІНОЛІТЕРАТУРА: ГЕНЕЗИС, ІНТЕРСЕМІОТИЧНІСТЬ, ЖАНРИСТИКА 202

ТХОРУК Р.Л.

*САКРАЛЬНИЙ ПРОСТІР І УКРАЇНСЬКА
ДРАМАТУРГІЯ 1880-1930 РОКІВ*..... 207

УЛЮРА А.А.

*ТРАНСВЕСТИВНИЙ КОМПОНЕНТ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРИОДА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ФЕМИННОГО* 214

ФІЛАНОВА О.С.

*РЕЦЕПЦІЯ ІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ У РАННІЙ
НОВЕЛІСТИЦІ М.ІВЧЕНКА*..... 221

ЦИХОВСЬКА Е.Д.

ЄВГЕН МАЛАНЮК ТА АННА АХМАТОВА: ТВОРЧІ ПЕРЕГУКИ 224

ЧИЖИК О. М.

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ..... 227

ШАФ О. В.

ОСОБЛИВОСТІ РИМУВАННЯ У СОНЕТАХ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ 231

ШЕСТАКОВА Е. Г.

*ЕСТЕТИКА АНОМАЛЬНОСТІ У РІЗНИХ ТИПАХ ТЕКСТІВ: ДО
ОБҐРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ*..... 235

ШМИГА Ю.І.

МАНІПУЛЯТИВНІ МЕХАНІЗМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТЕЛЕРЕКЛАМІ 243

ЮРЧЕНКО О.В.

ОКАЗІОНАЛЬНІ СПОСОБИ І ПРИЙОМИ ТВОРЕННЯ ІМЕННИКІВ 246

ЯНЧАК Т.І.

КОНЦЕПТОСФЕРИ АПРОКСИМАЦІЇ В АВТОРСЬКОМУ ДИСКУРСІ..... 250

**ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У “ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ” ЗА ФАХОМ “ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ”** 254

ПАНФУТУРИЗМ ЯК ЕСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧНА КОНСТРУКЦІЯ

Біла А.В., к. філол. н., доцент

Донецький національний університет

Стаття присвячена проблемі місця панфутуристичної концепції в ідеологічній і естетичній системах 1920-х рр. Розглядається еволюція емоційного компоненту “духу футуристичності” і концепту “переходової доби” в координатах “метамистецтва”. Авторка підходить до розуміння панфутуризму як моделі нормативної монологічної системи – соцреалізму.

Ключові слова: переходова доба, панфутуризм, метамова, монологізація літературного дискурсу.

Белая А.В. ПАНФУТУРИЗМ КАК ЭСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ /Донецкий национальный университет, Украина.

Статья посвящена проблеме места панфутуристической концепции в идеологической и эстетической системах 1920-х гг. Рассматривается эволюция эмоционального компонента «духа футуристичности» и концепта «переходного периода» в координатах «метаискусства». Автор подходит к рассмотрению панфутуризма как модели нормативной монологической системы– соцреализма.

Ключевые слова: переходной период, панфутуризм, метаязык, монололизация литературного дискурса.

Bila A.V. PANFUTURISM AS ESTHETICAL AND THEORETICAL CONSTRUCTION / Donetsk National University, Ukraine

The article working for degree of doctor on the basis of cathedra the Ukrainian literature and folklore Donetsk national university, is devote the problem of panfuturistic conception place in ideological and esthetical systems of 1920th. On considered evolution of such emotional component as “spirit of future” and concept of “transitional period” in the coordinates of “meta-art”. Author approaches to interpretation the panfuturism as model of normative monologue system – socrealism.

Key words: transitional period, panfuturism, meta-art, monologizing of literary discourse.

Панфутуризм як хронологічний етап футуризму, а отже, певний історичний відтінок розгортання авангардного руху, був об'єктом дослідження М.Шкандрія [1], О.Льницького [2], почасти, у контексті творчості М.Семенка розглядався Г.Черниш [3]. Утім, зосереджуючи увагу на причинно-наслідкових особливостях постання футуризму, науковці віддавали перевагу фактичному, корпускулярному підходу, у меншій мірі осмислюючи панфутуризм як складник інтернаціонального авангардного метанаративу, що звертався до таких концептів, як “інша артистична логіка”, “організаційна функція мистецтва” тощо [4]. Тому завдання нашої розвідки полягає в спробі узагальнити теоретичні пошуки М.Семенка і осмислити панфутуризм як концепцію, у межах якої функціонувала утопічна ідея метамистецтва, виконуючи роль моделюючої по відношенню до соцреалістичного монізму.

Витоки панфутуризму як естетико-теоретичної концепції варто шукати в публікації М.Семенка “Мистецтво переходової доби” 1919 р. Ідея переходової доби, спочатку як метафора стильового і, взагалі, артистичного безчасся, попередньо компромісно підсумована ще в статті Г.Михайличенка (“Пролетарське мистецтво”), була активно підхоплена М.Семенком, що схиляв групу співдумців (Еллан, Михайличенко) до “здорового футуризму”. Водночас маніфест Семенка (як і художні експерименти цього ж періоду) підтвердив кверофутуристичні установки 1914 року про потребу концептуального, свідомого творення нового літературного напрямку (“З історії бачимо, що теорія з'являлась після реалізації творчості. Ми переживаємо час, коли ся підсвідома, органічна традиція не виправдовує свого призначення. Покладати ся на інтуїцію дуже небезпечно, тим паче нам, українцям. Бажаємо штучним рухом наблизити наше мистецтво до тих границь, де у всесвітським мистецтві починає ся нова ера” [6]). Концептуальна послідовність культуртрегера футуризму була врешті визнана представниками різних стильових орієнтацій: М.Зеровим у 1918 р., О.Білецьким у 1925 р. На момент роботи М.Семенка над концепцією панфутуризму різко негативне ставлення “хатян” було відкореговано. Необхідність такої корективи постала внаслідок спостережень за літературним процесом в Західній, Східній Європі і в Росії. Наприклад, цілком суголосні духові часу постають висновки М.Зерова про стильову “діархію” неореалізму та неоромантизму в українській літературі (“...з одного боку – зріст футуризму, революційної поезії харків'ян, проза Хвильового, з другого – символістична манера Тичини, Загула, Савченка, Михайличенка...” [7]) – особливо цікаві в контексті конструктивістської рецепції історії малярства як історії чергування стилів у виступах Н.Кульбіна (1913-14 рр.) і в контексті дослідження В.Жирмунського “О поэзии классической и романтической” (1920 р.). Не в останню чергу на зміни в критичній рецепції сучасників вплинула також активність Семенка як теоретика. І все ж, чи була концепція переходової доби актуальною? Для цього мусимо звернутись до публікацій 1917-18 років, які відображають особливості мистецького і зокрема літературного життя.

Під час переломних років (1917-20) в Україні розгортається активне осмислення як соціально-політичних перипетій, так і сучасних стильових зрушень у малярстві, театральному мистецтві, літературі – на шпальтах періодичних видань “Шлях” (1917-1919), “Мистецтво” (1919), “Книгар” (1917-19), “Музагет”

(1919), “Троно” (1920) та ін. Чи не основною темою більшості видань постає думка про необхідність кардинальних змін у сучасному житті. Першість у висловленні такої позиції мусимо віддати часопису “Шлях”. Саме тут стаття О.Агієнка “Динамічна церква” вивчала проблему церковної (навіть ширше, світоглядної) реформи, питання звільнення від релігійного фетишизму, “поклонення догмі і символу, як історичній незламній данині”: “Потрібна революція духа, потрібно позбутись старих форм думання і роботи” (курсив автора – А.Б.), осмислювати “невпинний рух в житті духа, могутнє шуканнє нових форм” [8]. Автор спирається на ідею нового Творіння: “Коли наш світ є наслідком лише одного творчого тижня, то необхідно почати другий. Необхідно творити нове небо, новий світ у власному значінні сих слів”. Динамічна церква, як видно з міркувань дописувача, є скоріше футуристичною – церквою майбутнього і будується на волі і відважності одиниць. “В сій творчості мусить нам світити не минуле, – воно не може задовольнити нас. А справжнього сучасного нема. Його ми мусимо творити сами...” [8]. Дух футуристичності – обернення в майбутнє – характеризує більшість статей згаданого автора в “Шляху”. І природа такого вектора полягає не лише в безпорядності людини перед соціальними катаклізмами, але й у часовій стислості, інтенсивності доби радикальних змін.

Емоційну думку-відчуття відсутності теперішнього, у менш оптимістичному контексті, зустрічаємо в 1918 р. у відомій статті учасника “Музагету” Ю.Іваніва-Меженка: “Натовп, що руйнує старе й намагається утворити нові цінності, більш вартісні, з його куту зору, не хоче визнавати старих, ніби-то доказаних аксіом, на яких будувалась психологія творчості минулого... але все-таки прекрасного, особливо зараз, підчас болючого страждання від руїни і майже абсолютного знищення здобутків так званої “буржуазної культури” [9] (курсив мій – А.Б.). Більш узагальнено висловлюється з цього приводу М.Зеров у 1918 році: “Загальний хаос і руїна, тяжка спадщина чотирилітньої війни, політична боротьба з усіма кривавими її перипетіями розпорозували увагу, певно, не одного з майстрів рідного слова, не давали їм зосередитись, переносили їх в сферу жорстокої сучасності. Художня творчість замовкла, припинилась, бо завше так буває *inter arma...*” [10].

Статті О.Агієнка, Ю.Іваніва-Меженка і М.Зерова написані приблизно в один час і відбивають болісне занепокоєння через відчуття відсутності теперішнього – із соціально-історичної і культурної точок зору. “Діалог” цих голосів на момент розгортання складної політичної ситуації 1917-18 рр. (зміна політичної влади в Києві, заснування шовіністично настроєного по відношенню до української культури Пролеткульту в жовтні 1917 р., ідеологізація мистецького дискурсу) передбачив майбутню статтю Г.Михайличенка “Пролетарське мистецтво”, яка порушила проблему адаптації української літератури до нової ідеології. “Футуристичний дух”, партійні переконання і потреба виживання української культури в умовах “богданівщини” зосередили увагу Г.Михайличенка на рішенні проблеми взаємовідношень: мистець – ідеологія – суспільство; автор – художній матеріал – читач. Оскільки обговорення розгорталось у певному “безчассі” (“теперішнього немає”), то єдино правильним вектором видавався вектор майбутнього.

М.Доленго простежує 12 основних позицій статті Г.Михайличенка, які вважає рівновагомими “постулатами” пролетарського письменника. Умовно вони можуть бути об’єднані як проблема літературної спадщини (“перший період творення пролетарського мистецтва... як період наслідування старих форм мистецтва в приложенні до пролетарської революції” і можливість простувати “до завершення свого національного ества... через шляхи національні не тільки по формі, а і по змісту” [11]), питання особистого і колективного (“пролетарський індивідуалізм... стремить до громади”), об’єкту мистецтва (“машинувана праця” робітника), характер мистецтва (новий напрямок змісту і нові форми його вираження; створення живої інтернаціональної мови; відсутність роздвоєння між “загальною поведінкою” і мистецькою). Статтю Михайличенка, справді, можна вважати компромісною: в основу було покладено ідею еволюції мистецтва від “національного” до “інтернаціонального”, припускалось існування “пролетарського індивідуалізму” і можливість використовувати “всі доробки минулого в кращих його зразках” [12].

Ідея першого періоду історії радянської української літератури як періоду “наслідування старих форм мистецтва в приложенні їх до пролетарської революції” [11] трансформувалась в концепцію М.Семенка “мистецтва переходової доби” [13]. Ситуацію боротьби “індивідуалізма з комунізмом” Семенко (під псевдонімом Мертвопетлюйко) окреслює поняттям “футуризм”: “Надзвичайне напруження індивідуалізма – ось перший згусток футуризму, його перший етап. І після футуристичного індивідуалізма – слідує найближчий крок – комунізм, комуна духа, заперечення «я», футуркомуна” [13]. Перетворення індивідуального “я” в колективне “ми”, як стає видно, об’єднана в М.Семенка ідеєю футуристичного вектору мистецтва, вектору “переходу”, під час якого відбувається нищення “атавізмів попереднього егоїзму” (психологізму, індивідуалізму, творчого натхнення “старого мистецтва”) і поступове усвідомлення “комунального неминучого” [13] (з чим пов’язане відображення урбаніки і взагалі побуту майбутнього). Отже, футуристичний маніфест 1919 р. був підпорядкований соціально-політичним вимогам доби. Не акцентуючи на проблемі відношення до національної літературної традиції, розглянутої Г.Михайличенком, а лише на необхідності відмови від “попереднього егоїзму”, М.Семенко впроваджує в дискурсивний обіг ототожнення “футуризму” з “мистецтвом” теперішнього,

відстоюючи право свого стильового напрямку на концептуальну першість: “Футуристи наблизили цей процес (творення колективного мистецтва) до найменшого віддалення – з ними вмерло натхненне” [13]. Як і в 1914 році, у маніфесті домінувало відчуття першості в літературному дискурсі, зосередження на соціальних і технічних потребах мистецтва, що полегшило діалог із новою ідеологією і, крім цього, дозволило провести аналогію між “мистецьким” і “виробничим” процесом.

Кверофутуристичний період (умовно 1914-1920 р.) був часом глобальних стильових зрушень у творчості М.Семенка, періодом унаочнення основних векторів футуристичної поетики – відображення нових проблемно-тематичних площин (урбаністика, екзотична і космічна теми), опанування жанрами еротичної і синестетичної лірики, формування оригінального образу ліричного героя, формалістичні пошуки (ономатопейчна лірика, ситуаційний вірш, перші графічні експерименти, верлібр як відображення ритму міста тощо). Саме в приватній лабораторії творчості визрівали концептуальні орієнтири футуризму майбутніх учасників Комкосмосу, Аспанфуту, Асоціації комункульту (АсКК) і “Нової Генерації”. Сконструйований теоретичний каркас нового напрямку в більшій чи меншій мірі був проілюстрований практичною творчою діяльністю. Очевидно, саме тому в 1921-22 році футуризм становив собою не тільки єдиний, зі стильової і організаційної точки зору, сформований літературний напрям в українській радянській літературі, а також єдиний повноцінний літературний дискурс.

Найбільшу перевагу перед іншими учасниками літературного процесу початку 1920-х років Михайль Семенко вбачав у спроможності до творчого самоусвідомлення, на чому він, під псевдонімом Анатоль Цебро акцентує в оглядовій і підсумковій статті “Футуризм в українській поезії (1914-1922)”: “Не всі відходять від себе, щоб оглянути себе у третій особі і усвідомити своє місце в загальному мистецькому процесі. Не всі свідомі того, чію волю виконують вони – особливо в сучасній обстанові теоретично-мистецьких питань і упередженості до назв і етикеток. А це перешкоджає стремлінню до організованої, спільної акції, до групової роботи. Кождий, “щоб не помилитися”, висиджується собі в кутку – моя хата скраю” [14].

У серії публікацій М.Семенка 1922-24 рр. футуризм увиразнюється як ідеологічний рух зі складною мережею комунікації, інгрупових уподобань, культурних орієнтирів і, природно, досить простою ідеологічною матрицею. “Бацिला футуризму”, про яку згадує Анатоль Цебро в цитованій вище статті, набувала загальнокультурної значущості, оскільки була покликана зруйнувати старий світ “культурів” (філософію, релігію, культуру), підпорядкувавши їх новій ідеології (марксизму-ленінізму), котра, у свою чергу, відповідала “вимогам сучасності”. М.Семенко-Цебро наголошує на інтернаціональності футуристичного руху (очевидно, в цьому слід шукати витоків етимології частки “пан-” у назві нового напрямку – як синонімічної лексемі “світовий” у конструкції “світова революція”): “Це не важно, яким був на початку цей футуризм – “кверо”. Важно те, що в українським мистецтві зародилась бацिला великого, монументального процесу футуристичної деструкції світового мистецтва. “Сьогоднішній день” досягнуто – футуристична революція має ті самі закони для відсталих в мистецькому розумінні країн, що і соціальна революція для країн одсталіх економічно: вони підлягають формулі рівноваги” [15].

Місце панфутуризму як “ленінізму в мистецтві”, поруч з іншими напрямками лівого типу, М.Семенком та іншими учасниками Асоціації розглядається однозначно: панфутуризм претендує на першість, сучасність, прогресивність, доцільність, науковість, утилітаризм, словом, на самоочевидну відповідність марксизму як ідеології, – що дозволяє говорити про абсорбцію панфутуризмом міфоконпонентів обраної (панівної) ідеології, зокрема міфологеми першості і прогресу. Панфутуристи проявляють надзвичайну активність в упорядкуванні власної “космогонії”. Приміром, початковий футуристичний період розглядається на поч.1920-х як час бурхливої діяльності “старої футуристичної гвардії” [15]; московський літературний дискурс як неплодний – тобто неконкурентноспроможний щодо українського (“Футуризм, колись буйний, дав не дуже талановиті ростки. Сам він стоїть на перепопутті... І таке загальне вражіння, що Москва не може одійти од самої себе, щоб орієнтуватись. Москва “одряхлела”... їй треба влити добру дозу з Півдня” [16]); тимчасову активність символістів у 1918-19 рр. (“Музагер”, “Літературно-критичний альманах”) панфутуристи інтерпретують як удавану і не відповідну добі (“Парламентаризм, Центральна Рада, Українська Народна Республіка, західний зразок офіційської уніформи – до цього нового і привабливого “цивілізованого” тла якраз і пасував сучасний йому модернізм в українським мистецтві: символізм у поезії, “Молодий Театр” з “європейським” репертуаром на сцені” [15]). Очевидно, саме футуристи уперше накидають на символізм ярлик “антисучасності” і “буржуазності”. Ця риса є об’єднавчою для ряду європейських авангардистських напрямів: так, відштовхуючись від пасеїзму-модернізму, постає російське будетлянство, імажинізм, конструктивізм; від попередньої традиції радикально відходять італійський і польський футуризми. Ярлик, накинутий учасникам-“модерністам” на поч.1920-х рр., швидко закріпився в марксистській критиці, набувши визначного ідеологічного змісту, хоча цілком очевидна природа некоректного ставлення футуристів: крім об’єктивних причин стильової невідповідності і активного масового продукування в часі, коли футуризм не мав об’єднавчих чинників (“Коли я міг знайти товаришів серед малярів (н.пр. Анатоль Петрицький, Роберт Лісовський), то для відповідної літературної організації в той час в Києві матеріалу не було” [15]), існувала загроза конкуренції, яку футуристи розглядали не в плані естетичного змагання, а в аспекті

плагіату. Зокрема в крадіжці формальних прийомів було звинувачено П.Тичину; згодом, у середині 1920-х, ідеологічне розходження між Семенком і Курбасом, Семенком і Бажаном, футуристами і “хвильовистами” не в останню чергу пов’язане з конкуренцією, “першістю” в аспекті деструкції художньої форми.

Використавши концепт “переходової доби” і “переходового мистецтва”, М.Семенко розгорнув його в повноцінну естетико-теоретичну конструкцію, відому в історії літератури під назвою “панфутуризм”. Основні складники цієї конструкції були осмислені М.Семенком у виданнях “Тонг Комукульту” і “Семафор у майбутнє” (обидва – 1922 р.), а також у переломній статті “До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті” (1924 р.). У системі естетичних пошуків 1910-20-х років футуризм, на думку М.Семенка, відіграв роль “революційної акції” по відношенню до “трупів” “імперіалістичного і неоімперіалістичного малярства й парнаської та символістичної поезії”: “Футуристична революція відбулась в обстанові крайнього напруження ситуації капіталістичних умов побуту, а саме – в той момент, що безпосередньо переходить у соціальну революцію (...) Футуризм приніс із собою революційно-деструктивну акцію, і процес виявився в появі численних “ізмів”, поява котрих не закінчена до цього дня” [17]. Саме завдяки футуризмові, який деструктував тканину попереднього, “буржуазного”, мистецтва, утворилось полістильове багатоманіття, – констатує М.Семенко і, безперечно, має слушність, як доводять дослідники неоавангардизму і постмодернізму. Адже історичний авангард, з його експериментом і “реактивністю” (Б.Гройс), порушив каузальну цілісність історичного (і мистецького) процесу, породивши “ризоматичну поверхню” дискурсу (Ж.Дельоз), а також знищив категорію “норми”, “еталону”, “традиції”. У 1922 році М.Семенко усвідомлював естетичну вагомість футуристичного внеску (наголосимо: внеску загалом інтернаціонального), але наполегливо відстоював позицію впровадження конструктивного принципу в мистецтві. Інакше, лідер панфутуризму стояв перед вибором: залишитись під рештками революційно-футуристичної хвилі, яка оголила кістяк мистецького дискурсу, або відмежуватись від попереднього етапу задля конструктивних змін. Звернувшись до концепту “переходової доби”, ми мали можливість переконатися, що вибір, здійснений М.Семенком на користь панфутуризму як метамистецтва сучасності, був не випадковий, а зумовлений надзавданням. І це завдання теоретичного порядку мало під собою ідеологічне підґрунтя.

Одіозна критика 1925-30-х років, під час розколу АсКК і переходу більшої частини учасників організації до “Плугу” і “Гарту” (“До об’єднання АсКК з Гартом”; “Лист-декларація об’єднання робітників пролетарської культури”), який відбувся на хвилі відомої літературної дискусії, узагальнила концепцію М.Семенка як буржуазну, реставраторську і відверто конформістську по відношенню до партії. Цей погляд закріпився в історії літератури так же надійно, як і погляд на авангардизм як явище ідеологічно шкідливе. Сліди такої рецепції подибуємо і в дослідженні М.Шкандрія при зіставленні позиції Семенка і Хвильового: “Ідеологічна полеміка в межах культурно-артистичного авангарду утворює вагомий піднапрямок у літературній дискусії. Демаркаційною лінією між двома тенденціями стало художнє самоозначення. Для Хвильового мистецтво було “пізнанням” в широкому сенсі цього слова, осяянням, натхненням. Все велике мистецтво прямувало до цього, і саме в цьому полягає його культурна місія. Для другого табору, представленого від початку Пролеткультом і футуристами, мистецтво було “конструкцією” нового суспільства. Вони вважали, що мистецтво мусило... злитися з життям, узгодивши з партією творення нових форм і виробивши окреслені позиції. (...) Доктрина авангарду зробила повне коло: від протистояння і новаторства до конвенційності” [18]. Розгорнене цитування фрагменту дослідження М.Шкандрія зумовлене необхідністю наголосити на особливостях рецепції футуризму в сучасних історико-літературних дослідженнях: акцентовано думку про поступовий колабораціонізм і самозаперечення авангардного руху – в особі Семенка. Цікаво, що в подібному контексті найчастіше розглядалась і спадщина В.Маяковського 1920-х рр. – сучасниками поета, а вже радянське літературознавство знаходило “виправдання” Маяковському як агітпропіцію від поезії; наразі пострадянська російська наука об’єктивно поцінює Маяковського-експериментатора. Натомість ідеологічні засади української історії літератури і в 1920-х, і в 1990-х обумовлюють “часткове прочитання” авангардистської спадщини (див., наприклад оцінку діяльності М.Семенка в “Новій Генерації” [19]). Очевидно, має слушність Т.Гундорова, наголошуючи на потребі нової методології, яка представила б “постмодерну множинну модель культури”, вільної від попередніх “семантичних (додамо: ідеологічних) розщеплень” негативістського плану по відношенню до понять “модернізм” і “авангардизм” [20]. Розмірковуючи над долею авангарду, російський культуролог Б.Гройс доходить висновку про те, що “...з авангардної програми естетичної революції неминуче випливає програма революції політичної... І тут естетичний авангард постає у природній близькості до революційної ідеології типу марксистської, що також вимагає переходу від опису світу до його переробки і повернення “на новому рівні” [21]. Позиція Гройса, суголосна методологічній пропозиції української дослідниці, акцентує на рівноправності ідеологічних та естетичних пошуків представників історичного авангардизму і відповідає нашій спробі рецепції панфутуризму як теоретико-естетичної конструкції, яка в кверофутуристичну фазу мала заданий концептуальний вектор, а в 1922-24 рр. оформилась як експериментальна лабораторія, становлячи вагому складову ідеологічного руху.

Панфутуризм М.Семенка постає для свого часу оригінальним синтезом економічної концепції марксизму і культурології Шпенглера – під оболонкою дарвіністської метафорики. Утопізм цілої панфутуристичної моделі полягає в концепції базису і надбудови, а також ідеї аналогії, загалом запозичених з марксизму в ленінській інтерпретації. Аналогія проводиться між розвитком історичних формацій (з окресленою ідеологією) і “культів” (релігії, мистецтва), які їх обслуговують. Векторна, прогресистська, модель розвитку суспільства і мистецтва, покладена в основу панфутуризму, і віра у “світову революцію”, тобто, інтернаціональний характер соціальних зрушень, пояснювали полістильову дисгармонію, що встановилась на поч.1920-х і експериментальні пошуки синтетичних видів мистецтва в “лівих” течіях Заходу, які М.Семенкові були достатньо відомі (див., наприклад, опублікований у “Семафорі...” переклад “Дадаїстського маніфесту 1918р.” Гюльзенбека, а також статтю Гео Шкурупія “Marinetti і футуризм”; в обізнаності М.Семенка переконують численні огляди, присвячені західноєвропейському образотворчому мистецтву, в “Новій Генерації”). Саме пошуки пояснень, теоретичних обґрунтувань докорінних змін, спонукали М.Семенка працювати в теорії мистецтва. Розглядаючи ідеологію (елемент даний, бо “владна класа в суспільстві створює ідеологію”) і фактуру (змінний елемент) як систему координат панфутуризму, М.Семенко вирішував, крім ідеологічної (точніше, міфо-ідеологічної, бо заспокійливо-роз’яснюючої), і власне теоретичну проблему співвідношення змісту і форми: “Форма і зміст – це атрибути академічні й класичні, а сучасна проблема мистецтва – футуристична з обов’язковим приматом ідеологічним”. Неодномірність розвитку “ідеології” і “фактури” (безперечно, випереджала ідеологія) обумовлює, на думку М.Семенка, потребу радикальної деструкції, на рівні фактури, теперішнього мистецтва, в той час як “елемент ідеологічний уже вимагає конструкції” [22].

Найбільш відомим закидом концепції панфутуризму як метамови мистецтва переходною доби була думка про самозаперечення футуризму внаслідок постійного продукування художніх текстів. Цей закид, що ніби в корені заперечує генеруючу спроможність футуризму, є онтологічним і невирішуваним питанням для авангарду. Але для Семенка і всередині, і наприкінці 1920-х згадана проблема розв’язується цілком логічно: панфутуристична експериментальна продукція, перетравлюючи “сирий матеріал” сучасності, довершує деструкцію фактури Мистецтва. Практична реалізація такої деструкції – вироблення нової, синтетичної, метамови, яка комбінує живопис і слово, танок і скульптуру тощо. Молекулярне розуміння мистецтва, прищеплене марксизмом, відповідало духові техніцизму і головному завданню – наблизити мистецтво до побуту, розчленити компоненти його фактури, що можна здійснити, розглядаючи методологію панфутуризму як наукову, а обраний напрям – як напрямок експериментальних технічних наук.

Ідея винайдення універсальної теорії, яка може вмістити наслідки всіх соціальних зрушень сучасності, є стимулом для всіх без винятку представників авангарду. Таким відкриттям був “абсолютний нуль форм” і теорія супрематизму К.Малевича, ідея симультанізму у французькому живописі і поезії, італійській музиці й скульптурі, концепція механічної людини в італійському і польському футуризмі, технічна розробка “проунів” Ель Лисицького, “архітектонів” Малевича і тривимірних об’єктів рекламного типу В.Єрмілова. Саме в цьому контексті теоретичних обґрунтувань авторського “винаходу” (напр., метамови мистецтва, поезомалярства та ін.) слід розглядати концепцію панфутуризму М.Семенка. На думку американської дослідниці Р.Краусс, в основі авангарду як руху лежить дискурс оригінальності, “достовірності, первісності, початку з нуля, народження... Взагалі поняття авангарду можна вважати похідним від дискурсу достовірності... при цьому реальна практика, на меті якої було висловити цю “достовірність”, сама основана на повторенні й поверненні” [23]. У такому зв’язку ми мусимо визнати теоретичну роботу М.Семенка плідною у двох, на перший погляд, взаємозаперечних аспектах. З одного боку, онтологічна риса авангарду як руху, а саме пошук “органіцистської метафори” (Р.Краусс), відкривали напрям для гри з віджилою фактурою мистецтва, де- і конструктивних експериментів, які працювали на “багатомовність” дискурсу (у цьому зв’язку можна говорити про “дзеркальне” відображення формалістичних пошуків модернізму 1920-х у футуризмі; мовностилістичну гру з дискурсами тощо). З іншого боку, ідеологічні засади панфутуризму передбачали поступову і неухильну монологізацію стильового розмаїття 1920-х рр., що, на думку автора концепції, було явищем оздоровчим і прогресивним. На самоочевидності останнього Семенко наголошує в статті “До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті”. Монологізація, яку передбачав панфутуризм, мусила постати внаслідок планомірно застосованої деструкції по відношенню до всіх компонентів культури. Ще не апелюючи до категорій норми і нормативності в мистецтві, які і виозначають структуру майбутнього творчого методу – соцреалізму, М.Семенко як теоретик схилився до монолітності мистецького дискурсу. Ця монолітність-суцільність, планова організація, науковість і техніцизм панфутуристичного мистецтва, була необхідною фазою, що передувала повній асиміляції побутового і художнього: “Вже є за що зачепитися, і досить-таки практично, по-науковому зачепитися, щоб збудувати нову об’єктивну методологію монізації “точних” наук, щоб винайти той єдиний, всеоб’ємлючий “шифр”, застосовуючи якого до всіх категорій буття... можна було організувати акцію й передгадувати події” [24]. Утопізм “універсальної алгебри”, “методи”, “формули” становить яскраву особливість футуризму. Утім, не варто забувати, що цей стильовий напрям авангарду шукав універсальні кореляти по відношенню до об’єктивного світу – світу речей, що дає підстави осмислювати його як неореалістичний (цю думку

приблизно в один час висловили М.Зеров і Н.Бердяєв). Дуалізм, який полягає в парадоксальному взаємодоповненні утопічно-прогресистської моделі (наукової “доцільності”, “об’єктивній” відповідності панфутуризму ідеології), що відкриває шлях для поступової монологізації художнього дискурсу, і деконструкції як технічного засобу реалізації згаданої моделі, стає фундаментальною рисою української версії футуризму і набутком кількох стильових перспективних напрямів – соцреалізму, неореалізму, з одного боку, і сюрреалізму, з іншого. Особливо інтригуючим видається подальший розгляд взаємообміну між футуризмом і соцреалізмом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Shkandriy M. *Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920^s* – Edmonton: Canadian Institute of Studies Press, University of Alberta, 1992. – 268 p.
2. Pnytzkyj O. *Ukrainian Futurism. 1914-1930. A Historical and Critical Study*. – Cambridge, 1997: Harvard University Press. – 414 p.
3. Черниш Г. Украинский футуризм и поэзия Михайля Семенко: Дис... к.филол.наук. – К., 1989. – 181 с.
4. Dziamski G. *Incredulity towards metanarratives and the discourse on art in Central Europe* // *Bulletin de la société des sciences et des lettres de Lodz*. – 1998. – Vol.XLVIII.,Vol.IX. – P.86.
5. Мертвопетлюйко П. Мистецтво переходової доби // *Мистецтво*. – 1919. – №3-4. – С.33-34.
6. Семенко М. Кверо-футуризм. – К., 1914. – С.2.
7. Зеров М. Нове українське письменство // Зеров М. *Українське письменство / Упоряд. М.Сулима*. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С.17.
8. Агієнко О. Динамічна церква // *Шлях*. – 1917. – №5-6. – С.83-84.
9. Іванів-Меженко Ю. Творчість індивідуума і колектив / Лейтес А., Яшек М. *Десять років української літератури (1917-1927)*. – Х.: ДВУ, 1928. – С.7.
10. Зеров М. *Українське письменство в 1918 році / Упоряд. М.Сулима*. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2003. – С.250.
11. Доленго М. *Післяжовтнева українська література* // *Червоний шлях*. – 1927. – №11. – С.157.
12. Півторадні В.І. *Українська література перших років революції (1917-1923 рр.)*. – К.: Радянська школа, 1968. – С.33.
13. Мертвопетлюйко П. *Мистецтво переходової доби* // *Мистецтво*. – 1919. – №3-4. – С.33-34.
14. Цебро А. *Футуризм в українській поезії (1914-1922)* // *Семафор у майбутнє*. – 1922. – №1. – С.42.
15. Цебро А. *Футуризм в українській поезії (1914-1922)* // *Семафор у майбутнє*. – 1922. – №1. – С.40-41.
16. В.Д. *Гарцюють на місці. (Лист з Москви)* // *Семафор у майбутнє*. – 1922. – №1. – С.45.
17. *Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест)* / Лейтес А., Яшек М. *Десять років української літератури (1917-1927)*. – Х.: ДВУ, 1928. – С.100-101.
18. Shkandriy M. *Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920^s* – Edmonton: Canadian Institute of Studies Press, University of Alberta, 1992. – P.151.
19. Жадан С.В. *Деякі аспекти характеристики панфутуризму* // *Філологічні семінари. Наука про літературу на межі століть: тема вільна*. – К., 2000. – Вип.3. – С.311-314.
20. Гундорова Т. *Європейський модернізм чи європейські модернізми? (Українська перспектива)* // *Слово і Час*. – 1995. – №2. – С.31.
21. Гройс Б. *Русский авангард по обе стороны «черного квадрата»* // *Вопросы философии*. – 1990. – №11. – С.69.
22. *Постановка питання в теорії мистецтва переходової доби (Панфутуристичний маніфест)* / Лейтес А., Яшек М. *Десять років української літератури (1917-1927)*. – Х.: ДВУ, 1928. – С.104.
23. Краусс Р. *Подлинность авангарда / Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы*. – М.: *Художественный журнал*, 2003. – С.159-160.
24. Семенко М. *До постановки питання про застосування ленінізму на 3-му фронті* // *Червоний шлях*. – 1924. – №11-12. – С.171.

ПОЕТИКА НУЛЬСУФІКСАЛЬНИХ КОЛЬОРАТИВІВ

Біленко Т.Г., викладач

Запорізький національний технічний університет

Стаття присвячена аналізу функціонування нульсуфіксальних лексем у поетичних ідіолектах майстрів слова. З'ясовується лексико-семантичне наповнення дериватів з нульовим суфіксом, їх роль у формуванні мовно-поетичної дійсності.

Ключові слова: ідіостиль, нульсуфіксальні деривати, лексико-семантична група.

Біленко Т.Г. ПОЭТИКА НОЛЬСУФФИКСАЛЬНЫХ КОЛОРАТИВОВ/ Запорожский национальный технический университет, Украина

Статья посвящена анализу функционирования нульсуффиксальных лексем в поэтических идиолектах мастеров слова. Выясняются лексико-семантические наполнения дериватов с нулевым суффиксом, их роль в формировании языково-поэтической действительности.

Ключевые слова: идеостиль, нульсуффиксальные дериваты, лексико-семантическая группа.

Bilenko T.G. POETICS NON-SUFFIXES NAMES OF COLOURS/ Zaporizhzhya National Technical University, Ukraine

The article is dedicated to the analysis of the functioning of non-suffix lexemes in individual styles of various poets. Besides, lexico-semantic fillings of the derivatives with non-suffixes, their role in the formation of linguistic and poetic reality are found out.

Key words: idiastyle, non-suffixes derivatives, lexico-semantic group.

Ідіостильовий аспект є одним із важливих складників аналізу поетичної мови, бо він зумовлює дослідження особистісної лінгвальної системи письменника як органічної частини художнього цілого. Індивідуально-авторське світобачення, уява, почуття реалізуються за допомогою сукупності мовно-виражальних засобів, які вирізняють творчість поета серед інших, надаючи їй естетичної оригінальності. Окремі елементи мови, "відображаючи особистість суб'єкта, характеризуючи його оцінку дійсності, кваліфікують його як представника тієї чи іншої суспільної групи" [1 25].

У системі індивідуальних лінгвопоетичних засобів важлива роль належить словотвірним компонентам, які несуть не тільки семантико-естетичну інформацію, а й мають великий виразовий потенціал – сприяють становленню експресивного діапазону текстової моделі. Серед різноманітних словотвірних моделей образно-художньої дійсності правомірно зосередити увагу на лексемах із матеріально не вираженим суфіксальним компонентом, що позначають колір. У поетичному мовленні деривати *синь*, *блакить*, *зелень*, *сизь*, *багрянь*, *біль* (*білий*) характеризуються надзвичайною активністю щодо значеннево адекватних суфіксальних лексем *синява*, *сизота*, *білина*, *білість*, *синизна*, *багрянність* тощо. Висока частотність вживання нульсуфіксальних одиниць пояснюється їхньою більшою сконденсованістю ознаки, структурною лаконічністю, економністю, а оскільки динамічність, влучність у формуванні поетичної текстової структури є визначальною, то використання таких конструкцій стає цілком художньо виправданим явищем. Семантична щільність у структурі нульсуфіксальних дериватів призводить до узагальнення відтінків певного кольору, що дає можливість їх стилістичного варіювання: *...гора зростає – і глибока синь знімає зморшки довгої зажури* (Ст II 115); *В твою далеку синь я обр'їй відчинив, Знемігся і припав – ковтати подих любий* (Мал 131). У мові поезії вживають колірну лексему *синь* на позначення: 1) безмежного простору, напр.: *Розгортається синь далини. Наростає епохи зачало* (Мал 217), *Люблю я дні твої робочі і синь просторів запашину* (Сос II 27); 2) ясного, безхмарного неба, напр.: *Все вище, вище – й синь ясна. Освітлює вершини орлі* (Мал 244), *Й крізь синь небесного віконця Все сіяє, сіяє с'яйво сонця* (Малиш I 111); 3) неосяжної морської широчини, напр.: *Черкає чайка синь морську безкраю* (Нагн 147); 4) колір людських очей, напр.: *З металевою синню в очах* (Мал 517), *Нижній день чарує очі, де акацій цвіт клекоче й розцвітає синь очей* (Сос II 85); 5) чарівності та краси квітів, напр.: *Усе – за прадим синь-бузку* (Світл 47), *Дивилась в очі нам Волинь – Барвінку свіжа синь* (Ющ 62); 6) юного віку, напр.: *Моїм і чужим, тим, що в їх очах ще не згасла синь весни...* (Холод 206), *Настане час, і в юній сині сади моєї Батьківщини рум'яним цвітом зацвітуть* (Сос II 23).

У мові поезії колірне слово-поняття нерідко проходить семантичну градацію від абстрактного значення до символічного звучання. Нульсуфіксальна структура *синь* у художньому контексті набуває індивідуально-авторської семантики, яка зумовлена надзвичайною силою вияву ідейного задуму автора передати цілий комплекс синестезивних відчуттів, що асоціативно пов'язані з природним світом рідного краю. Поети, акцентуючи увагу читачів на певних аспектах реальної дійсності, створюють яскравий образ Батьківщини, напр.: *Синь гаїв, поля, світання, пісня солов'їна, нижній шепіт і зітхання – моя Україна* (Сос II 26), *Як любив ти і гори, й поля, синь озер – всю свою батьківщину* (Тич II 150), *Люблю я дні твої робочі і синь просторів запашину* (Сос II 27). Надзвичайно показовим для ідіостилу В.Стуса, Є.Маланюка, В.Холодної є використання лексеми *синь* для передачі особливо дорогого, пам'ятного світу, напр.: *І далені дальня Україна – тяжка як жито і як синь ясна* (Ст III-1 143), *Сім літ! І знов*

зелені села, Чорнозем вогкої ріллі, Співуча мова, синь весела І теплі пестоці землі (Холод 107), В твою (Батьківщини) далеку синь я обрїй відчину, знемігся і припав ковтати подих любий (Мал 131). Для митців згадана мовна одиниця стає засобом створення образу “нездійсненої мрії – повернутися на Україну”; вона допомагає окреслити цінності їх духовного життя – це одвічне переживання за долю Батьківщини; сприяє формуванню підтекстової, символічної семантики, зумовленої ставленням мовця до навколишнього світу.

Близька за семантичним обсягом до аналізованого деривата нульсуфіксальна одиниця блакить – “небесно голубий колір” (СУМ І 196), відповідно називає ті ж реалії, напр.: *Все слухає грому двигіння шалене, все дивиться в далі блакить* (Сос II 233); *Внизу Дніпро котитиме блакить* (Мал 542); *Я цю дівчину раз в концертах бачив. Русяві коси, очі – мов блакить* (Тич I 160).

Для поетичної творчості митців властиве звернення до образної інтерпретації змістового обсягу нульсуфіксальних структур із значенням кольору. Виникнення в цих словах переносного значення відбувається за рахунок розширення спектру їх зв’язків з іншими семантично відмінними лексемами. У результаті асоціативного зближення елементів різних значенневих комплексів, поєднання яких основане лише на суб’єктивному сприйнятті автора їх подібностей, майстри слова намагаються відтворити внутрішній стан людини, її переживання, почуття піднесеності, радості: *пісня блакиті, й лине її весела синь, майбутніх літ весела синь, причащає простором синь, в лункій блакиті тане* (з творів Є.Маланюка); *щасливих літ блакить, як нашого щастя блакить* (В.Сосюри); *це небо, де блакить дзвінка* (В.Стуса); *бузковим блакитом налита душа* (С.Йовенко); смутку, тривоги, відчаю: *бліда, страшна, порожня синь, з металевою синню в очах, цю безбожну неживу синь* (Є.Маланюка); *тривоги сповнена блакить, темна синь далеких берегів, рине вкрай на вутлу синь* (В.Стуса); *крижану блакить* (С.Йовенко); *в сльозах зажурена блакить, в крові блакить* (В.Сосюри); надії, сподівання: *безсмертя заясніла синь, аж з’явиться спасенна синь* (Є.Маланюка); *хоч як би у блакить ти вірив* (В.Коротича). При такому вживанні слів з нульовим суфіксом зникають колірні уявлення, зображення набуває конкретно-чуттєвого змісту, напр.: *Підноситься душа моя розквітла, запрагла йти у всезнищенну синь* (Ст III-1 207), *Море знов зеленим листям бризне, І полетиться в душі нам блакить* (Павл I 250).

Прихований семантичний потенціал кольороназви синь розкривається в її особливій сполучуваності з відмінними за лексико-семантичною природою іменниками для створення складних неолексем – юктапозитів. У цих конструкціях нульсуфіксальні структури деталізують, уточнюють значення, виражене іншим компонентом, і таким чином розширюють семантичний обсяг усієї кольороназви, репрезентуючи ознаку через конкретний об’єкт: ріка – *синь-ріка* (Ст), трава – *синь-трава* (Сос), бузок – *синь-бузок* (Світл) тощо. Складні утворення з компонентами синь характеризуються надзвичайно широкими можливостями варіювання в мові окремих майстрів слова. Так, у П.Тичини – *синь-вода*; у А.Малишка – *синь-доріжка, синь-височина, синь-криниця, синь-віконця, синь-береза, синь-вітровища, синь-трава, синь-Дунай, синь-море*; у В.Стуса – *синь-крига, синь-серце, синь-ріка, синь-бережечок*; у В.Сосюри – *синь-долина, синь-височина*. Завдяки новим несподіваним зв’язкам аналізованих лексем митець подає незвичайний ракурс бачення уже відомого, вживаного, напр.: *А під синь-березою, На тяжкїм мечі Білася поезія З лихом уночі* (Малиш 107); *Зелені села, білі городи і синь-ріка, і голуба долина, і золота, як мрія, Україна – це не зника!* (Ст III-1 152); *Там, на синь-перелогах, де падають парашутисти...* (Лиход 45). У процесі аналізу стає очевидним, що колірні нульсуфіксальні одиниці у взаємодії з іншими поняттями значно посилюють змістову виразність поетичного тексту.

У мові сучасної української поезії активного вжитку набула нульсуфіксальна лексема зелень із семантикою “зелені рослини”, рідше – “зелений колір”. Цей колірний іменник використовують передусім як засіб розкриття ознак описуваних явищ природи, напр.: *І раптом бачу, чи здалося, може, Що зеленню вкривається земля* (Павл I 132); *Там, де були воронки, ями, – буяє зелень, квітне цвіт* (Тич II 100). У таких яскравих з погляду лінгвопоетичної довершеності контекстах виразно простежується одухотвореність природних явищ, що дозволяє поетам передати особливі відчуття рідного, дорогого серцю, напр.: *Вертаюсь у легїт зелені, Де браття всі мої поселені* (Павл I 132), *Сама земля поводитьсь так само, Коли нуртує зелень молода* (Моз 95), *Все з очей твоїх вирина – Теплі зорі і сонце гаряче, зелень гаю, блакить ясна* (Ющ 104).

Досліджувані структури часто стають компонентами складних іменникових утворень: *синевір* (Забаш), *чорногать* (Тер), *злотограй, злотолист* (Ющ), *жовтолист, сизогуби* (Малиш), складниками прикметників-комполітів: *багряно-гриві, синьоблуза* (Сос), *злотозоре* (Павл), *білоквіта* (Вінгр), *сизопері, сизокрилі, білозубі* (Малиш), *багрянокрилі, зеленоруті* (Забаш), *білогриве* (Симон). Зближення нульсуфіксальних лексем, що позначають колір, із поняттями конкретного змісту допомагає майстрам слова опоетизовано відтворити явища реальної дійсності, створити підвищено-емоційну кольорову картину, напр.: *Минула ніч, і сонце білогриве несе на тросі огненному день* (Симон 145), *І не каже в паспорті печать Про світання й ночі сизопері* (Малиш II 26), *А дні летять багряногриві, й гудуть визволення громи* (Сос V 186).

У художньо-образному мовленні меншою продуктивністю позначені префіксально-нульсуфіксальні кольороназви, у яких префікси *про-* та *по-* не затінують лексико-семантичного значення слова, а надають йому нових семантичних відтінків. Згадані афікси забезпечують позначення посиленого або початкового вияву ознак похідними нульсуфіксальними формами. Так, лексема прозелень має таке семантичне наповнення – “нечітке виявлення зеленого кольору”; просинь – “початковий вияв синього кольору”; позолота – “золотистий колір”; побіл – “результат дії побілити” (СУМ VI 616). Основною, характерною рисою цих структур у поетичній мові стає оцінність, що допомагає передати найтонші відтінки почуттів автора, чим викликає в читача позитивні емоції, напр.: *Десь дім стояв, закутаний в теплінь і в сонця позолоту* (Холод 203); *Під позолоту повечір'я – прозоріш синь. Над містом сяє хмарний вирій – лунка глибін* (Мал 193). Вживання аналізованих дериватів часто пов'язане із реалізацією негативних вражень, відчуттів, напр.: *Занімій, Зів'ялена рука – цвіт німий, Прозелень гірка* (Мал 440); *Я вию у просинь. Я – Місячний вовк* (Ст III-I 321); *Холодніє задумана просинь* (Сос 55). Ці структури, пройшовши шлях творчого усвідомлення письменником, входять у мову поетичного тексту, створюючи нові образні картини, напр.: *Бо своє люблю при собі, Як любив його і вчора, Білий побіл над лиманом* (Вінгр 221); *Крізь золото остання просинь Цілує сонний краєвид* (Мал 64).

Меншою частотністю позначені лексеми сизь – “темно-сірий колір із синюватим полиском, сіро-голубий” (СУМ IX 163), біль – “яскраво білий колір, білість” (СУМ I 186), багрян – “багрянний колір, багрянець” (СУМ I 86), які є показником своєрідності авторського слововживання. Уведення названих одиниць до поетичного тексту стає способом створення індивідуального образного світу письменника, характерною рисою його самобутності. Майстри слова використовують ці колірні номінативи для оживлення предметів чи явищ, чим наочно-чуттєво конкретизують абстрактні категорії, напр.: *Прив'язана за коси до сосни, біліє, наче біль, за біль біліша, гуляють козаки, а в небі тиша...* (Ст III-1 67); *Може, всі ми п'яні, о багрян моя!* (Сос I-IV 214); *Окруж – лиш коридорна сизь та вартового постать чорна* (Ст I-2 44).

У сучасній українській літературній мові сема кольору найчастіше реалізується в прикметниках: *синій, зелений, білий* тощо, але у лінгво-поетичній системі семантична ідея, закладена у формі прикметника, трансформується у нульсуфіксальні іменникові деривати, набуваючи у них особливого наповнення та самостійного розвитку. Отже, лексеми з нульовим суфіксом стають засобом передачі особистісного мовомислення, у якому зазнають творчої обробки, оригінальної інтерпретації та новітнього образного моделювання. Їх правомірно можна віднести до пріоритетно концептуальних і навіть до ключових, які стають показниками цінності авторського доробку.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

- Вінгр Вінграновський Микола. Вибрані твори /Передм. І. Дзюби. – К.: Дніпро, 1986. – 463с.
- Мал Маланюк Євген. Поезії. – Львів: УП ім. Івана Федорова; Фенікс Лтд. – 1992. – 686с.
- Малиш Малишко А.С. Вибрані твори: У 2 т. Поезії. – К.: Дніпро, 1982. – Т. 1-2.
- Йовен Йовенко С.А. Безсмертя ластівки: Лірика. Поеми. – К.: Дніпро, 1989. – 487с.
- Павл Павличко Дмитро. Твори: В 3 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 1-3.
- Світл Світличний І.О. У мене – тільки слово /Ред. рада: В.Шевчук та ін.; Упоряд. та приміт. Л.П.Світличної, Н.О.Світличної. – Харків: Фоліо, 1994. – 431с.
- Сос Сосюра В.М. Твори: В 4 т. /Упоряд. В.В. Сосюри. – К.: Дніпро, 1986.
- СУМ Словник української мови. Т. 1-11. – К.: Наукова думка, 1970-1980.
- Ст Стус В. Твори: В 4 т., 6 кн. /Упоряд. Г.Бурлака, О.Дворко, Дм.Стус. – Львів: Просвіта, 1995. – Т.1-4.
- Тич Тичина Павло. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1976.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. Русский язык: Грамматическое учение о слове. – М.: Высшая школа, 1986. – 625с.

„МАЛІ ЖАНРИ” ФОЛЬКЛОРУ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЇ УКРАЇНСЬКО-ЄВРЕЙСЬКИХ ВЗАЄМИН (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗБІРНИКА” ЕТНОГРАФІЧНОЇ КОМІСІЇ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. Т.ШЕВЧЕНКА)

Білоконенко С.П., к.філол.н., доцент

Одеський державний медичний університет

Стаття присвячена проблемам вивчення тієї частини західноукраїнської фольклорно-етнографічної спадщини XIX ст., яка містить поетичні інтерпретації особливостей взаємин між українством та єврейством.

Ключові слова: фольклор, жанровий різновид, прислів'я, приказка, західноукраїнський фольклорний контекст, українсько-єврейські взаємини, інтерпретація, етностереотип.

Білоконенко С.П. „МАЛЫЕ ЖАНРЫ” ФОЛЬКЛОРА КАК МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ УКРАИНСКО-ЕВРЕЙСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ” / Одесский государственный медицинский университет, Украина

Статья посвящена проблемам изучения той части западноукраинского фольклорно-этнографического наследия XIX в., которая содержит в себе поэтические интерпретации особенностей взаимоотношений между украинством и еврейством.

Ключевые слова: фольклор, жанровая разновидность, пословица, поговорка, западноукраинский фольклорный контекст, украинско-еврейские взаимоотношения, интерпретация, этностереотип.

Bilokonenko S.P. “SMALL GENRES” OF FOLKLORE AS WORLD-OUTLOOK INTERPRETATION OF UKRAINIAN-JEWISH RELATIONSHIPS” / Odessa State Medical University, Ukraine.

The article is dedicated to the problems of studying that part of the west Ukrainian folklore-and-ethnographic heritage of the XIXth c. which holds in itself poetic interpretations of relationships peculiarities between Ukrainian and Jewish.

Key words: folklore, genre variety, proverb, byword, west Ukrainian folklore context, Ukrainian-Jewish relationships, interpretation, ethnostereotype.

Сучасну україноюдаїку, одну із галузей українознавства, наразі годі уявити без фольклорно-етнографічних та літературознавчих студій. І справді, суспільна необхідність у подібних дослідженнях більш ніж очевидна і зрозуміла: предметом наукового пізнання є об'єктивний за змістом народознавчий матеріал. Українська усна поетична творчість постійно знаходилася в полі зору науковців, а перелік прізвищ та ґрунтовних праць, присвячених проблемам національного фольклору та етнографії, не може не вражати. Однак, із зрозумілих причин, частина народнописенної спадщини, в якій знайшли відгомони аспекти українсько-єврейських взаємин, фактично залишилася такою собі terra incognita. Задля об'єктивності все ж слід сказати, що деякі з проблем народнопоетичних інтерпретацій характеру того міжетнічного співжиття спорадично таки розглядалися. Згадати б у цьому контексті історичну довідку М.Шестопаля „Євреї на Україні”(аналіз деяких дум) [1], дослідження Ф.Кейди та Ст.Мишанича „Народні месники України у фольклорі” (аналіз дум, песень героїчного змісту, а також гайдамацьких та опришківських) [2], славнозвісну працю одного з патріархів української етнології Г.Булашева „Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях” (аналіз легенд, позповідей побутового характеру, які жанрового перевисають до української апокрифічної літератури) [3]. Спеціальних досліджень, присвячених тим „малим” жанрам фольклору, які містять у собі поетичні рецепції українства на характер перебігу українсько-єврейського співжиття, наразі ще немає.

Цьому дослідженню передувала тривала робота над виявленням „єврейської компоненти” в українських фольклорних та етнографічних матеріалах XIX ст., зібраних у центральних, північних та південних землях України, де єврейство мешкало порівняно недавно і де характер та обставини його життя коригувалися частими непередбачуваними правовими регламентаціями, які, хоча й не завжди виконувалися, проте певною дисгармонією в єврейському житті озвалися. Значно тривалішим і дещо стабільнішим було їх існування в західноукраїнських землях, де євреї відомі ще з часів Галицько-Волинського князівства. Зі сподіванням, що такий тривалий відтинок часу міжетнічного співжиття певним чином мусить озватися в українській усній народнопоетичній творчості, ми звернули увагу на одну з найавторитетніших народознавчих праць к. XIX - п. XX-го ст. – „Етнографічний збірник”, який у 40-а своїх томах зафіксував особливості духовного життя західноукраїнського населення, передусім мешканців Галичини та Закарпаття, т. зв. Угорської Русі [4].

На відміну від фольклорних матеріалів, що були поширені на північному та південному теренах України, а також у центральних її землях, фольклорний західноукраїнський доробок, будучи невід'ємною частиною загальноукраїнської фольклорної спадщини, містить у собі значно більше фактів, які ілюструють народні інтерпретації українсько-єврейського контактування.

Єврейські інтонації помітні в усіх жанрових різновидах усної народнопоетичної творчості. Вони характеризуються тематичною різнобарвністю, широким емоційним полем поетичної реалізації. Твори західноукраїнського фольклору, які зорієнтовані на українське єврейство, позначені спокоєм усталених і звичних стереотипів бачення єврейства автохтонною більшістю, а образи представників племені Ізраїлевого настільки „заріднилися” з суто національними типами, що вже не сприймаються як своєрідний етнічний орнамент суто українського контексту.

Оглянувши понад 30 тис. прислів'їв та приказок, ми помітили, що „єврейською компонентою” характеризуються майже 400-та з них. І.Франко, упорядник й систематизатор галицьких зразків „малих жанрів” усної народнопоетичної творчості, згрупував прислів'я та приказки у певні понятійні обшири, подаючи їх за алфавітним порядком. Тому в межах одного конкретного понятійного поля ми бачимо твори як суто українського наповнення, так і твори, що співвідносяться з етнічними меншинами, що мешкали на західноукраїнських землях - з євреями, поляками, вірменами, циганами тощо.

Серед галицьких приповідок, а під цим словом І.Франко бачить передусім прислів'я та приказки (хоча свідомо подає і ті вирази, що за своєю стислістю та поетичною образністю „перевисають” до т.зв. „малих жанрів” фольклору), чимало тих, які безпосередньо пов'язані з біблійною історією євреїв. Наприклад апокрифічний контекст приказки „*не втнеш Авраме Ісаака*” співвідноситься з народною байкою про „сутичку” Авраама та Ісаака і вже вживається з іронічним підтекстом – що б не робив йому, все рівно не зашкодиш. А початок єврейської молитви – „*Boruch atú Adojnoj*” („Господи, помилуй нас...”) - українізувавшись, увійшов до приказки з суто іронічними інтонаціями – „Борухате Адиной: штири жиди, еден гой”, тобто четверо євреїв просять допомоги проти одного християнина.

Поява в приказках імені Давида, як, зрештою, й культивування його образу в інших жанрах фольклору, започаткувалося, очевидно, ще з часу появи в українських землях релігійної перекладної літератури, тобто у перший період пізнання єврейства українством; наприклад, „*на Давида* (26 червня за ст. ст., 12 червня за н. ст.) *не зич у Жида*”. І.Франко зауважує в поясненні цієї приповідки: „Та сю приказку годилось би мати на пам'яті не лише в те свято, але й увесь рік” [4:16,507]. А щодо іншої приказки, в якій згадується ім'я славного єврейського царя („*ще цар Давид жиє*”), упорядник пише: „Не слід зачіпати Жида”, оскільки дещо іронічний підтекст приказки може викликати у відповідь єврейський гнів, бо серед єврейства досить поширеним ще було оповідання про царя Давида, який буцім живе за морем Самбатіон і всевидячим оком батька наглядає й опікується ним. Ряд русинських приказок співвідносяться з іншою, не менш привабливою постаттю єврейської історії - Соломоном. Приказка „*премудрий як Соломон*”, щоправда, могла вживатися і в прямому значенні (й не тільки стосовно представника українства чи єврейства), і у значенні іронічному - щодо деяких мудрагелів; у цьому випадку згадка про Соломона, адже він - єврей, обумовлюється поширеним серед українства баченням деяких євреїв як людей з дещо незвичною поведінкою, своєрідним і часто незбагненим мисленням, досить і досить дивним, що, власне, нерідко й призводить до появи їх у центрі комічної ситуації. Ставлення до такого єврейського філософствування закарбувалося і у приказці „*перше був Соломон один мудрий, а тепер десять на печі*”.

Єгипетський період єврейської історії теж зазнав серед українства певних поетичних інтерпретацій. Серед русинства слово „*Єгипет*” інколи могло вживатися на означення тюрми, інколи могло чітко співвідноситися з ним як з назвою країни чи території, інколи цим словом називали корчму. Галичанин, йдучи до цього питного закладу, міг сказати, що прямує „*до Ягипту, до того вертету*”. Про важку свою працю й злиденне життя русин говорив: „*То хіба Жида в Єгипті колись так робили, як ми ось тут*”.

Історія Гамана, першого міністра при дворі перського царя Артаксеркса, якого небезпідставно ще називали „переслідувачем євреїв” [5], озвавшись в сценічному контексті іудейського свята Пурим, потрапила разом з ними і в українські землі. Ряд прислів'їв та приказок, які безпосередньо пов'язані з іменем Гамана, досить і досить просторий. Якщо у більшості з них за основу взято ритуальне побиття „Гамана” євреями, то самих євреїв русини інколи могли нагородити й таким іменем – „Гамани-вуха”; інколи, адже ця приповідкова структура вживалася стосовно лише тих представників племені Ізраїлевого, які (так принаймні вважалося), роздаючи християнам гументаші („гаманові вуха” - трикутні пиріжки з різним начинням), буцім прагнули привернути їх до іудейства. Приказка ж „*увидимо сі на Сафатовій долині*” тематично близька до легенди апокрифічного новозавітного циклу „Як Христос шукав правди” [4:12,113-114]. Досить потужна серед українства апокрифічна традиція озвалася і в прислів'ї „*воскрес Ісус от гроба, на всіх жидів хвороба; якоже прорече - а них холера притече*”.

Досить тривале обопільне контактування русинства та єврейства позначилося на багатій добірці прислів'їв та приказок, в якій зафіксувалися різні аспекти того міжетнічного співжиття. В одних, як, скажімо, у приказці „*борода як у Жида*”, за основу становила прикметна єврейська зовнішність, у деяких інших, наприклад, у такій – „*без жида у місті, як без очей*”, чітко вказується на кончу необхідність єврейської присутності. А єврейська здатність ходити майже босоніж позначилася у прислів'ях тричленної паралелі – „*жид найтвердий у пети, хлоп у груді, а німець у ср.* у „ (щодо останнього - мова йде про розрізи у партикулярному вбранні, яке зазвичай носили чиновники-німці), „*жид ніколи не змерзне в пати, пан в уха, а хлоп в груді*” тощо. Русини часто надавали перевагу саме жидам у владнанні

життєвих справ – „борше з жидом на конєць вийду, як з тобов”, „волів би з жидом знайти, ніж з тобов”, „краще з жидом украсти, як з хлопом здибати”. Хоча, щоправда й не так розлого, могло йтися й про зворотнє – „з жидом сі зайдеши, кінця не найдеши”, тобто не дійдеши згоди. З-поміж виразних евфеміністичних висловів українського семантичного поля (на зразок „прив’язати коня”, „сходити за капуста” тощо) помітний і суто русинський варіант – „лозивати Мошка”. Серед західноукраїнської людності про задушевну розмову інколи казали так: „Того пак боват, що християнин з жидом бесіду найде”, бо „як не кожний хлоп свиня, так не кожний жид паршивий”.

Про останній контекст І.Франко пише: "Се вже новочасний, компромісний погляд, що змягчує давні шаблони" [4:23,114]. Можливо, саме такі, вже позитивні зрушення української національної свідомості щодо бачення та сприймання племені Ізраїлевого почасті озвалися ласкавістю приказки – „жидок паршичок”. Єврейський побут, який достатньо суворо регламентувався обставинами релігійного життя кагалу, інколи знаходив своє віддзеркалення в русинських прислів’ях та приказках. Скажімо, такий контекст, як „гам, гам, ходи хлібе’д нам”, однозначно співвідноситься з одним із аспектів єврейського релігійного життя. Напередодні своєї Пасхи євреї мусили позбутися звичайного „кислого” хліба; інколи його просто віддавали собакам. Коли ж свято проходило, єврей починав „закликати” хліб до хати, просив вибачення у нього, мовляв, що мусив робити, коли так заведено у нас.

Міжетнічні протиріччя між українством та єврейством, які впродовж кількох століть практично не зникали з їх щоденного життя і лише з плином XIX ст. поступово втрачали енергію обопільної упередженості, у повній мірі позначилися на добірці прислів’їв та приказок, в яких ще досить відчутні давнішні інтонації гніву та зневаги. Наприклад – „жида не май за людину, а козу за худобину”, „то який жид, не чоловік”. Доводячи свою чесність, порядність, русин міг сказати: „Чи я сі на жидівському сміттю вродив?” А про тих, хто побрався без церковного шлюбу, казали так: „На жидівському сміттю шлюб взяли”. Галичани особливо глузували над тими своїми земляками, які аж занадто запобігали перед євреями: „Цьом бозю (інколи - це єврей. - С.Б.) в хвостик”. А до своїх „благодійників” - усякого роду визискувачів - не без гіркої іронії зверталися так: „Боже наші, тату жидівський”. А вже як позбувався русин когось (як якої напасті), то міг сказати: „Вікурив го як жида салом”.

З єврейством пов’язаний цілий ряд народних прикмет й переконань. Галичани вважали, що „жида сидячи в яму кладут, аби ся лиш схопив, як на суд прийде ся йти”. Єврейські жахи щодо несподіваної смерті, особливо посилюючись у Судний день, озвалися й в українській свідомості таким віруванням – „в жидівський судний день усе мусить єдиного жида в школі вирвати”, тобто хтось з них та обов’язково має постраждати в Судний день. А з іншим єврейським святим днем, встановленим у пам’ять про відоме 40-літнє жакливе мандрування євреїв пустелею, святом Куців, що починається 15-го дня сьомого місяця (біблійного року і першого місяця року талмудичного) - тишрі (серпень-вересень) - й триває 8-м діб, пов’язано чимало русинських прислів’їв та приказок. У них, зокрема, йдеться про те, що „чим більший на жидівські кучки дощ іде, тим більше жиди тішається”; очевидно тому, що дощ на кучки серед них сприймається не лише символом Божого благословіння і провісником доброго наступного року, а й знаком духовної злагоди єврейської громади із Божими заповідями. Русини вважали, що „на жидівські кучки все мусить дощ обполокати” і „аби кучки, то дождж буде”.

У західноукраїнських землях досить поширеною була пересторога щодо вживання християнами єврейської маці, їх пасхального хліба – „жидівської маці гріх їсти християнонові, бо в них християнська кров”, „хто ся найсть жидівської паски, своєї не дочекає”.

У „Справочном енциклопедическом лексиконе сновидений”, як, зрештою і в інших виданнях подібного кшталту, наприклад, у „Снах и сновидениях”, підготовленого знаменитим медіумом Місс-Хассе, ми не помітимо жодних пояснень щодо снів, які безпосередньо пов’язані з єврейством, хоча загальна кількість таких тлумачень у першому збірнику складає понад 3 тис., а в другому - понад тисячу. Західноукраїнський же контекст народних снів буквально насичений єврейськими інтонаціями. Прикметно, що українські сні з наявними у них єврейськими вкрапленнями пояснювалися передусім так – „коли снить ся жидівка - се Богородиця”, „коли снить ся жид - то добрий знак”, „як сі снить жид - то щастя, гроші”, „жиди ми сі снили - щастя буду мати”, „як сі жид снит - якість щісте буде”. А серед прикмет на добро досить розповсюдженою була така – „жид добрий на перехід” (варіант: „найліпший”) тощо. Інколи, щоправда у вигляді погрози (прокльону), можна було почути і такий вислів, що за своєю суттю далекий від наведених пояснень снів та народних прикмет, які у той чи інший спосіб пов’язані саме з єврейством – „бодай ти сі Жид приснив”.

Аби дослідити інтепретації народного бачення племені Ізраїлевого у майже 400-х західноукраїнських прислів’ях та приказках (із загальної кількості 31091), ми згрупували їх у 25 тематичних єдностей за т. зв. „опорними словами-поняттями”. Ці ж „опорні слова-поняття” свого часу ми використали, аналізуючи „єврейську компоненту” „малих жанрів” українського фольклору решти українських земель. Співставлення ж їх за кількісним показником та за ідейно-тематичною насиченістю показало, що галицькі, буковинські, угорсько-руські стереотипи бачення єврейської людності досить істотно

відрізняються від умовно „східноукраїнських”. Огляньмо лише деякі із 25-ти тематичних груп прислів'їв та приказок.

Багато (1 приповідка - русинська; 9 – „східноукраїнських”)

„Східноукраїнський” фольклор на рівні прислів'їв та приказок, що орієнтовані на відтворення поняття „багато” (нами проаналізовано майже 80 добірок „малих жанрів”), пропонує 9 контекстів, які прямо чи опосередковано пов'язані з українським єврейством. „Галицький” же репрезентований лише одним (!) прислів'ям – „*жидів, жидів повний віз, межі жидів дідько вліз*” (його ми вже зустрічали у збірнику Комарова [6:34]). З того виходить досить сприйнятна думка про те, що в галицьких землях, які віддавна і значно густіше були заселені євреями, особливого значення достатньо великій кількості єврейського населення вже не надавали, оскільки відчуття їх чужорідності з століттями втратилося; чого не можна сказати про “східноукраїнське” бачення племені Ізраїлевого.

Ми далекі від категоричного наполягання на безоглядній справедливості нашої думки, проте, думається, все ж не слід зовсім відкидати фактор часу як обставини, що таки обумовлює зближення („заріднення”) представників цих двох етносів.

Багатство (4 і 2).

Асоціювання єврейства з поняттям „багатство” на західноукраїнському фольклорному терені дещо просторіше, і, передусім, за рахунок варіативності першоформи – „у нього грошей, як у жида”, „має гроші як Жид”. Не виключено й антонімічне прочитання цього контексту, оскільки євреям властиво було бідкатися щодо браку грошей. Думається, що на поширеність галицьких приповідкових зразків цього тематичного ряду, у певній мірі спричинилася і стала думка про вже звичне явище бачити єврея багатим, принаймні, багатшим за русина. А таким він міг бути лише за умов більш-менш стабільного його життя.

Біда (9 і 8).

Серед 214-ти галицьких прислів'їв та приказок, орієнтованих на подання поняття „біда”, ми не помітили такої „східноукраїнської” конструкції, як „*як біда, удавайся до Жида*”. Натомість наявні майже ідентичні паралелі – „*коли біда, не йди до Жида, але до сусіди*”, „*як біда, го до Жида, а як мине біда, най дідько забере Жида*”, „*Як біда, то огида*” (емоційна метафора щодо єврея), а по біді „*бери тебе дідько, жиде*”.

Коли біда у „східноукраїнському” фольклорі має ще предметну обрисність, чітку співвіднесеність з реаліями єврейського визиску автохтонного населення, наприклад – „*горе мойй аренді...*” тощо, що, очевидно, пояснюється ще „фотографічністю” першоприроди поетичного відтворення дійсності, то на західноукраїнському терені співвіднесення української біди з єврейством вже пережило подібний „натуралізм” й сягнуло образних обширів узагальнення й метафоричності – „*зле з жидом, зле й без жида*”, „*як би не жиди, то не було би біди*”. Тут принагідно навести зауваження І.Франка про те, що в „поняттю народнім держить ся погляд, що й самі християни багато винуваті в своїй біді” [4:23,113].

Інколи, переживаючи біду, заподіяну євреєм, русин не без зітхання іронічно міг сказати: „*Ей жиди наші, наср..в я мамі ваши*”. Прикметне вживання присвійного займенника “наші”. А вираз – „*жидівське щастя моє*” - безпосередньо пов'язується з іронічним переосмисленням, вжитим на означення біди українця; до того ж - відтворює й відомі інтонації єврейського бідкання. Деякі приповідки, однозначно співвідносячись саме з єврейською бідою, могли, зазнавши певних понятійних узагальнень, означати й будь-яке русинське лихо – „*а ти, сабаш. не дивуй, коли бачиш клопіт муй*”, „*Фроїм, Фроїм, перекажи там моїм, що вже не буде Шльома на сабаш дома*”, тобто з ним щось трапилося (тут: єврея нагло забрали у рекрути).

Бідність (8 і 3)

Практично лише одне прислів'я – „*у нього тільки грошей, як у Жида свиней*” (почасти пов'язане з єврейством) - можна було б зустріти в усіх українських землях. Масове й страшне зубожіння русинства, а саме це характеризувало його сутність особливо у 2-й пол. XIX-ого ст. та на початку XX-ого ст., спричинило появу ряду прислів'їв та приказок з досить відчутними єврейськими інтонаціями. Відправним моментом приповідкових порівняльних структур слугує єврейське бідкування, яке було особливо неприглядним – „*голодний такий, як Жид вуший*”, „*доробив ся. як Мошко на штильках*” (збанкрутував), „*трісе отой жид пархами*” (зі значенням „бідувати” або „йти”). Бідність оголювала різні природи людського ества – „*жид голодний співає, а хлоп голодний жінку б'є*”; часто вона ж підштовхувала русина до звиродніння – „*гризота до коршми гонит*”. Інколи саме єврейське бідкування, обравши оздобу прислів'я, вже втрачало суто етнічну приналежність, бо ставало символом позаетнічним – „*ти Хаїм, і я Хаїм: оба робим, ніц не маєм*”. До цього тематичного ряду ми свідомо залучили прислів'я на означення гонорової бідності – „*голе, босе. простоволосе, а локшини би їло*”. Саме цей оказіонально-субстантивований ряд прикметників запам'ятався нам з контексту побутової казки „Росказня про Жидів” [7:2,573-574], де „голе, босе, простоволосе” виявляється хитрішим за євреїв, демонструючи не лише кмітливість і силу, але й гонор.

Бійка (14 і 2)

Тематичний ряд галицьких прислів'їв та приказок зі значенням "бійка", "бити" просторій - 87 прикладів; 14-ть з них прямо чи безпосередньо пов'язані саме у українським єврейством. Це, очевидно, у повній мірі віддзеркалює певну задиркуватість русинського ества; в одній з легенд русини самі давали пояснення (щоправда, апокрифічно інтоновано) щодо своєї схильності з'ясовувати життєві проблеми шляхом герця („Чому Русини гайдамаки”; [4:12,114-115]). Деякі з прислів'їв та приказок співвідносяться з мотивами єврейського „побиття” Гамана у свято Йом-Кіпур – „били, як жиди Гомана”, „битий, як жидівський Гаман” і навіть „а то го вбили, вгаманували” (для пор.: „східноукраїнські” контексти – „так товчуть, як Жиди Гамана”, „б'ють, так як жидівського гамана”). Інколи поняття „бійка” могло передаватися через місцеве переосмислення конкретних топонімічних назв, наприклад – „пішов на Баланду (назва місцевості, де знаходилася одна з корчом. - С.Б.) та й трафив на банду”, тобто, потрапив у бійку. Серед прислів'їв та приказок, за характером - замовляння, можна було б почути й такий вираз стосовно русинської схильності до биття – „борони Боже від жидівської злості (тут: як від напасті) та й від хлопських рук”. Дуже промовистий коментар Франка щодо цього контексту – „...хлоп допавши в руки свого ворога б'є безоглядно” [4:23,114].

Якщо попередній контекст зафіксував український погляд на лихо, спричинене то „жидівською злістю”, то „хлопськими руками”, то приказка – „жиди за пейси як возьмеш, то вже го маєш в руках” - співвідноситься саме з єврейськими жахами. І хоч ті, хто підняв на єврея руку, заспокоювали муки совісті, говорячи „за жиди_нема гріху”, все ж на душі було таки неспокійно, адже „жидом бити не гріх, лем ганьба”.

Русин інколи поблажливо сміявся з єврейської „здатності” до биття – „хвалив сі жид, що побив русина капелюхом, капелюхом, капелюхом”, а інколи й сам потерпав від сильнішого; тоді згадував євреїв та Христа – „то лиш жиди Сина Божого так мучили, як ви мене мучите”. А інколи, стоячи осторонь і лише споглядаючи, як два єврея б'ються, він міг і знадзвувати побитників до більш енергійних дій: „Дри Мошку жиди”, „Бий жиде Мошка”, „Дай му жидівського зеца”, тобто, під бік (від нім.).

Боязливість (15 і 6)

9-ть прислів'їв та приказок (із 15-ти) зі значенням „боязкий”, „настрашений”, маючи цілком відчутні інтонації народного бачення суто єврейських жахів, співвідносяться з настрашеністю русина, наприклад – „боїт сі мене як Жиди солонини” (тут: згадка про відому єврейську заборону щодо вживання свинини), „боїт сі, як жид святої води” („східноукраїнський” варіант – „оце жахається, як Жид Христа”), „відважний як Жид у танці” (тобто, сміливий не там і не тоді, коли треба; з того – боязкий). Боязкість та нерішучість русина могла оформитися й у такий вираз – „гойдається як Жид (варіант – „рабін”) на г.ні”. А про того, хто заплющив очі від жаху, могли сказати: „Накрив сі як жид рукаво”. Чимало іронічного помістилося і у приказці на означення боязливої стрімкої втечі – „так ся причіпив, як жид до ціпа”. І лише 6-ть зразків приповідок мають чітку етнічну адресо-ваність - ілюструють русинське бачення боязливості єврея. Досить поширений мотив (він помітний і у прислів'ях та приказках решти українських земель) про „сміливість”, „відважність” єврея у школі, наприклад – „відважний Жид і в школі бз.ть” (тут: ще й наперекір робить щось непристойне) тощо. Чимало в'їдливого помістилося і у такому контексті про саме єврейську втечу – „втікав і капці погубив” (тут: етнічна співвіднесеність підкреслюється вживанням слова „капці”, що зукраїнізувалося від слова з ідиш). Русини були переконані, що з настрашеним євреєм будь-яку справу розв'язувати краще; це, принаймні, зафіксувалося у приказці – „жид то йно печений добрий”. А приказка „дідько го вирвав”, хоча й співвідноситься з єврейством, з його жахами стосовно біди в Судний день, може вживатися й щодо русина, який раптом нагло зник.

Місцеве населення достатньо схвально ставилося до єврейської умілості рятуватися від наруги; тут вважали, що „святій Втік хоч і неславний, проте пожиточний”, що означає: хоча й втрапиш у втечі гідність, зате збережеш життя.

Зіставлення ідейно-тематичних засад галицьких прислів'їв та приказок з ідейним спрямуванням „східноукраїнських” показує, що галицький контекст приповідок з опорним словом „боязливість”, містячи у собі численні єврейські інтонації, співвідносяться насамперед з різними проявами русинської настрашеності і лише почасти відтворюють єврейську, тоді як тематично споріднені фольклорні матеріали зі „сходу” свідчать про зворотне.

Брехливість, непевність натури (16 і 13)

Порівнюючи русинські приповідки з тими, що були записані на решті українських земель, ми мусимо зробити й таке зауваження, що до умовно „східноукраїнських” добірок прислів'їв та приказок упорядники інколи залучали й відомі їм західноукраїнські контексти „малих жанрів”. Так, Номис [8] у своїй досить просторій добірці прислів'їв та приказок (14339 зразків) розміщує і деякі з тих приповідок,

що їх згодом подаватимемо І.Франко; наприклад – „жеби (у Франка – „аби”) *Жид був з неба, вірити му не треба*”, або „*жид і молячи вчиться (у Франка – „вчить ся”) обманювати*”.

На нашу думку, відчуття брехливості й спроба поетичного подання облудності в „східноукраїнському” контексті прислів'їв та приказок значно точніші й більш рельєфішні; брехня (єврейська і українська, яка лише інтонована єврейським колоритом) тут більш "оголена", образ її - максимально „заземлений”, наприклад – „*Жид не сяде обідати, доки кого підмане*”, або „*Жид брехнею живе і все з нас тягне*” тощо. Галицькі ж характеризуються значно вигядливішою метафоричністю, різнобарвною іронією, і лише інколи вряди-годи можуть вдаватися до більш „заземлених” співвіднесень; наприклад – „*Чому Мошку до горівки воду ллеш?*” Певний рівень такого метафоричного узагальнення озвався, скажімо, у приповідковому контексті – „*як світ світом, не буде жид вітом*” (бо нечесний).

Прикметно, що лише у 4-х зразках з 16-ти мова йде саме про брехливість русина, яка асоціативно упоєднана з цим єврейським моральним ганджем. Так, коли русин обіцяв те, чого ніколи не зробить і не робитимемо, він говорив: „*Віддам ти на жидівського Петра*”, або „*Віддам тобі тото на жидівське пуцання*” (тобто, не віддам ніколи, оскільки ні єврейського Петра, ні єврейського пуцання просто не існує).

Інколи, аби показати непевність русинської натури, вживався вираз, який міг викликати серед євреїв і певну образу – „*я з ним бов чи з чоловіком, коли бо жид жидом*” (тут: то - не чоловік, а „жид”). А про безугавне брехливе наполягання русина на своєму могли говорити: „*Впирає в мене, як в жидівську хворобу*”. Нечиста, тобто брехлива справа русина могла уособлюватися і через подання тієї справи як суто єврейської – „*то міні жидом пахне*”.

Переважна більшість приповідкових контекстів, що упоєдналися навколо опорного слова „брехливість”, передусім пов'язана з єврейством, що, зрештою, й ілюструє таку прикмету народного сприймання декотрих представників племені Ізраїлевого. Це помітно і у прислів'ях та приказках більш радикального світоглядного насичення – „*що жид, то шахрай*”, „*жид невіра, пес сковіра*” (останнє має і виразні дратливі інтонації), „*де сі жид замішає, там добра не буде*”. Це ми відзначаємо і у контекстах з проявами дещо „пом'якшеної” упередженості – „*аби жид який умний, все го пархами чути*” (тут можливе й прочитання і з огляду українського стереотипу щодо єврейської брудності), „*жиди на пецу виховані, а йому не вір*”, „*жид бреше, аж на нім пейса горут*”, „*жид без пейсів уже тrefний*”, тобто, вже не є справжнім євреєм тощо.

Брудний (5 і 2)

Із роками усталений серед українства стереотип, що євреї та їх помешкання мають свій специфічний і неприємний запах, дух, у більшій мірі втілювся саме в русинських приповідках. Причиною того, можливо, є міжетнічна близькість у щоденному побуті і досить тривалі складні обопільні взаємини, які могли б спричинити появу таких і їм подібних стереотипів; за певних обставин було достатньо навіть одного суто єврейського факту неохайності (а за умов їх життя він міг бути і не один), щоб в атмосфері упередженості (об'єктивно і суб'єктивно колись обумовленої) цей навіть поодинокий прояв обрав вигляду вже типового, а згодом перевтілювався в досить сумний символ-стереотип.

Подібний аспект русинського дещо упередженого ставлення до єврейства зафіксувався у приповідках, зміст яких співвідноситься коли з уявлюваною, а коли й з реально існуючою антисанітарією єврейських садиб – „*жиди все пархами чути*”, „*жид пархами смердить*”. Про те, що наведені вище приклади стосуються лише певної частини єврейства, бідної і занедбанної, почасти може свідчити такий контекст, вживання у якому акцентованого вказівного займенника дещо усуває однозначність згаданого русинського стереотипу – „*такий жид, що за ним треба хату викадити*”. Дещо надуманий образ єврейської антисанітарії міг використовуватися і стосовно неохайності та недбалості самих русинів – „*що ви тут за жидівський крам розложили*” (тобто, утворили безладдя та хаос на єврейський кшталт), „*ходить як Лейба*” (тобто, неохайний, брудний. Захламлений) тощо.

Оглянувши у такий спосіб „малі жанри” західноукраїнського фольклору під кутом зору обраної теми, ми можемо констатувати, що міжетнічне співжиття українців та євреїв, хоча й позначене певною емоційною напругою обопільної упередженості, однак видається значно просторішим і не обмежується лише взаємною підозрілістю і ворожістю; саме на цій обставині завжди наголошували поза межами України, чим і вибудовували у нашій свідомості ще один мотив української меншовартісності. Фольклорні інтерпретації багатоманітності тих взаємин справді вражають, настільки глибоким та міцним виявилось „заріднення” обопільних інтересів та поривань.

Цікавою сторінкою майбутніх наукових студій може стати дослідження художньо-поетичних трансформацій ідейно-тематичного контексту „малих жанрів” західноукраїнського фольклору в художній літературі. Під даним кутом зору мистецькі спадщини найяскравіших представників західноукраїнської літератури отримують нове звучання, звучання життєвої мудрості та толерантності у впорядкуванні міжетнічного співжиття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шестопап М. Євреї на Україні. – К.:Оріяни, 1999. – 180 с.
2. Кейда Ф., Мишанич С. Народні месники України у фольклорі. – Донецьк: Кассіопея, 1998. – 112 с.
3. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. – К.:Довіра, 1993. – 414 с.
4. Етнографічний збірник Етнографічної комісії Наукового товариства ім.Т.Шевченка: У 40 т. – Львів. – Т.1, 1895 – (у посиланнях друга цифра вказує на том).
5. Книга Эсфирь //Библия.Книги Священнаго Писания.
6. Комаров М. Нова збірка народних малоруських приказок, прислів'їв, помовок, загадок і замовлянь. – Одеса, 1891.
7. Чубинський П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: У 7т. – СПб, 1872-1878. - Т.1, 1872. - (у посиланнях друга цифра вказує на том).
8. Номис (Симонов) М. Українські приказки, прислів'я і таке інше. – СПб., 1864. – 322 с.

УДК 821.161.2А – 31.091

ВЕНЕЦІЯ В РОМАНІ „ПЕРВЕРЗІЯ” Ю. АНДРУХОВИЧА: ЗІТКНЕННЯ СТИХІЙ ХАОСУ Й КОСМОСУ

Бова І.В., студент

Запорізький державний університет

У статті розглядається образ Венеції в романі “Перверзія” Ю.Андруховича в контексті категорії карнавальності. Аналіз внутрішнього простору Венеції дає змогу побачити деструктивність картини світу в постмодерній свідомості.

Ключові слова: Хаос, Космос, карнавальність, природа, культура.

Бова І.В. ВЕНЕЦІЯ В РОМАНЕ “ПЕРВЕРЗІЯ” Ю.АНДРУХОВИЧА: СТОЛКНОВЕННЯ СТИХІЙ ХАОСА И КОСМОСА /Запорожский государственный университет, Украина.

В статье рассматривается образ Венеции в романе “Перверзия” Ю.Андруховича в контексте категории карнавальности. Анализ внутреннего пространства Венеции даёт возможность увидеть деструктивность картины мира в постмодерном сознании.

Ключевые слова: Хаос, Космос, карнавальность, природа, культура.

Bova I.V. VENICE IN THE U.ANDRUHOVICH'S NOVEL “PERVERSION”: THE COLLISION OF THE ELEMENTS OF CHAOS AND COSMOS /Zaporizhzhya State University, Ukraine.

In the article the image of Venice in the U.Andruhovich's novel “Perversion” is considered in connection with the category of carnivality. The analysis of the inner space of Venice given an opportunity to see the destruction of the world picture in the postmodernist consciousness.

Key words: Chaos, Cosmos, carnivality, nature, culture.

Однією з найсуттєвіших ознак літературного постмодернізму є деструктивність картини світу, внаслідок якої руйнується навіть таке стає утворення, як ритуал. Образ міста в романі Ю. Андруховича „Перверзія” варто розглянути у зв'язку з ритуальним за природою мотивом карнавалу, застосовуючи до аналізу міфопоетичний підхід.

Семантика міста в літературному творі є питанням достатньо широко дослідженим. Зокрема, різні її аспекти розглянуто в працях Т.В. Цив'яна [1] (образ Венеції в творчості А. Ахматової), В.Н. Топоров [2] (образ Санкт-Петербурга в російській літературі), А. Русов [3] (образ міста в творчості М. Гоголя) та ін.

Продуктивним видається аналіз образу міста в аспекті зіткнення в ньому стихій Хаосу і Космосу. Космос і Хаос в міфодослідницькій літературі – це бінарні опозиції, які організують життя людини, визначаючи її поведінку, систему цінностей та світосприйняття.

Хаос – стан матерії без порядку, усталеності. Він “уявляється як величний трагічний образ космічної першосодності, де розплавлене все буття” [4, 581]. Хаос – безодня, де формуються першопочаткові витоки життя і, водночас, це вічна смерть для всього живого. Він являє собою амбівалентне утворення, яке є

принципом безперервного становлення і постійної руйнації. Основними характеристиками Хаосу є зв'язок з водною стихією, безкінечність у часі й просторі, змішання всіх елементів, непорядкованість.

„Космос – цілісний, упорядкований, організований у відповідності до певних законів всесвіту” [4, 9]. Він виникає з Хаосу й рано чи пізно поглинається ним. Тому Космос характеризується „тимчасовістю” свого існування. Загибель Космосу, у результаті якогось катаклізму чи поступового зношування Космічного начала в Хаосі, мислиться в одних випадках як кінцеве, а в інших – вважається, що за нею повинно відбутися становлення нового Космосу.

Місто являє собою особливий тип соціуму, специфічний хронотоп, який неминуче повинен знайти вираження в літературному образі.

У романі Ю. Андруховича „Перверзія” внутрішній простір Венеції двополюсний. З одного боку, Венеція – цивілізоване культурне європейське місто, єдине у своєму роді. З іншого боку, вона фатальна, містична. Сакральна структура міста двовимірна. Двовимірність її полягає в тому, що „природа протистоїть культурі... Таким чином... місто виявляється не результатом перемоги культури над природою, а місцем, де втілюється, розігрується двовладдя природи й культури... Природа тяжіє до горизонтальної площини, до різних видів аморфності, кривизни..., до зв'язку з низом (земля і вода); культура – до вертикалі, чіткої оформленості, спрямованості вгору...” [2, 289]. Отже, про двополюсність внутрішнього простору Венеції ми можемо говорити як про взаємодію і боротьбу Хаотичного й Космічного. Втіленням Хаосу є природа, Космосу – культура. Історія Венеції – це історія створення Космосу в Хаосі й поступової нівеляції останнім Космосу в результаті зношування космічного начала. Природа й культура є несумісними за своєю суттю явищами. Зіткнення їх породжує боротьбу, ціллю якої є знищення природи культурою. Венеція побудована серед водної стихії. У цьому її унікальність і водночас трагедія. Насильство культури над природою обернулося поступовим знищенням останньою культурних цінностей, створених протягом століть. „...Існують цілі установи, які покликані Венецію врятувати (...). Вони розробили тьму ідей, одну дотепнішу за іншу (...). І от – задля порятунку цього каміння, цього золота, мармуру, цих ліпнин і мозаїк... деякі розумники навіть пропонують перенести всю цю Венецію в якесь безпечніше і сухіше місце (...). Пам'ятки, що загинуть у цих брудних водах, мовляв, дорожчі (...). Інші мудрагелі хотіли би вигнати звідси все живе... і все тут навіки законсервувати (...). Вони твердять, ніби вже за якихось двадцять років тут ніхто не житиме. Така, знаєте, аварійна зона (...). Щоб тільки привиди людей шастали уздовж каналів на привидах гондол (...)” [5, 64]. Венеція оточена водою, яка є однією з характеристик Хаосу. Космос має часові межі свого існування, бо рано чи пізно він поглинається Хаосом: „... я раптом усвідомив, що навіть ми, теперішні покоління, можемо стати свідками того, як з цього міста евакуюють усе живе, бо жити у ньому вже буде просто неможливо. Я побачив у цьому страшну метафору людського безсилля культурою порятувати світ” [5, 226-227].

Історія Венеції, як історія Космосу, що виник в Хаосі, мислиться замкнутою. У романі „Перверзія” присутні космогонічні та есхатологічні мотиви. У творі вміщено міф про заснування Венеції святим Марком. Із часом місто перетворювалося на вмістилище гріхів і збочень, що призвело до виродження, руйнації, безповоротних змін у людській свідомості. Есхатологія Венеції – це вже не міф, а передчуття загибелі, яке тут і тепер, а не в майбутньому, це поступове повернення до Хаосу. Карнавальна культура зберігає тут лише свою оболонку, втративши внутрішню сутність оновлення й відродження Космосу. Основоположник теорії карнавальності М.М. Бахтін зазначає: „Карнавальність носить вселенський характер, це особливий стан всього світу, його відродження й оновлення... В карнавалі саме життя грає, розігруючи – без сцен, без рампи, без акторів, без глядачів, тобто без різної художньо-театральної специфіки – іншу вільну форму свого здійснення, своє відродження й оновлення на кращих началах” [6, 12]. Карнавальне дійство є переходом від Космосу (правильного, усталеного життя зі звичаями, законами, рамками, догмами) до Хаосу (вседозволеності, свободи - життя без заборон, правил). Така зміна облич, масок - символ вічного оновлення, багатогранності життя, можливості існування за інших умов, в інших формах.

Момент поглинання Космосу Хаосом є початком карнавалу. Але Хаос породжує Космос. Отже, карнавал закінчується і продовжується життя, але оновлене, зі свіжими силами, енергією. З карнавалом же у сучасній Венеції щось сталося. Він перестає виконувати свої функції оновлення й відродження людської чуттєвості. Тут „буття позбувається свого віковичного драматизму (...). Люди цілком задоволені тим, як вони живуть. Їм подобається те, що вони п'ють і їдять, те, в що зодягаються..., вони призвичаїлись до зручностей, приємностей, комфорту. ...Жива кров дедалі повільніше пливе в цих безумовно сонних артеріях і все частіше втрачає своє червоне забарвлення”. [5, 65] Світ цивілізації знищує емоційний світ людини. Посткарнавальний час постає вже не як відновлення, а як розпад чуттєвості, притуплення пристрастей. Венеціанський карнавал глибоко вражений „корозією розкладу”. Доктор танатології, вчений-карнаваліст, що „знав десять тисяч карнавалів” Леонардо ді Казаллегра зазначає: „Ми у Венеції схильні думати, що сталося втрачання Карнавалу. Нам видно це. Цього не видно майже нікому – адже карнавал є, відбувається з року в рік, по декілька разів, з різних приводів, з вогнем і масками, з вином і танцями... Карнавалу робиться чимраз більше, він повсюдний і неперервний. Але чи так насправді?.. А

якщо то вже тільки гола механіка, машинерія, холодна індустрія, суцільна консумація, перманентне паразитування? А якщо це пастка?” [5, 38] Казкова, богемна Венеція вражена смертю, бо карнавал як найвищий вияв боротьби зі смертю, нагадує апокаліптичний бенкет. Під прекрасною формою Венеції криється внутрішнє спустошення, яке вже не в змозі заповнитися після закінчення карнавалу.

Венеція поступово перетворюється на антимісто. Її внутрішній простір хаотичний. „Павутина завулків, блукання, глухі кути, безлюддя під мурами... запах каналів, дезорієнтація...” [5, 68].

Це доводить зв'язок з антисвітом, у якому герой безслідно зникає, що врешті і стається зі Стахом Перфецьким. Події, які тут відбуваються – фантастичні, таємничі, дивні: „Преса цих днів писала про цілий ряд нічим не пояснених явищ і випадків, котрі останніми днями і ночами почастішали в різних дільницях міста, зрештою, достатньо звиклого до всілякого кшталту дивовиж” [5, 193]. У теперішньому Венеції настав апокаліптичний час. За венеційським святом стоять темні сили: містичний Монсенйор, якому посилає депеші про хід подій Ада Цитрина, бісівські образи Казаллеґри і Мавропуле. Потопаюча в золоті і розкоші, Венеція перетворюється на внутрішньо спустошене, приречене на загибель місто. „Насувається епідемія знелюднення. Венеція виявилася тільки невдалою спробою. Безнадійною спробою вічного цвітіння людськості. Її розпад вже нічим не зупиниш, бо то – розпад людського в людях (...)” [5, 65].

Такий погляд на Венецію зумовлений неспроможністю сучасної людини пояснити сенс цього світу, що є характерною ознакою постмодерністського світогляду. Людська чуттєвість та емоційність гинуть. Без них людина не спроможна сприймати цей світ. Він для неї перетворюється на порожнечу, стає ворожим і чужим. Як наслідок – приписування йому апокаліптичності.

Характерна для стилю постмодернізму деструктивність картини світу виходить на вищий щабель. Метою будь-якого ритуалу є відродження Космосу з Хаосу. У романі Ю. Андруховича “Перверзія” відбувається руйнування ритуалу карнавалу, ціллю якого є оновлення світобудови. Карнавал у Венеції не виконує функції відродження Космосу. Венеція перебуває у Хаосі. Доказом цього є протистояння природи та культури, які є втіленням Хаосу і Космосу. Культура поступово знищується природою, передусім водною стихією, яка оточує Венецію і є однією з основних характеристик Хаосу. Утворюється сферична схема Космосу, який перебуває всередині Хаосу, оточений ним. Венеція як втілення культури, приречена на загибель. Тому вона перетворюється на фатальне, дволике антимісто, яке втілює собою святкову смерть. Маємо деструктивну картину світу, у якій Хаос перемагає Космос, а отже, спостерігаємо руйнування архетипічної моделі світопорядку в постмодерній свідомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Цивьян Т.В. Семиотические путешествия. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001 – 248 с.
2. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное.– М.: Прогресс- Культура, 1995.-624с.
3. Русов А. Город Гоголя (Тема города в отечественной литературе и искусстве) // Нева. – 1990. - № 12.- с.173 -187
4. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1988. – Т.2.- 719с.
5. Андрухович Ю. Перверзія. –Львів: Класика, 2001.-290с.
6. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. литература, 1990. - 541с.

УДК 821.161.2 – 31.09

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОЇ ПРОЗИ

Богданова М.М., старший викладач

Бердянський державний педагогічний університет

У статті розглянуті літературознавчі праці М. Ільницького, І. Варфоломєєва, В. Шевчука, Т.Бледних та ін. з теоретичних питань жанрової структури сучасної історичної прози. Окрім того, розроблена система класифікації історичних оповідань, які належать до різних піджанрових різновидів (житіє,

оповідання - казка, оповідання - новела, сучасно-історичне оповідання, оповідання історичного факту та ін.)

Ключові слова: історична проза, жанр, жанрові структури, жанрові різновиди.

Богданова М. Н. ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ / Запорожский государственный университет, Украина.

В статье, опираясь на литературоведческие исследования Н. Ильницкого, И. Варфоломеева, В. Шевчука, Т. Бледных рассмотрены теоретические вопросы жанровой структуры современной исторической прозы. Кроме этого, разработана система классификации исторических рассказов, которые относятся к разным поджанровым разновидностям (жизне, рассказ-казка, рассказ-новелла, современно-исторический рассказ, рассказ исторического факта и др.)

Ключевые слова: историческая проза, жанр, жанровая структура, жанровые разновидности.

Bogdanova M. M. GENRE PECULIARITIES OF MODERN HISTORICAL PROSE / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

In the article theoretical problems of modern historical prose have been investigated and considered based on literary criticism works of M. Ilnytsky, I. Varfolomjееv, V. Shevchuk, T. Blednyh and others. Besides, the system of classification of historical stories relation to different sub-genre varieties (life-account, tale, short story, modern and historical story, historic fact narration and others) has been worked out.

Key words: historical prose, genre, genre structure, genre varieties.

В аналізі українського літературного процесу ХХ ст., особливо періоду, позначеного застійними явищами, привертає увагу історична проза, зокрема історичні оповідання, в яких минуле ніби стає дзеркалом, де вгадуються обриси сучасних проблем. Здійснюються соціальна, філософська, морально-психологічна проєкція минулої епохи на сучасну.

Великої уваги заслуговують українські історичні оповідання ХХ ст., вміщені у чотирьох збірниках антології українського історичного оповідання “Дерево пам’яті”. Твори відрізняються за стилем письма, глибиною художнього відтворення, вони представляють письменників багатьох поколінь. Але досі немає їх системного й об’єктивного осмислення та аналізу. Отже, планується дослідити українське історичне оповідання, а саме визначити особливості жанру та специфіку жанрових різновидів.

Наукове вивчення літературних явищ передбачає аналітичний розгляд їхньої структури, системи понять, категорій, що характеризують властивості та специфіку художніх творів. Повною мірою це стосується жанру. У певних літературних випадках, які становлять другий ступінь класифікації (епопея, казка, байка, оповідання, повість, роман та інші), зазнаючи серйозних змін у процесі історичної еволюції, у свою чергу виникає дуже багато нових відгалужень, різновидів або піджанрів. Саме в жанрі як в універсальній категорії літератури відбуваються основні закономірності розвитку її структури.

“Жанр – конкретна змістова форма того чи іншого виду, взятого в певний період свого існування, є третім ступенем класифікації. Тут є романи пригодницькі, родинно-побутові, соціально-побутові, історичні, філософські, психологічні та інші. Отже, жанр – це форма втілення авторського задуму щодо відображення певних явищ життя відповідно до їх художнього осмислення, до втілення в образи й оцінки, які дає письменник” [3, 125].

Літературознавці відзначають, що “вписуючи у схему (прирівнюючи до моделі) будь-який твір, одержуємо його найзагальніші формозмістові характеристики, зумовлені так званім жанровим імперативом: відштовхуючись од них, можна провадити подальший аналіз на різних рівнях” [5, 68].

У виборі жанру виявляється принцип єдності змісту й форми твору: “Зрощення конкретної образної системи і загальної жанрової структури надає жанровим принципам специфічних рис” [6, 153].

Аналізуючи жанрові структури сучасної історичної прози, М. Ільницький зауважує, що “Нова проблематика, передусім поглиблення соціально-філософського підходу до минулого, породила нові типи художньої оповіді, нові жанрові структури історичної прози” [4, 104].

Наголошуючи на необхідності класифікації нових жанрових структур, М. Ільницький звертається до праці І. Варфоломеева про типологічні основи жанрів історичної прози, у якій її автор „враховує діалектику змістовно – формотворчих співвідношень, розглядає жанрові утворення як не цілком самодостатню, іманентну категорію, а опосередковану і різними каналами пов’язану із змістом” [4, 108].

Система жанрової диференціації, запропонована І. Варфоломеевим, впливає з необхідності відбити реальний стан речей у художньому освоєнні минулого, розмаїтості його форм, розширення ідейно-художнього спектру історичної тематики, що не вкладається в розроблені на основі інших естетичних принципів класифікації. І. Варфоломеев пропонує таку внутрішньовидову класифікацію: історико-реалістичний, історико-романтичний та історико-нарисовий жанри. Таке жанрове розмежування, на думку М. Ільницького, охоплює картину сучасної історичної прози, багатоманітність жанрових утворень за визначальними ознаками способів художнього узагальнення. Але реальна картина розвитку історичної теми наших днів, зауважує дослідник, дедалі ускладнюватиметься пошуком нових і нових способів перетворення події в образ, кристалізації факту в художню ідею. Відбувається “міграція” піджанрових

утворень з одного жанрового типу до іншого і “неможливо будь-яке з цих утворень наміцно прикріплювати до одного якогось жанрового типу” [4, 108].

С. Андрусів вважає, що специфіка жанрових різновидів історичного твору визначається співвідношенням між документом і вигадкою та домислом. “Різні пропорції, “доза” цих інгредієнтів творять різні жанрово-видові контури історичного твору” [1, 16]. Із цього погляду твори на історичну тему вона поділяє на три жанрові різновиди: історично-художні, художньо-історичні, художньо-документальні. Для кожної жанрової групи, на думку С. Андрусів, властивий свій тип вигадки і художнього узагальнення: для першої – романтичний, для другої – конкретно-реалістичний із можливими включенням романтичних і умовних форм узагальнення, для третьої – образно-нарисовий (публіцистичний) тип вигадки.

В історико – художніх творах у співвідношенні документа і вигадки (домислу) переважає вигадка; документ, історія відіграють другорядну роль, переважно, або через відсутність документів часу (події надто віддалені чи взагалі не задокументовані, або через те, що виступають у творі хіба що приводом, екзотичною „приманкою” для читача, а самого автора, що ставить собі інші не історичні завдання, цікавлять мало” [1,16]. На першому плані в таких творах переважно виступають вигадані герої, реальних історичних осіб, або зовсім немає, або вони перебувають на другому плані і служать для твору перепусткою в історичний жанр, підтверджують вірогідність, посилюють історичну інтенсивність зображення.

До другої жанрової групи історичних творів С. Андрусів відносить художньо – історичні, де також переважають вигадка і домисел, але надзвичайно важливе місце посідає документ, історична фактографія, історично – наукові дослідження зображуваного часу, а також власні авторські „археологічні розкопки” історії – пошуки, відбір і осмислення історичного матеріалу. Тут „в основному превалюють конкретно – реалістичні форми самого життя, ... хоч у реалістичну розповідь можуть вільно вмонтовуватись елементи лірико – романтичних і умовних форм відображення” [1.17].

Як і в історико – художніх, так і в художньо – історичних творах, на думку дослідниці, можлива виразна проєкція на сучасність, концептуальність, філософічність, але вони відрізняються між собою „дозою” дослідження історії, обсягом архівної підготовчої роботи, розміром площі, яку займає у тканині твору документ.

С. Андрусів визнає, що поділ історичної прози на історико – художні та художньо – історичні твори досить умовний, „...це просто робочий прийом” [1.17].

Основним структурним елементом групи історичних художньо-документальних творів виступають історичний факт, подія, відображені в документах свого часу, у сучасних наукових дослідженнях істориків і самого автора. Вигадка тут природно поступається місцем домислу; також skutому сюжетом чужого реального життя, і домисел, і вигадка – продукти творчої уяви. Переважання одного з них у творчій практиці письменника, безсумнівно, пов’язане з психофізіологічними параметрами його особистості, типом творчої уяви – репродуктивної, відтворюючої чи асоціативної. Крім того, зазначає С. Андрусів, „переважання вигадки чи домислу визначається концепцією історії і історичної людини в творі, а отже – і законами жанру” [1,19].

Т. Бледних, досліджуючи історичні прозові твори, подає таку класифікацію історичної літератури: твори – нагадування, твори патріотично-пізнавальні, археологічні (архівні) твори, твори-притчі, твори-есе. “Історичне оповідання (новела, художній нарис) – це твір, написаний письменником про події, що відбувалися до його народження” [2, 6].

Огляд різноманітних художніх форм робить Валерій Шевчук у своїй передмові “У світі українського історичного оповідання” до першого випуску антології „Дерево пам’яті”. До найархаїчнішого типу історичного оповідання він відносить життє – це “художньо написана документальна біографія чи святого, чи того або іншого історичного діяча, котрого також причислено до лику святих” [7, 7]. Другим найважливішим піджанром історичного оповідання автор передмови називає легенду – “таке історичне оповідання, у якому наявні фантастичні, а часом цілком казкові колізії і мотиви, які видаються за реальні” [7, 8]. Поетику легенд використовували творці численних апокрифів, тобто творів чи, власне, фантазій на біблійну тематику, - так творився ще один підвид інонаціонального історичного оповідання на нашій землі. Поетику легенд використовував, зокрема, Самійло Величко, вводячи у свій літопис історичну новелу про Сатира, а в XIX столітті, коли література, особливо романтична, почала широко освоювати усні народно-оповідні чи пісенні жанри, легенда знову отримала розвиток.

У час, коли в нашій літературі з’явився неоромантизм (початок XX століття), цей підвид особливо розквітнув під пером такої цікавої письменниці, як Дніпрова Чайка. Не втрачалася ця позиція й пізніше, поетику легенди з успіхом використовувала Наталена Королева („Старокиївські легенди”), чи й Раїса Іванченко – вже в наш час („На горі Перуновій”), або Юрій Логвин, один із найцікавіших творців історичного оповідання („Крилаті Майстри”).

В. Шевчук вважає близьким до цього підвиду історичне оповідання – казку або новелу, творену за народною піснею чи думою. Таким є „Ілля Мурин” В. Шевченка - „написане за народною казкою, що є водночас спробою відтворити шматки власне української билини”; „Як Самійло Кішка втік з турецької неволі” Олександри Єфименко, „Цвіт гранати” Г. Гірняченко, анонімне „Супрун”. Оригінальну новелу - казку створила Марко Вовчок („Невільничка”).

„Легенду, казку, мотиви народної пісні історичні оповідачі використовують для поетизації минулого, щоб викликати до нього інтерес, захопити читача не буденною ситуацією, а часом, як Данило Мордовець у „ Ні собі, ні людям”, - щоб виповісти читачеві якусь цілком сучасну істину” [7, 11]. Письменник поставив за епіграф постулат, із яким хоче посперечатись : що буде, коли слов'янські племена асимілюються і зіллються „в одному морі”, і за допомогою поетики легенди про дівчат Одарю й Катрю, які перетворилися в ріки, доводить, що, влившись у море, вони перестають бути собою.

Як ще один підвид історичного оповідання Валерій Шевчук виділяє сучасно-історичне оповідання, блискучі зразки якого створили Михайло Грушевський (“Предок”) і Ніна Бічуя (“Драгобицький звіздар”). Автори таких оповідань не приховують того, що вони лишень переносяться в минуле, бо минуле – це частина душі сучасної людини. Вони самі чи герої просто блукають у глибинах часу, аби відчувти більшу певність у сьогоdnішньому дні.

Часом такий „хід у минуле” відбувається без посередництва „я” автора чи його сучасного героя, а через розповідь старшої людини молодій. Інколи старший переказує події своєї давнини, інколи те, що пережив сам, але що було поза межами життя молодого слухача (використовували цей прийом Олекса Стороженко, Пантелеймон Куліш та інші.) Пізніше письменники відкидають таке „обрамлення” і залишають саму розповідь, яка йде як цілком авторська. Така форма найпоширеніша, нею користується більшість письменників, але як зазначає В. Шевчук, “прийоми обробки історичного матеріалу різноякі” [7, 12] Це може бути фантазія, яка твориться на основі того чи іншого документу чи факту, часто літописного. Так пише свій цикл „Київські фрески” Сергій Плачинда. Беручи за основу оповіді „Повісті врем'яних літ”, письменник белетризує їх.

Цей прийом використовує С. Величко, але своєрідним способом. Наприклад, знаючи, що існував той чи інший документ, відаючи його зміст, літописець за відсутності самого документа відтворює його, тобто пише історичне оповідання на тему документу. Такі твори наближаються до документальних, але, на думку В. Шевчука, є фантазійними оповіданнями. Фантазійними є також оповідання, що засновані на збірному матеріалі, на історичній ерудиції. Ерудиційними можна назвати всі оповідання, які творяться про первісних людей, або ж такі, як „Князь Лаборець” Анатолія Кармицького, „Ігумен та князь” Олекси Слісаренка, „Місія” В.Шевчука, „Золоті Остроги” Юрія Логвина, „Набіг у степу” Олександра Кузьмича тощо. Ці оповідання можуть мати в собі анахронізми, історичні неточності, навіть помилки й довільності. У фантазійному, ерудиційному творі такі речі допустимі. Зате недопустимі вони в новелі - факті, в оповіданні документальному, яке „твориться у чисто художніх формах або переходить у так званий художній нарис - твір, близький до наукового, власне, до популярно написаної статті” [7,12]. Отже, якщо фантазійні оповідання дають уявлення про історію, то документальні - знання, що однаково потрібно. В. Шевчук вирізняє два типи документального оповідання в нашій літературі.

Перший – оповідання “відтворювальне, коли автор ставить перед собою завдання при допомозі сотень найвірогідніших деталей явити цілком правдешню картину справжнього історичного буття. При цьому автор не захоплюється ліричними описами, його стиль стає сухіший, нарисовий. Але все-таки це – художній твір, бо витворюється-таки художня картина, створюється таки художній образ героя, а сама побудова полишає по собі естетичне враження” [7, 14]. Така поетика у світовій літературі була впроваджена з розвитком археології, яка вивчала стародавні писемні пам'ятки, заховані в землі.

Справжнім класиком документального оповідання відтворювального типу є відомий український історик, академік Всеукраїнської Академії наук і один з її президентів Орест Левицький, який спершу в „Киевской старине” російською мовою, а потім у „Літературно – Науковому віснику”, „Основі”, альманасі „Степу”, в окремих виданнях української мови створив серію блискучих відтворень – оповідань з XVI - XVIII століть, остаточно відійшовши від романтизованих уявлень про українську історію і вперше розповівши про неї неприкрашену, строгу, вивірену правду. Тип такого оповідання зустрічаємо серед художніх творів Михайла Грушевського (“Ясновельможний сват”), Миколи Горбаня (“Слово і діло государеве”), у наш час зразки документалізованого оповідання створила Раїса Іванченко, історик за фахом, хоча її твори стоять ближче до другого типу документального оповідання – популяризаційного. В популяризаційному оповіданні “автор ставить перед собою виразно просвітню мету: показати як було, при тому в такій формі, щоб це сприймалось якнайширшим читачем” [7, 15]. Такий твір буває невисокого художнього рівня, але він читабельний, легко написаний, документований, хоч і не позбавлений певних романтизованих прийомів і героїзації. Зразком популяризаційного твору є історичні оповідання на героїчні теми Андріана Каченка. Оповідання такого типу видавали українські просвітнянські організації.

Модерна доба вимагала переоцінки цінностей та перегляду пропорцій національної історії з позицій естетичної незалежності та європеїзації національних ідей.

Історичні оповідання на інонаціональні теми “Ассирійська легенда” Г. Журби, “Фартух коваля Каус” О. Романової, “За душу” Дніпрової Чайки, “Мрія” Л. Старицької-Черняхівської засвідчують поліваріантність трансформації в літературних текстах фольклорних компонентів, дуже чутливих до нових інтеграційних віянь. У підтексті цих творів можна помітити дотик до болючих проблем України: багатокітве уярмлення, анемія пам’яті, розпорошеність національної еліти, відсутність консолідації нації, фальсифікація історичних подій.

Дослідники історичної прози сходяться на тому, що письменник може у своєму творі видумувати героїв, ситуації, групувати їх у потрібній для нього послідовності, керуючись при цьому почуттям історичної правди і підпорядковуючи йому свій вимисел. Він має право навіть вибрати потрібні історичні події чи явища для того, щоб не перекручуючи їх смисл, образно висловити через них ідейно-естетичні переконання.

Здійснюючи аналіз і синтез історичних реалій, письменник інтерпретує не лише окремі явища й події, а й виявляє їх зв’язки, керуючись своїм і попереднім практичним і теоретичним досвідом, тяжіючи до достовірності, але і водночас до вимислу.

Письменники не лише відбирають, інтерпретують, монтують фактографічний матеріал, а й розпоряджаються ним, виходячи з художньої доцільності, щоб і не “засушити” твір, і не переобтяжити пригодами та інтригами.

Отже, аналіз жанрової специфіки історичних оповідань доводить, що українські письменники прагнули не лише проілюструвати історію, а й створити справжні мистецькі цінності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. Мости між часами (Про типологію історичної прози) // Укр. мова і літ. в шк. – 1987. - № 8. – С. 14-20.
2. Бледних Т. Історія в прозі Валерія Шевчука // Слово і час. – 1993. - №4. – С. 52-57.
3. Волинський П. Основи теорії літератури. – К.: Вища шк., 1972. – 388 с.
4. Ільницький М. Людина в історії. Жанрові структури сучасної історичної прози // Жовтень. - 1988. - № 2. – С. 104-112.
5. Ткаченко А. Мистецтво слова. – К.: Правда Ярославичів, 1997. – 448 с.
6. Храпченко М. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М.: Сов. писатель, 1972. – 408 с.
7. Шевчук В. У світі українського історичного оповідання // Дерево пам’яті: У 4 кн. - Кн 1. – К.: Веселка, 1990. – С. 5-16.

УДК 821.161.2 - 95

СТРУКТУРА І ФУНКЦІЯ ЖАНРУ РЕЦЕНЗІЇ (НА МАТЕРІАЛАХ ПУБЛІКАЦІЙ МИКОЛИ ЄВШАНА)

Борис О.Я., викладач

Львівський національний університет ім. І. Франка

У статті аналізуються структура і функції жанру рецензії на матеріалі творів М.Євшана. Автор відзначає, що рецензії М. Євшана у всіх жанрових формах мають спільну рису – порівняння твору чи збірки, яка щойно побачила світ, із попереднім доробком автора. Такий аналіз художніх творів, на думку О.Борис, найпродуктивніший, оскільки дає можливість і письменникові, і читачеві побачити рівень власного інтелектуального росту. Збагачення рецензії новими елементами було викликано процесом оновлення, який розпочався в літературознавчій науці. Це сприяло позитивним зрушенням у жанровій системі літературної критики.

Ключові слова: рецензія, жанр, структура, функція, жанрові різновиди, інтерпретація.

Борис О.Я. СТРУКТУРА И ФУНКЦИЯ ЖАНРА РЕЦЕНЗИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПУБЛИКАЦИЙ НИКОЛАЯ ЕВШАНА) / Львовский национальный университет им. И.Франка, Украина

В статье анализируются структура и функции жанра рецензии на материале произведений Н.Евшана. Автор отмечает, что рецензии Евшана во всех жанровых формах имеют общую особенность – сравнение произведения или сборника, который только что увидел свет, с предыдущим наследием автора. Такой анализ произведений, по мнению О.Борис, самый продуктивный, поскольку дает возможность и писателю, и читателю увидеть уровень собственного интеллектуального роста. Обогащение рецензии новыми элементами было вызвано процессом обновления, который начался в литературоведческой науке. Это стимулировало позитивные сдвиги в жанровой системе литературной критики.

Ключевые слова: рецензия, жанр, структура, функция, жанровые разновидности, интерпретация.

Boris O. Y. THE STRUKTURE AND FUNCTIONS OF THE REVIEW GENR (ON THE MATERIAL OF WORKS BY MYKOLA YEVSCHAN)/ Lviv State University by name of I. Franko, Ukraine

The article are analyzed structure and functions of a genre of the review on a material of products of N.Evshan. The author marks, that Evshan's reviews in all genre forms have the common feature - comparison of product or the collection which just was issued with the previous heritage of the author. Such analysis of products, in O.Boris's opinion, the most productive as enables both to the writer, and the reader to see a level own intelectual growth. Enrichment of the review by new elements was caused by process of updating which began in a theory of literature science. It stimulated positive shifts in genre system of literary criticism.

Key words: review, genre, structure, function, genre forms, interpretation.

Система жанрових форм літературно-художньої критики витворилася на ґрунті певної структури оцінних суджень і диференціації адресата (публіка). На творення жанрів впливають перш за все такі чинники, як предмет естетичного судження, ставлення критика до цього предмета й орієнтація критика на адресата критики.

Існуючі принципи класифікації літературно-критичних жанрів – за методом аналізу, за літературними формами та за об'ємом охопленого матеріалу, – не є абсолютними. І тому будуть корисними пошуки інших. Завдання літературної критики – всебічно й ґрунтовно проаналізувати літературне явище – зумовило виникнення класичних жанрів – рецензії, портрету та огляду. Предметом рецензії є окремий конкретний художній твір. На цьому первинному жанрі ми і зупинимось, простежуючи його еволюцію у творчості Миколи Євшана.

Діяльність молодого критика пов'язана з виходом у Києві літературно-художнього, критичного та публіцистичного часопису «Українська Хата» (1909-1914).

Початок ХХ ст. – епоха новаторських тенденцій, етичних та естетичних пошуків, які пов'язувалися з іменами Фрідріха Ніцше, Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Анатолія Франса, Шарля Бодлера та ін. Західно-європейські віяння вносили зміни не лише в літературу, але й у літературну критику, спричиняючи руйнування старої системи жанрів і розмивання міжжанрових меж.

Метою Євшана – критика було не тільки утвердження нової естетики в сучасній літературі, а й, не відриваючись від національного ґрунту, переглянути її під кутом зору нової модерної естетики.

Основними умовами позитивних зрушень у царині літературознавчої науки дослідник вважав кардинальну зміну усталених норм і традицій, експериментування в площині літературно-критичних жанрів і збагачення їх засобами поетичного мовлення, підвищення їх емоційного напруження. Тому за написання рецензії, одного з провідних жанрів літературної критики, Микола Євшан береться з особливою ретельністю. «...відсіювання, конструювання, творення комбінацій, викреслювання, перевірка» [3, 91] – усі ці операції знаходять застосування у статтях критика. При цьому йому вдається віднайти «свою» позицію, – коли критик «...нічого не інтерпретує, а надає читачеві факти, яких би він сам, очевидно, не зауважив.» [3, 93]

Перш за все в око впадає гранична лаконічність *описового елементу*. Часто відомості про видання обмежуються бібліографічними даними. В іншому випадку, так би мовити, зав'язка критичного судження – глибоко чуттєва, схвильована: «Творчість Кобилянської ціную найбільше тому, що вона не має нічого спільного з «літературою», ані з літературним ринком» [4, 483]. Такий спосіб інформування реципієнта не випадковий. Про автора з певним творчим доробком Микола Євшан говорить з позиції обізнаного читача, висловлюючи власні враження від прочитаного раніше. І навпаки – про молодого, невідомого ще літератора дослідник пише коротко, даючи можливість читачеві самому зробити висновки.

Незвична *інтерпретація* критиком художніх текстів інтригувала і сприяла популярності часопису. Водночас це викликало неприйняття хатян народницьким літературознавством в особі його найвпливовішого на той час представника Сергія Єфремова.

Микола Євшан вважав, що критика має цікавити не сам твір, а процес його творення. У статті «Суспільний і артистичний елемент у творчості» він висловив думку, що творчість – це вираження краси, взятої з життя і пропущеної крізь розум і серце митця. Тому в рецензіях відчувається намагання зрозуміти мову автора, почути його голос, розкрити його психологію.

Зумисне уникаючи звичного реферування змісту книги, критик заглиблювався у *світ головного героя*. При цьому сприймав його в контексті героїв попередніх творів цього ж автора. Прикладом оригінального комплексного аналізу образу є рецензія на повість Ольги Кобилянської «Через кладку».

На першому плані – історія кохання Мані Обринської: «Очевидно, Маня не спішиться кидатися в обняття мужика Богдана. Жінки у Кобилянської ніколи не спішаються з визнання своєї любові, ані з тим, щоб чимскорше вийти заміж. Вони забагаті духом, загорді» [4, 484]. Образ дівчини у цьому окремому конкретному творі не справив би на читача особливого враження, бо сам дослідник визнавав: «...вони такі не модні – ті жіночі типи Кобилянської» [4, 484]. Але в сукупності – це щось нове, несподіване, в їх основі чуттєве і містичне начало, яке творить самодостатню динамічну особистість.

Власне кажучи, Микола Євшан пов'язував успіх чи невдачу художнього твору з образом – характером і темпераментом головного героя, що виступає, так би мовити, віссю, якої тримаються всі інші елементи. Невдало чи невчасно «вирізьблена» постать – і «твір мусить вийти блідий, без ритму і темпераменту, як казка, яку оповідається тим, що не вірять в ніякі казки» [4, 500]. Критик не використовував поняття «другорядних» персонажів, оскільки це підсвідомо впливатиме на психологію читача, а отже, підштовхуватиме до думки про «другосортність» людини, – це суперечило б ніцшеанській ідеї про виховання сильної особистості.

У той самий час дослідник уникав поняття позитивних чи негативних образів, обставин, сприймаючи героя як живу людину, а сюжетні перипетії – реальними обставинами життя.

Важливим чинником у написанні твору Євшан вважав *стиль письменника*. На його думку, зображення кожного нового характеру вимагає від автора іншого стилю. Це сприяло б урізноманітненню літературних полотен одного автора і приваблювало б реципієнта. Ось які зауваження зробив критик Ользі Кобилянській з приводу образу Аглаї Феліціас у повісті «За ситуаціями»: «Сам стиль має замало гнучкості, замало пластики, аби освітлити з усіх боків таку феєричну постать... А стиль Кобилянської тут заповажний, засолідний, академічний – і обстановка цілої повісті убога» [4, 503].

Ця ж повість підштовхнула дослідника до трактування *об'єму твору* як важливого елемента, що не раз відштовхував читача: «У Кобилянської дуже часто зміст твору такий важкий, що не входить, не вмщується в рамці, в які його дає авторка і розриває їх, – або, з другого боку, рамці підібрані завеликі для даної теми, і вона мусить бути розтягнена, аби їх виповнити» [4, 504]. Судження Миколи Євшана цілком зрозумілі й доцільні, так, ніби йдеться про підбір фарб для написання картини чи висоту голосу для виконання пісні.

Послідовно аналізуючи літературний твір, дослідник переходив до конкретніших коментарів, використовуючи найрізноманітніші *засоби поетичного мовлення*. Тропи – яскраві, соковиті, емоційні. Наприклад, порівняння в рецензії «Тіні забутих предків»: «...витончені артистичні змисли відкривають для себе поживу скрізь по дорозі, вони, як автомат, відбирають враження з зовнішнього і внутрішнього світа...» [4, 474]. Розлога метафора в інтерпретації збірки Михайла Яцкова «Adagio consolante»: «Одинока нездобута редука людини, програвшої на цілій лінії кампанію з життям, – це почуття і свідомість своєї правоти і чистоти серця...» [4, 570].

Витончена іронія є особливою характерною рисою статей молодого критика, що пожвавлює науковий виклад, вносить своєрідний настрій, створює враження вільної розмови «на рівних.» «Брудні обійми буржуазії? Але де вона єсть, та українська буржуазія, в чому, власне проявляються ті «брудні обійми?»» [4, 589] – колюче зауважує Євшан Миколі Вороному про його вислів у книзі «На долах нашого культурного життя».

Органічно вплітаються в канву досліджень фразеологічні звороти, забарвлюючи суворий академічний стиль народним гумором. У рецензії «Нові повісті й оповідання Нечуя-Левицького. – Наша читаюча публіка» оригінально виражене негативне ставлення до кон'юнктурної позиції нового тижневика «Неділя»: «Отже: або перейти на бік публіки зовсім, дати собі тесати кілля на голові і грати в дудку графоманів, ... або, ...попробувати йти супроти публіки...» [4, 585].

Часті риторичні звороти додають рецензіям емоційної напруженості, яскравіше висвітлюють погляди критика. Наприклад, – про переклади Фрідріха Шіллера: «Де тут Шіллер?» [4, 615], «А де ж наша нова література, наші молоді письменники?» – про вихід у світ нового тому книги «Українсько- і австрійсько-руські класики» [4, 599].

Такі мовні фактори урізноманітнюють *елемент оцінки*, через що в Євшана не знайдемо жодної рецензії, схожої на іншу. Визначення сильних сторін і хиб якогось твору критик обґрунтовував вагомими аргументами. Дискусія, ведена гостро і чітко, не переступала межу коректності. А висновки завжди категоричні, не впадали в песимістичну налаштованість проти автора. Навпаки, висловивши свої «за» і «проти» у студії над працею Андрія Товкачевського про Г.С. Сковороду, критик доброзичливо зауважує: «Не роблю тут ніяких поправок... – висловлюю тільки свої думки... Висновки – скрізь найслабша річ;

вони все тимчасові і минуці – кождий чоловік, кожда генерація, а й епоха, робить інші. І не від них залежить вартість праці, творчої праці.» [4, 613].

Новаторські шукання під впливом потреб нової епохи позитивно вплинули не тільки на внутрішню канву рецензії, а й на структуру жанру в цілому.

Чітко усвідомлюючи завдання критики формувати естетичні смаки, Микола Євшан намагався спрямовувати рецензію як на автора художнього твору, так і на читача одночасно. У його літературно-критичній творчості існує помітна градація можливостей цього жанру: від короткої рецензії-відгуку до проблемної рецензії-статті.

Цікавим є те явище, що критик відмовлявся від описових, так би мовити, видів жанру – анотації та реферативної рецензії. Вони мали б знайомити реципієнта із змістом книги. Євшан же намагався підштовхнути читача прочитати твір самостійно.

Зате досить часто в молодого дослідника зустрічаємо *рецензії-відгуки*, що свідчить про намагання миттєво реагувати на щойно опубліковані твори («Спиридон Черкасенко. Хвилини. Збірка поезій»).

Жваві, вільні за композицією і стилем *рецензії-замітки, репліки*, гостро публіцистичні *рецензії-памфлети і фейлетони* – оригінальні різновиди, у яких виявився непересічний талант нещадно-жорсткого критика («Франц Коковський. Сердечні струни. Поезії»; «Богдан Лепкий. Поезіє, розрадо одинока» та ін.).

Микола Євшан порушував найбільш проблемні тогочасного літературного процесу. Його хвилювало «творче зміління» письменників, нещирість поезії, песимістичні настрої, а як наслідок – явище «нечитання» – коли публіка купує класиків, але не читає їх. Разом з тим критик не вважав і свою діяльність панацеєю: «Хто їм (сучасним авторам) сказав, що рецензент має їх вести за руку, що оплески публіки мають бути їх дороговказом, що популярність їх творів має бути доказом їх величини?» [4, 607].

Начеркова *рецензія-есе* «Тіні забутих предків» виявляє особистісне ставлення дослідника до предмета своїх суджень, а саме – до таланту Михайла Коцюбинського. Тут Микола Євшан постає перед нами витонченим психологом і ліриком у літературознавстві.

Один із найскладніших різновидів жанру – *проблемна рецензія-стаття* «З приводу книжки Миколи Вороного. – На долах нашого культурного життя» детально аналізує видання, підкріплена вмотивованими доказами. Критик у висновках передбачав майбутню дискусію. Саме дискусію він вважав основним проявом живої думки. Тому досить часто різкі закиди літераторам чи читацькій аудиторії були висловлені із провокаційною метою.

Рецензія Євшана у всіх жанрових формах має спільну рису – порівняння твору чи збірки, яка щойно побачила світ і з попереднім доробком автора. Такий аналіз художніх творів найпродуктивніший, оскільки дає можливість і письменникові, і читачеві побачити рівень власного інтелектуального росту.

Отже, жанр рецензії на початку ХХ ст., коли літературний процес був надзвичайно рухливим і динамічним, став дуже популярним. Найважливішим досягненням Миколи Євшана в розвитку цього жанру було те, що до його створення критик підходив з розумінням потреб нової доби – доби раннього модерну. Збагачення рецензії новими елементами було викликано процесом оновлення, який розпочався в літературознавчій науці. Це сприяло позитивним зрушенням у жанровій системі літературної критики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурляй Ю. Основи літературно-художньої критики. – К.: Вища школа. Головне вид-во, 1985. – 247с.
2. Гром'як Р. Історія української літературної критики (від початків до кінця ХІХ ст.) – Тернопіль: Підручники і посібники, 1999. – 224с.
3. Еліот Т.С. Функція літературної критики // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид. доповнене – Львів: Літопис, 2001 – С.86-94.
4. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Упорядник Наталя Шумило – К.: Основи, 1998. – 658с.
5. Наєнко М. Історія українського літературознавства: Підручник. – К.: Видавничий центр «Академія», 2001. – 360с.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – 447с.

ПРОБЛЕМА АВТОРА В ЭССЕИСТИКЕ ДЖОНА ФАУЛЗА

Бумбур Ю.Н., аспирант

Мариупольский гуманитарный институт

Стаття присвячена визначенню основних питань есеїстики сучасного англійського письменника Джона Фаулза. У роботі розглядається підхід Фаулза до проблем сучасної творчості, до визначення місця автора в сучасному творі.

Ключові слова: есе, есеїстика, автор, твір, авторський голос, оповідна техніка.

Бумбур Ю.Н. ПРОБЛЕМА АВТОРА В ЭССЕИСТИКЕ ДЖОНА ФАУЛЗА / Мариупольский гуманитарный институт, Украина.

Статья посвящена определению основных вопросов эссеистики современного английского писателя Джона Фаулза. В работе рассматривается подход Фаулза к проблемам современного творчества, к определению места автора в современном литературном произведении.

Ключевые слова: эссе, эссеистика, автор, произведение, авторский голос, повествовательная техника.

Bumbur Y.N. THE AUTHOR PROBLEM IN ESSAYISTICS BY JOHN FOWLES / Mariupol Institute of Humanities, Ukraine.

The article deals with the basic problems of J.Fowles' essayistics. In the article Fowles' approach to the problems of modern creative work is considered. The article also touches upon the problem of the author's place in a modern literary work.

Key words: essay, essayistics, author, creative work, author's voice, narrative technique.

Изучение творчества любого писателя предполагает не только анализ его художественных произведений, но и ознакомление с теми работами, в которых автор выступает как реальное лицо: мемуарами, эссе, личной перепиской, дневниками, докладами, интервью. Особый интерес для исследователя представляет эссеистика писателя. Эссе – это малый жанр, классифицируемый как текст-высказывание. Оно характеризуется личностной окрашенностью, оценочностью, эмоциональностью и призвано выражать свободную мысль автора. Затрагивая темы и вопросы, актуальные для писателя, эссеистика отражает его взгляды, показывает его духовную эволюцию.

Материалом для данной работы послужил сборник эссе современного английского писателя Джона Фаулза. Фаулз относится к той категории авторов, чье творчество вызывает интерес как массового читателя, так и литературоведов. Его романы уже неоднократно подвергались пристальному вниманию со стороны литературных критиков и исследователей, вызывая при этом неоднозначные оценки. В связи с этим собственное отношение Фаулза к своим произведениям и творчеству в целом может способствовать успеху в интерпретации его работ.

В эссеистике Джона Фаулза можно выделить следующие специфические особенности:

- 1) эссе Д.Фаулза, отражая разнообразие его интересов, включают широкий спектр вопросов: от проблем литературного творчества до проблем охраны окружающей среды;
- 2) стиль писателя – научный, и в то же время доступный для понимания массовым читателем;
- 3) публицистика Д.Фаулза, в отличие от его романов, мало известна широкой публике, что делает эссеистику писателя актуальной для изучения.

Эссе – это средство выражения таких форм авторской рефлексии, как автоинтерпретация и автокритика, к которым писатель прибегает, чтобы приблизить свое произведение к пониманию читателя, особенно если оно является остропроблемным либо экспериментальным. В эссеистике Д.Фаулза осмысливаются не только отдельные произведения, но и собственное литературное творчество в целом; особое место в размышлениях писателя при этом занимает проблема автора.

Фаулз рассматривает проблему автора в нескольких аспектах. Прежде всего, это взаимоотношения писателя и его произведения. Самого писателя Фаулз сравнивает с Атлантом, который держит на плечах целый мир. При этом мир, созданный писателем, может обрушиться на него и раздавить. В других случаях мир писателя – это «пузырь, наполненный воздухом». По мнению Джона Фаулза, создать хороший роман возможно лишь отыскав равновесие между силою Атланта (автора) и весомостью созданного им мира [2, 34].

Роман для Фаулза – «ближайший родственник лжи», гипотеза [2, 55], а его создатель – человек, одержимый собственным воображением. Писатель изначально рожден, чтобы быть писателем; ему предназначено заниматься литературным творчеством еще до того, как он решит взяться за перо [2, 39]. Как отмечает романист, писательский труд нелегок: роман истокает психику автора, так как создаваемый мир вырывается из мира, существующего в его мозгу [2, 203].

Определяя место автора в произведении, Джон Фаулз проводит разграничение между эпосом и лирикой. Несмотря на то, что все произведения в большей или меньшей степени автобиографичны, их содержание и персонажи отнюдь не указывают на реальное «я» автора. Более того, писатель считает, что очень трудно вложить авторское «я» в роман. Совсем по-другому дело обстоит с поэтическим произведением. Стихотворение говорит об авторе, о том, что *он* чувствует, а не о том, кем могли бы быть и что могли бы чувствовать вымышленные люди. Очень сложно создать поэтическое произведение, не вложив в него личностное «я», ведь аудитория поэта – это он сам [2, 56].

На собственном примере Джон Фаулз убедительно доказывает, что личность писателя расколота на множество других личностей, зачастую противоречивых, вступающих в определенные взаимоотношения друг с другом. В своем небольшом эссе «Клуб «Дж.Р.Фаулз» писатель перечисляет некоторых личностей, составляющих его, фаулзовское «я»: «болван, вообразивший себя писателем», феминист, парочка «великих натуралистов». При этом отношения между этими сосуществующими личностями сложные, хаотические; им трудно достичь согласия по какому-либо вопросу [2, 109-110]. Как отмечает исследователь творчества писателя Д.Релф, «личность писателя всегда неизбежно расщеплена, поскольку автор... оказывается и тем авторским «я», кто пишет, и тем, кого пишут, существом, обитающим и внутри литературного произведения, и вне его» [1, 13].

Д.Фаулз много пишет о тех образах, которые создает писатель, отмечая, что способность создавать образы подобна кристаллу и нуждается в постоянной питательной среде [2, 209]. Создавая образы героев, писатель уподобляется влюбленному, который ласкает их, восхищается ими, тревожится за них. Это достаточно утомительный процесс, и он под силу только человеку, действительно увлеченному своим делом [2, 39]. Прототипом всех женских образов, по мнению Фаулза, является мать романиста, такая, какую он подсознательно запечатлел в памяти, будучи младенцем. Это «юная, сексуально привлекательная идеальная женщина, которой должен овладеть или добиваться сам автор, прячущийся за какими-либо из персонажей-мужчин». Писатель признает, что за всеми главными женскими образами его романов стоит его мать.

Те сюжетные перипетии, те препятствия, которые автор создает для своего героя в погоне за возлюбленной, символизируют его подсознательное желание воссоединиться со своей матерью, и счастливый финал романа является реализацией этого желания. Так Д.Фаулз объясняет неоднозначное окончание романа «Подруга французского лейтенанта»: «...с самого начала работы над первым наброском я буквально разрывался между желанием вознаградить героя (суррогат меня самого), подарив ему женщину, которую он любит, и желанием лишить его этой женщины: то есть мне хотелось угодить обоим – и взрослому, и ребенку, во мне живущим» [2, 210-213].

Рассматривая современный роман и его особенности, Д.Фаулз остро ставит вопрос выбора автором повествовательной техники. Писатель является противником так называемого «документального подхода» в творчестве, отмечая, что «роман – это личный взгляд на жизнь одного человека, а не коллаж из разнородных документов» [2, 35]. При этом, опираясь на свое воображение, писатель должен придерживаться в своем творчестве разных стилей. Собственный метод творчества Д. Фаулз сравнивает с путешественником, который ездит по миру, посещая разные страны. Это означает, что Фаулз использует в своей работе разные стили, романские формы, техники повествования [2, 181]. Недостатком такого метода является то, что писатель не имеет личного стиля, и каждое написанное им новое произведение в значительной степени отличается от предыдущего. По мнению Д. Фаулза, самое главное в работе над романом – не стиль, не литературная техника, и даже не сюжет, а «соответствующий голос и внутренний настрой, отвечающий теме книги» [2, 169]. Говоря о «голосе», писатель, очевидно, имеет в виду то создаваемое автором впечатление о самом себе, о котором он упоминал в эссе «Заметки о неоконченном романе».

Одной из ключевых проблем современного писателя, по мнению Д.Фаулза, является то, что с появлением и последующим развитием кино, телевидения и звукозаписи роман значительно отступил от жизни. С этой проблемой непосредственным образом связан вопрос о технике повествования от первого лица, популярной среди писателей второй половины XX века. Обращение к ней обусловлено, в первую очередь, тем, что многие авторы считают ее «последним оплотом романа в борьбе против кинематографа». В этой борьбе роман терпит поражение, так как атмосферу, настроение, внешний облик героев, их манеру поведения кинокамера, безусловно, зафиксирует лучше. В противовес кинокамере, фиксирующей события как бы со стороны, романисты сознательно выбирают технику повествования от первого лица. Однако, как отмечает Д.Фаулз, не имеет значения, от первого или от третьего лица написан роман, так как любое литературное произведение в большей или меньшей степени автобиографично, и как ни маскируй свое «я», читатель все равно его увидит [2, 44].

Эссе Джона Фаулза, которые сам писатель называет «частицами себя» и «горсточкой мозаичных кирпичиков», представляют интерес для исследователя, желающего глубже изучить творчество писателя, по-новому осмыслить его произведения. В перспективе нами предполагается рассмотреть эссеистику

Фаулза в аспекте автоінтерпретації і автокритики, що дозволить под другим кутом взглянути на творчість цього письменника.

ЛИТЕРАТУРА

1. Релф Д. Введение // Фаулз Д. Кротовые норы. – М.: Махаон, 2002. – 640 с.
2. Фаулз Д. Кротовые норы. – М.: Махаон, 2002. – 640 с.

УДК 821.161.2С – 144. 09

ЖАНР БАЛАДИ В ПОВОЄННІЙ ТВОРЧОСТІ В.М.СОСЮРИ

Вишняк М.Я., к.філол.н., доцент

Таврійський національний університет ім. В.І. Вернадського

У статті простежується розвиток, роль і місце жанру балади в повоєнній творчості В.М.Сосюри в літературному контексті, її різновиди та художньо-індивідуальна специфіка.

Ключові слова: дефініція, жанрові ознаки, баладний жанр, оптимістичне начало, ліризація оповіді.

Вишняк М.Я. ЖАНР БАЛЛАДЫ В ПОСЛЕВОЕННОМ ТВОРЧЕСТВЕ В.М.СОСЮРЫ /Таврический национальный университет им. В.И.Вернадского, Украина.

В статье прослеживается развитие, роль и место жанра баллады в послевоенном творчестве В.М.Сосюры в литературном контексте, ее разновидности и художественно-индивидуальная специфика.

Ключевые слова: дефиниция, жанровые признаки, балладный жанр, оптимистическое начало, лиризация повествования.

Vyshniak M. JENRE OF BALLAD IN THE POST-WAR WORKS OF V.N.SOSYURA / Tavrida national university by name of V.I. Vernadsky, Ukraine.

In the article it is considered the development of genre of ballad in Sosyura's post-war works, as well as its varieties and originality in the literary context.

Key words: definition, features of genre, genre of ballad, optimistic beginning, lyric narration.

Серед численних жанрових форм у повоєнній творчості В.М.Сосюри помітне місце займає балада – “невеликий ліро-епічний твір казково-фантастичного або героїчного змісту з драматично-напруженим сюжетом” [1, 43], що пройшла довгий шлях розвитку, не раз видозмінюючись і модифікуючись. У сучасній Сосюри (тодішній радянській) літературі балада набуває значного поширення. А.Квятковський визначає її як “сюжетний вірш на сучасну тему, виражену переважно в гострому ритмі” [2, 56]. Однак це визначення, на нашу думку, не зовсім повне і точне. Воно надто загальне, оскільки “сюжетність”, “сучасність теми”, “гострий ритм”, “ознаки, які так само можна віднести і до інших форм чи жанрів лірики. Не можна погодитись із визначенням балади як неповним, що трактується як “жанр ліричної поезії, що носить розповідний характер” [3, 24]. Адже *розповідність* може мати будь-який сюжетний вірш, що не обов’язково визначає його “баладність”. Не вносить ясності в дефініцію жанру і Велика радянська енциклопедія, що обмежується лише історією виникнення балади та її поширенням у світовій літературі. В Українській Радянській Енциклопедії балада визначається як “віршований ліро-епічний твір переважно легендарного або історичного змісту” [4, 346]. А.Тимофеев за основу дефініції жанру балади бере стислість та віршовану форму оповіді [5, 382], що не вичерпує її ознак, зокрема змістовних. А “Литературный энциклопедический словарь” відносить до балад вірші про подвиги народу в “роки Великої Вітчизняної війни” [6, 45]. Тому з усіх наведених найбільш прийнятним здається перше судження В.Лесина та О.Пулинця, що враховує як формальну, жанрово-видову особливість балади, так і змістовну. Та незалежно від різного трактування жанру, балада активно розвивається, а автори демонструють її великі можливості. Новий зміст, що становить ідейно-сміслову основу сучасної балади веде і до певних формотворчих змін. Нині балади модифікуються, що, можливо, й ускладнює спробу літературознавців дати їй більш повну і точну дефініцію.

Для В.Сосюри жанр балади в повоєнний час не був новим. Уперше він звернувся до нього ще в 20-ті роки вже минулого століття. У його збірці “Юнь” (1927) було вміщено дві балади – “Свген” і “Комсомолец”. І якщо перша з них дещо багатослівна, занадто сентиментальна і сюжетно “розхристана”, хоч і завершується афористично сконцентрованою кінцівкою, що виражає ідейний стрижень всього твору (“В любові є повстання, в повстанні є любов!”), то друга (якщо не брати до уваги несприйнятливий нині її ідеологічні чинники) ілюструє потужні можливості старого віршованого жанру і значну авторську майстерність в цьому жанрі.

Ряду своїх балад Сосюра сам дає жанрове визначення (“Хлопчики”, “Коли світало”, “Балада про правду”), інші відносяться до них за їх жанровими ознаками, героїко-романтичним пафосом, гострим драматичним сюжетом, утвердженням через героїчну загибель героїв життєвих ідеалів, що разом дає змогу визначити їх як оптимістичні балади. І якщо класичні балади частіше носили особистісний характер, а їх герой – одинак, потерпав від важких життєвих обставин і сюжетом таких творів служили переважно любовні колізії, то в баладах Сосюри помітне “усуспільнення” інтересів героя. Його балади, новаторські за своєю основою, утверджують загальнолюдські ідеали, заради яких герої готові пожертвувати собою. Один з таких творів – “Він біг під вигуки “вперед” (збірка “Зелений світ”), який можна віднести до балад-мініатюр. Маючи лише три строфи, вона викликає цілу гаму почуттів. Автор, відштовхнувшись від конкретного факту, навмисне не називає імені героя. Як відомо, подвиг О.Матросова в минулу війну повторили десятки воїнів. І якби Сосюра конкретизував свій образ, він не досяг би такої сили художнього узагальнення. Його героя можна поставити поруч із листоношею з роману Ю.Яновського “Вершники”. Витоки героїчного вчинку обох персонажів (хоч жанрові форми творів В.Сосюри та Ю.Яновського далекі одна від одної – роман і балада-мініатюра) ґрунтуються на одних художньо-естетичних концепціях, обидва герої жертвують собою: листоноша заради успіху народного повстання, бо, як він вважав, воно “залежало і від його крихітного життя”; герой Сосюри – ідейний спадкоємець листоноші – заради перемоги над ворогом. Правда, Є.Радченко схильний вбачати в безіменному бійцеві поета одну особу – сержанта А.Шевченка [7, 167]. Більш правий Ю.Бурляй, який писав: “Хіба важно пізнати в ньому (героєві – М.В.) мільйони наших бійців, які самовіддано боролись з ворогом?” [8, 166]. Сосюра не дає ніяких ретроспекцій із минулого героя, не заглиблюється в його внутрішній світ і не з’ясовує витоки його вчинку, а лише “схоплює” момент кульмінаційно завершуючий його життя в момент найвищого духовного злету, роблячи це настільки виразно, що перед читачем зримо постає героїчний подвиг бійця:

Він біг під вигуки “вперед”
 На вражий дот звитязно, сміло,
 І захлинувся кулемет
 Під молодим юнацьким тілом [9, 42]

Автор стисло малює героя, відзначаючи в ньому саме суттєве – патріотичне виконання військового обов’язку, мужність. Трагізм зображеного, несумісність понять “молодість” і “смерть” досягається шляхом посилення і конкретизації першого з них за допомогою епітетів “молодим” і “юнацьким”. До кінця концентруючи думку в одній лише фразі “упав юнак, умер, як жив”, поет майстерно передає красу життя і загибелі бійця. В усвідомленні самопожертвування воїна виявляються його життєві переконання, найвища духовна краса, що рельєфно постає через трагічне. Морально-етичну сторону його вчинку розкрито в афоризмі “він тілом дота затулив, щоб до життя нам шлях відкрити”, побудованому на контрасті понять “життя” і “смерть”. Елементи ж пейзажу виконують в баладі оціночну функцію: природа наче сумує за загиблим воїном (“над ним поникли скорбні віки”). Правда, в останній строфі поет порушує почуття міри малюнком “і сонце сходило в крові, благословляючи героя”). Ці слова звучать дисонансом в контексті всього твору. Своїм патріотичним пафосом цей твір близький до “Балади про подвиг” М.Бажана, в основі якої – героїчний вчинок капітана Гастелло. У ньому автор зосереджується на конкретній особі – командирові літака, який спрямував свій підбитий і палаючий лайнер на колону ворожої техніки.

У Сосюри теж є балади зі своїм адресатом, як, наприклад, “Партизанки” із збірки “Солов’їні далі”, присвячена Зої Космодем’янській. Авторська оцінка зображуваного в баладі дається під кутом зору морально-ціннісних орієнтацій: лише той гідний пам’яті народу, хто готовий за нього в критичну хвилину пожертвувати собою. Саме така концепція притаманна більшості балад Сосюри, в яких він використовував цей жанр для зображення масового героїзму народу. Герой іншої його балади “Коли світало” теж партизан, майже дитина. Стійко переносячи тортури, він не зламався перед ворогом (“водою і металом, як люті пси, вони його терзали, а він мовчав, маленький партизан”), нагнав на нього панічний страх своєю мужністю і одержав моральну перевагу над ним (“І як його не мучили, не били, він повен був для них страшної сили”). Про те, що поет, користуючись баладним жанром, прагнув уникнути одноманітності, свідчить кінцівка твору, цього разу не афористична, що концентрує в собі, як в попередніх баладах, їх ідейний зміст, а відповідна всьому ліричному ладові твору. Завершується вона виразною поетичною деталлю, вмотивованою характером типізації безіменного героя:

Помер маленький, почало світати...
 Він, як живий, біля стіни лежав
 Йому на грудях рук не склала мати.
 Лиш сонця промінь крізь маленькі ґрати
 На мертвий пальчик, як сльоза, упав. [10, 30]

Така кінцівка, що впливає із всього смислового контексту твору, зумовлена психологією маленького героя.

Розглянуті вище твори можна умовно віднести до героїчних балад, основою яких послужили факти реальної дійсності, художньо узагальнені поетом. У центрі їх – сильні духом люди, змальовані в історично важливі періоди.

Друга група балад Сосюри – це твори традиційного плану. У них використана народна символіка, засоби антропоморфізації, елементи фантастики. Вони більш романтизовані, із значнішою часткою художнього вимислу. Тематично більшість таких балад Сосюри близькі до творів першої групи. В основі їх проблематики – незнищеність людської пам'яті про загиблих героїв, що особливо показово для балади “Листи”, яку поет почав писати ще в часи війни, в 1943 році, а остаточний варіант закінчив в 1958-му. У ній застосовані характерні розгорнуті епітети (“козацьке біле тіло”, “сумні козацькі карі очі”) Сюжетною канвою твору служать листи дружини загиблого героя (“Його убито, а листи все йдуть... Дружина пише, що тільки ним горить і дише... А він у царстві темноти... І йдуть, і йдуть, і йдуть листи...”)[13, 277].

Персоніфікуючи образ України, яка “на солдатську могилу кладе листи печальні”, поет підкреслює трагізм розбитого війною кохання. Звуження трагедії війни до рамок окремих особистостей, хоч і не конкретизованих, посилює їх психологізм. На баладі простежується співвідношення конкретного переживання з епохальними подіями, що мисляться опосередковано через ці конкретні переживання. Із метою надання творові більшої смислової та строфічної цільності в ньому застосовується зв'язна рима при якій прикінцеві слова першого рядка наступної строфи римуються з відповідними їм словами в строфі попередній, як наприклад:

6-та строфа

Рука конверта розрива,
Рука, що виринула з ночі...
І п'ють знайомі слова
Сумні козацькі карі очі.

7-ма строфа

І небо наче *ожива*...
Зірки в ряди стають ясні,
І голубі, і соколині...
Рука бійця у вишині
То пише відповідь дружині.

Такі зв'язні, або акцентні рифмовані слова, посилюючись відповідними їм співзвуччями у власній строфі, створюють словесно-смисловий каркас всієї балади і надають їй більшої виразності.

Засіб персоніфікації як головний застосований поетом і в баладі “Дуб”, в якій дуб сприймається як своєрідний полісимвол. Він і свідок загибелі партизана, і наче його соратник, що прийняв на себе ворожу кулю, яка протнула голову юнака, і символ незнищенності пам'яті про нього. Відштовхуючись від конкретного факту, автор іде до роздумів про силу народного духу, про мир на землі, символізований криками журавлів, про марність ворожих намагань посіяти на землі зловіще зерно, узагальнене в образі ворожої кулі, виштовхнутої соками (символ життя дуба-велетня (символ могутності народу). І про все це сказано просто і образно:

Пригадує дуб темношатий...
Та сок зняли із дна
І витисли кулю прокляту,
І впала, як жолудь, вона.

Упала вона на дорогу,
А в небі кричать журавлі.
Нічого із жолудя того
Не виросте в нашій землі
[13, 32].

Не вдаючись до категоричності в оцінках зображуваного, поет підводить читача до сприйняття авторської оцінки як своєї, що мінімально звужує відстань між ним і читачем.

Третя група балад Сосюри – це твори про відважні вчинки людей в мирні дні, як, наприклад, “Метелик” чи “Кранова”, вміщені в збірці “Поетія не спить”. В основі їх сюжетів лежать життєві факти. У першій баладі – подвиг школярки Валі Новикової, яка загинула, рятуючи дітей від пожежі, у другій – Валі Бібікової, котра свідомо жертвує собою, відвівши від дітей падаючий кран. Особливість цих балад – переплетення сюжетності оповіді з авторськими ремарками, що виконують констатуючи або оціночно-емоційну функцію. Однак у порівнянні з попередньо розглянутими баладами ці твори художньо більш виразні. Вони дещо розтягнуті, місцями описові, особливо остання. Без емоційної напруги виписані і їх кульмінаційні моменти, а естетичне сприйняття обох балад ослаблює художня одноманітність (наприклад, образ серця як символ життя). Отже, коли поет вдавався до відпрацьованих художніх прийомів, його твори втрачали самобутність. Посилена ж увага до слова, його образного обрамлення, до поетичної деталі породжувала багатий світ асоціацій, ставала врешті своєрідним каталізатором, що висвітлював певну проблему, піднімаючи її до емоційного художньо-естетичного сприймання читачем. Показовою в цьому є балада “Триміли залпи над Дніпром” із збірки “Лірика” (1956). У цій функцію

своєрідного емоційного подразника виконує квітка проліска. Щоб простежити висхідний розвиток епічного сюжету, глибоко ліризованого, варто навести твір повністю:

Гриміли залпи над Дніпром,
Цвіли розривів грізні маки
Боець у лаві під огнем
Лежав, чекаючи атаки.
Завила міна оддаля,
Смертельний літ свій зупинила
і в громі вибуху земля
Од снігу пролісок відкрила.

Усе хиталося в диму,
Мов розлетівся світ на клоччя...
І смерть дивилася йому
В розширені й гарячі очі.
Цвіли розривів грізні маки,
Та синій пролісок не гас.
І кинувся боець в атаку,
Щоб весни квітнули для нас
[10, 98]

Таким чином, розглянувши балади Сосюра, можна відзначити їх оптимістичну тональність, яка є, попри трагедійність зображуваного, панівною в усіх творах. Як писав Ю.Бурляй, Сосюра лірик “сповнений життєстверджуючого оптимізму” [12, 90]. Джерела цього оптимізму криються в глибокій вірі поета в торжество справедливості, перемозі добра над злом. І незалежно від суб’єкта зображення, баладам Сосюра притаманна життєва правдивість, поєднана з романтичною схвильованістю оповіді. Їх характерна ознака на відміну, скажімо, від тематично подібних балад М.Терещенка з перевагою в них епічного начала чи балад М.Бажана – більш драматизованих – глибокий ліризм. Хоч це не означає, що вони мають меншу драматичну напругу. Свого часу ще Гете висловлювався про балади, як про жанр, який характерний наявністю в ньому елементів трьох основних видів поетичної творчості – лірики, епосу та драми. У баладах Сосюра всі ці елементи триєдині. Однак, ліризуючи оповідь, поет досягає їх особливої емоційності і схвильованості. Разом із автором читач стає мовби співучасником змальованих подій. І через цей емоційно-художній контакт з читачем поет, спонукає його рівнятись на змальованих героїв, сприяє “вихованню масового читача, формуванню його як громадянина і змістовної особистості” [13, 247].

ЛІТЕРАТУРА

1. Лесин В. Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: Радянська школа, 1971.- 432с.
2. Квятковский А. Поэтический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966.- 376с.
3. Тимофеев Л., Тураев М. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974.- 421с.
4. Українська радянська енциклопедія. – К.: Наукова думка, 1978.- 842с.
5. Тимофеев Л. Основы теории литературы. – М.: Высшая школа, 1971.- 343с.
6. Литературный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1987.- 986с.
7. Радченко В. Володимир Сосюра. – К.: Радянський письменник, 1967.- 356с.
8. Бурляй Ю. Володимир Сосюра. – К.: Держлітвидав, 1959.- 307с.
9. Сосюра В. Зелений світ. – К.: Радянський письменник, 1949.- 200с.
10. Сосюра В. Лірика. – К.: Держлітвидав, 1956.- 165с.
11. Сосюра В. Твори: В 4 т. – К.: Дніпро, 1987.- 345с.
12. Бурляй Ю. Життя і слово. – К.: Радянський письменник, 1982.- 432с.
13. Сивокінь Г. Одвічний діалог. – К.: Дніпро, 1984.- 278с.

УДК 81'42 : 81'371

КОГЕЗИЯ І КОГЕРЕНТНІСТЬ У ТЕКСТІ Й ГІПЕРТЕКСТІ

Влох Н. М., викладач

Львівський національний університет імені Івана Франка

Текст є динамічною, комунікативною одиницею і розуміння його категорій висуває на перший план вивчення функціонального аспекту в умовах реальної чи віртуальної комунікації. Автор статті робить

спробу простежити категорійні паралелі когезії та когерентності в тексті й гіпертексті як вияв їхніх основних структурно-семантичних і логічних властивостей водночас з'ясувати їхню функціональну своєрідність.

Ключові слова: текст, гіпертекст, когезія, когерентність

Влох Н.М. КОГЕЗИЯ И КОГЕРЕНТНОСТЬ В ТЕКСТЕ И ГИПЕРТЕКСТЕ / Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Украина.

Текст является динамической, коммуникативной единицей и понимание его категорий ставит на первый план изучение функционального аспекта в условиях реальной или виртуальной коммуникации. Автор статьи делает попытку проследить категориальные параллели когезии и когерентности в тексте и гипертексте как проявление их основных структурно-семантических и логических свойств, а также выяснить их функциональную специфику.

Ключевые слова: текст, гипертекст, когезия, когерентность.

Vlokh N.M. COHESION AND COHERENCE IN TEXT AND HYPERTEXT / Lviv National University named by Ivan Franko, Ukraine.

Text is a dynamic and communicative unit. Understanding of the textual categories calls for the study of its functional aspect in real or virtual communication. The author of the article intends to trace the categorical parallels of cohesion and coherence in text and hypertext as explication of their basic structurally semantic and logic features, as well as to reveal their functional specificity.

Key words: text, hypertext, cohesion, coherence.

Зі зміною наукової парадигми в текстолінгвістиці на дискурсно-когнітивну, її головний об'єкт дослідження – текст – стали розглядати в контексті мовленнєвої комунікації як "комунікативний вербальний акт письмового або усного мовлення" [1, 8]. Таке розуміння є відмінним від таксономічного підходу, за яким текст розуміли як "деяку впорядковану чисельність речень, об'єднаних різними типами лексичного, логічного і граматичного зв'язку, що має здатність передавати певним чином організовану та спрямовану інформацію" [2, 11]. Влучне трактування тексту, на наш погляд, із точки зору комунікативного спрямування наведено Н. Глінцем: "Текст – це мовленнєвий витвір, який створений автором з інтенцією ідентичного сприйняття і зафіксований з метою подальшого впливу, зазвичай, не на окремого комуніканта, а на декількох і навіть чисельну кількість комунікантів" [цит. за 3, 15]. Як слушно зауважують дослідники Р. Бегранд і В.Дреслер, охарактеризувати поняття *текст* як комунікативне явище можна лише за умови, коли тексту властиві певні категорії. [4, 3]. Словом, у сучасній комунікативно орієнтованій лінгвістиці *текст* бачиться, передовсім, як динамічна комунікативна одиниця, завдяки якій здійснюється діяльність, і яку можна описати через певні категорійні ознаки, характеристики.

Принагідно зауважмо, що під терміном **категорія** розуміємо "одну з пізнавальних форм мислення людини, яка дає змогу узагальнювати досвід й здійснювати його класифікацію" [5, 45], зрештою це – "основне філософське поняття, яке відображає найзагальніші і суттєвіші властивості дійсності" [6, 573]. Наслідуючи дослідників тексту, розрізнятимемо семантичні (концептуальні) та структурні категорії тексту.

Основними категоріями тексту вважатимемо **когезію** (*зв'язність*) і **когерентність** (*цілісність*). Між цими категоріями простежуємо певні кореляції, як вияв їх основних структурно-семантичних та логічних властивостей. Когезія – це особливого виду зв'язки, які забезпечують континуум, логічну послідовність, (темпоральну чи просторову) взаємозалежність окремих повідомлень, фактів, подій тощо [7, 74]. Утім частіше йдеться про дві категорії тексту, коли поняття *когезія* розмежовують на два окремі, що відображають зовнішні та внутрішні ознаки тексту. Тут зауважмо, що з погляду психолінгвістики виокремлюють дві основні характеристики тексту: зв'язність і цілісність. *Зв'язність* тексту розуміється як категорія лінгвістики. Речення, які характеризуються ознакою зв'язності, сприймаються як єдність. *Цілісність* є категорією психолінгвістики. Вона слугує рисою тексту як смислової єдності, єдиної структури [8]. На наш погляд, *зв'язність* як категорія лінгвістики, зв'язана зі структурною єдністю тексту, а *цілісність*, як категорія психолінгвістична – із концептом, і через нього – із психолінгвістичними категоріями тексту.

У дослідницькій літературі простежуємо різні тлумачення поняття *зв'язності*. Одні розглядають її як випадок реалізації цілісності (когерентності), інші – як самостійний, необов'язковий елемент тексту, який виражається формальними мовними засобами [9, 190, 223; 4, 3-4, 7-8; 10, 250]. Утім дотримуватимемося думки, що саме *когезія* зумовлює *когерентність* тексту завдяки дії в ньому таких когезійних засобів, як паралелізм, про-форми (з анафоричними і катафоричними відносинами), перефраз, еліipsis та ін. [7, 86; 11, 60-61; 4, 49; 12, 288, 313; 13].

Згадані категорії розуміють як фактуальний зв'язок – когезія (N. E. Enkvist, R. A. de Beaugrande, W. U. Dressler) чи послідовність – когерентність (М. Д. Степанова, Н. Weinrich). Когерентність виконує певні функції: забезпечує смисловий зв'язок між частинами тексту, що потрібний для вияву теми тексту (гіпертеми, мікротеми); здійснює підготовку адресата до сприйняття подальшої інформації; втілює зміцнення текстової пам'яті, через повернення до викладу шляхом повторення.

Оскільки текст є динамічною, комунікативною одиницею, розуміння його категорій висуває на перший план вивчення функціонального аспекту в умовах реальної чи віртуальної комунікації. У цій статті зробимо спробу простежити категорійні паралелі когезії та когерентності в тексті й гіпертексті та з'ясувати їхню функціональну своєрідність.

Із розвитком комп'ютерних технологій та глобальної інформаційної системи Інтернет, виникла ідея гіпертексту як технічного засобу репрезентації текстової інформації. Термін **гіпертекст** був уведений Т.Нельсоном у 60-х роках ХХ ст., під яким він розумів непослідовне письмо – текст, що розгалужується, надає читачеві певний вибір і найкраще сприймається на екрані комп'ютера. Головними складовими компонентами *гіпертексту* є окрема текстова одиниця (*node*) та гіпертекстове посилання (*link*) [14, 25].

Порівняймо *гіпертекст* із традиційним, *конвенційним текстом* під кутом зору дієвості в них когезії й когерентності. За припущенням, читання тексту є послідовним та безперервним процесом. Читач починає читати у визначеному автором місці й продовжує читання до кінця, що теж визначено автором-письменником. Просування читача від початку тексту до його завершення слідує тому шляху, який був ретельно спланований задля єдиної мети – прочитанням тексту від початку до кінця, як цього вимагає автор. Автор усвідомлює, що більшість читачів можуть прогнозувати перебіг текстових подій, спираючись на уже прочитане. Таке передбачення є важливим чинником читацької валоризації тексту. Отже, текстове передбачення вважатимемо функцією когезійних зв'язків між явищами на мікро-, макро- і метатекстуальному рівнях абстракції.

На *мікротекстовому рівні* здатність читача прогнозувати перебіг подій у тексті є функцією таких чинників, як параграфи, довжина речень, складність висловлювання, лексика тощо [15, 155]. Під усім цим розуміємо тип певних когезійних зв'язків. На *макротекстовому рівні* читач усвідомлює головний сюжетний зміст, теми та підтеми, структурні особливості організації тексту загалом – розділи, підрозділи, глави і т. д. [15, 155]. На цьому рівні читач підсвідомо обізнаний про матеріал, що залишилось прочитати. На *метатекстуальному рівні* читач доходить висновку про текст як ціле, ґрунтуючись на своєму розумінні контексту, до якого він відносить певний текст. Ці висновки є зазвичай імпліцитними або можуть набувати форми ментальних чи маргінальних анотацій. На протизагу конвенційному тексту, гіпертекст залежить від технології, яка постійно розвивається й підпорядковується радикальним трансформаціям. Швидка зміна є невід'ємною рисою цієї технології, яка, можливо, ніколи не стане стабільною. Отже, риторика гіпертексту не може відкинути технологічний субстрат, від якого залежить написання та читання гіпертвору.

Гіпертекст відрізняється від конвенційного тексту. Перш за все, гіпертекст може містити в собі різний матеріал, такий як текст, графіку, відео і звук. Хоча це є дуже важливий чинник, його не вважають переконливим, бо в книгах також подибуємо тексти, малюнки, таблиці, відтворення візуальних зображень і таке ін. – хоча, звісно, вони без відео та звуку. Гіпертекст містить значно більше матеріалу, ніж знаходимо в книгах. Однак, це не є вирішальною відмінною рисою, адже енциклопедії також містять величезну кількість матеріалу. Утім найбільша відмінність між текстом і гіпертекстом полягає не в порівняльній кількості матеріалу, яким володіє кожна з текстових форм, а у технології, що володіє цим матеріалом. Гіпертекст може існувати лише у оточенні системи реального часу (*online environment*) і цей чинник є вирішальним не тільки тому, що монітори, клавіатура і комп'ютерні миші заміняють традиційні і звичні речі, які ми асоціюємо з текстом – папір, книги, ручки, олівці і т.д., а тому, що організація пам'яті визначає поняття (*concepts*).

Гіпертекст використовує комп'ютерну пам'ять у такий спосіб, який не має аналогів у традиційному текстовому середовищі, де все опирається на пам'ять людини. Саме це фундаментально відрізняє гіпертекст від конвенційного тексту. Читання в гіпертексті розуміється як непослідовне і нелінійне. Дослідник Дж. Лендов пропонує два нові синонімічні терміни: **мультилінійний**, **мультипослідовний** процес, який є асоціативним за своєю природою і який можна протиставити послідовному процесу, що передбачає конвенційний текст [16, 4]. Асоціативне мислення набагато важче простежити ніж лінійне, бо воно переривчасте. Ця переривчастість не є випадковим, а радше головним аспектом знакового кодування інформації. За таких умов традиційне читання від початку до кінця не є можливим. Натомість, реципієнт читає, де йому заманеться – у пункті, вибраному з великої кількості можливих "початків". Відтак читач просувається в читанні, наслідуючи низку гіпертекстових посилань (*links*), що з'єднують документи один з одним і "виходить" не у місці, зазначеному автором як "кінець", а тоді, коли йому заманеться.

На думку Дж. Конкліна, гіпертекст як технічний засіб подачі інформації містить багато матеріалу. Зв'язки між його компонентами не завжди чітко окреслені. Отож, існує певна небезпека, що читач ймовірніше заблукає або буде деорієнтованим у такій системі [17, 57]. Це ускладнюється тим, що в гіпертекстовій системі існує три різних типи читачів: **читач-браузер** (*browser*), **читач-користувач** (*user*) і **читач-співавтор** (*co-author*) [15, 21]. *Читач-браузер* – той, хто читає для задоволення й просувається/блукає у віртуальному просторі без чітко визначеної мети, а його пошуковий шлях важко прогнозувати. Не можна сподіватися, що він прочитає усю наявну йому інформацію, хоча і не можна це

заперечувати. На відміну від *читача-браузера*, *читач-користувач* вирізняється тим, що в нього є чітко задана мета: він заходить у гіпердокумент у пошуках потрібної інформації й виходить з нього після того, як ця інформація віднайдена. Траекторія руху читача-користувача відносно прогнозована. Одна з важливих відмінностей між традиційним текстом і гіпертекстом полягає в тому, що більшість гіпертекстових систем дозволяють взаємодіяти зі системою до певної міри, що читачі стають активно задіяними у створенні та розвитку гіпертексту. Такі читачі відповідно будуть називатися *читачами-співавторами*. Співавторство може проявлятися в різних формах – від досить простих, коротких анотацій та коментарів на існуючий матеріал до модифікацій цього ж матеріалу й створення абсолютно нових гіпертекстових посилань, що з'єднують матеріал попередньо необ'єднаний. Авторство в гіпертекстовому середовищі припускає не тільки створення тексту, а й дизайн інтерфейсу і, що вельми важливо, – створення й упорядкування гіпертекстових посилань між окремими інформаційними одиницями.

Кінцевий продукт авторського процесу, гіпертекст, не є замкнутою системою, як текст, а є відкритою і динамічною системою. Окрім таких елементів гіпертексту, як окремі інформаційні одиниці (*nodes*) і гіпертекстові посилання (*links*), його окрема інформаційна одиниця або **лексія** (*lexia*), термін, запропонований Р. Бартом [18], може бути будь-яким об'єктом, поєднаним з іншим об'єктом – текстом, малюнком, звуковим записом тощо. Утім проблема величини окремої інформаційної одиниці є полемічною. Ця одиниця може складатися як з одного, так і з багатьох абзаців, або ж взагалі її складовою може бути щось інше. Цілком ймовірно, що окремі інформаційні одиниці є авторством кількох людей, які працювали над ними в різний час та в різних місцезнаходженнях.

Окрема інформаційна одиниця гіпертексту може бути подібна до конвенційного тексту. Але це суперечить її визначенню, бо вона не може існувати ізольовано, без гіпертекстового посилання. Вона є вузлом, який закладений у систему і ця "сполучна" зв'язність, своєю чергою, визначає окрему інформаційну одиницю. Просування читача в конвенційному тексті зумовлюється упорядкуванням матеріалу – за текстове передбачення несе відповідальність не автор-письменник, а читач. Така ж ситуація є ускладненою в гіпертексті. Зумовлений системою переривчастих і взаємоз'єднаних окремих інформаційних одиниць, читач сам вирішує, яке гіпертекстове посилання активізувати. Для того, щоб прийняти правильне рішення, читач мусить достовірно передбачити наслідки такої можливості вибору.

Але свобода руху і дій, яка доступна читачеві, – свобода, що включає ймовірність співавторства – означає, що автор гіпертексту теж передбачає і припускає. Це приводить нас до проблеми активізації гіпертекстового посилання (*linkage*), – механізму, що створює гіпертекст і дозволяє читачеві вільно рухатись у ньому. Усе в гіпертексті залежить від активації гіпертекстового посилання і від когезійного зв'язку між різними елементами системи. Активація в гіпертексті відіграє важливу роль, аналогічну до послідовності в конвенційному тексті. Гіпертекстове посилання – це електронна репрезентація когезійного зв'язку між двома частинами матеріалу, що перетворюються на окремі інформаційні одиниці, щойно між ними з'являється електронний зв'язок. Взаємозалежність гіпертекстових посилань та окремих інформаційних одиниць призводить до текстового прогнозування, структури і когерентності.

Когерентність – важлива категорія текстолінгвістики та психолінгвістики. Завдяки когерентності, такі компоненти тексту як поняття (*concepts*) та зв'язки (*relations*), що лежать в основі поверхневого тексту (*surface text*), стають обопільно доступними, доречними. Дослідники Р. Бегранд і В. Дреслер зазначають, що когерентність безсумнівно є не стільки простою характерною рисою тексту, а радше наслідком когнітивних процесів читачів [4, 4-6]. Когерентність, розроблена для лінійного тексту, з послідовним викладом змісту, особливо доцільна, коли йде мова про цілісне збагнення тексту. Автор подає текстову інформацію так, щоб читачі могли відстежувати когезійні зв'язки, які об'єднують окремі текстові елементи і таким чином сформувати когерентну ментальну модель основного змісту тексту.

Простежмо дівість когерентності в гіпертексті. Зацікавленість взаємозалежністю когерентності і ясністю тексту (*text clarity*) спонукає дослідників перемістити свою увагу з когерентності, орієнтованої на продукт (*product-oriented*) – текст [19, 127] на когерентність, що орієнтується на процес (*process-oriented*) – дискурс. Дослідження когерентності, орієнтованої на текст як продукт, зосереджені на аналізі когерентних натяків (*cues*) у статичному тексті. Натомість дослідження когерентності, орієнтованої на текст як процес, вивчають роль когерентності у комунікативному процесі, ґрунтуючись на *творенні когерентності* (*coherence-building*) і *дизайні когерентності* (*coherence-design*). Творення когерентності – є ключовим аспектом моделей дискурсного розуміння (*comprehension*). Ці моделі описують як реципієнти формують когерентне уявлення при опрацюванні тексту, як на цей процес впливає взаємодія лінгвістичних та екстралінгвістичних чинників. Дизайн когерентності зосереджує увагу на моделях дискурсного творення (*production*). Ці моделі описують стратегії, до яких вдається автор-письменник, для того, щоб спрямовувати і сприяти формуванню когерентності, а також лінгвістичні і екстралінгвістичні засоби, які уживаються.

Більшість моделей, що орієнтуються на текст як процес (дискурс), були розроблені, ґрунтуючись на тому, що автор і читач сприймають і розуміють **дискурс** в однаковому послідовному порядку. Проте, ці

моделі передбачають формування когерентності під час опрацювання вибіркової інформації, що надходить з багатьох документів. Отже, когерентність, орієнтована на дискурс, також зосереджує увагу на вибіркових та перехресних методах читання, типових для гіпердискурсу. У гіпертекстовому середовищі виокремлюємо три типи цифрових документів у системі WWW. Розрізняємо **електронні-документи** (*e-documents*), **гіпердокументи** (*hyperdocuments*) і **гіпервеби** (*hyperwebs*) [20, 29]:

- *електронний-документ* – це послідовно організований текстовий документ, наявний у WWW. Переважно це цифрові копії друкованого тексту (дисертації, статті), які збережені у форматі PDF або HTML;

- *гіпердокумент* – це мережа, що складається з окремих інформаційних одиниць, поєднаних гіпертекстовими посиланнями. Це відмінна риса гіпердокументу від електронних-документів. Для доступу до окремої інформаційної одиниці потрібно активувати гіпертекстове посилання. Така залежність від програмного забезпечення вирізняє непослідовні гіпердокументи з-поміж непослідовних друкованих документів, таких як словники, енциклопедії, газети. Крім цього, гіпердокументи, на відміну від конвенційних текстів, не є закритими й дозволяють авторам і читачам дописувати матеріал. Саме тому їх доцільно порівнювати з лінійним текстом;

- *гіпервеб* об'єднує сукупність гіпердокументів та електронних-документів за допомогою гіпертекстових посилань, які бувають *внутрішніми* і *зовнішніми*. Внутрішні гіпертекстові посилання поєднують окремі інформаційні одиниці всередині цього самого гіпердокумента. Зовнішні гіпертекстові посилання пропонують зв'язки з іншими сайтами мережі, чий зміст наразі недоступний автору/читачеві.

Як зауважує Г. Фриц [21, 225], при порівнянні гіпердокументів з конвенційним текстом, на творення та дизайн когерентність впливають три чинники:

1) *непослідовне опрацювання тексту* (*discontinuous text processing*). Опрацювання інформації в гіпертекстовому оточенні вимагає від читача вибрати гіпертекстове посилання. Читання є неперервним у рамках однієї окремої інформаційної одиниці. Примусовість вибору між гіпертекстовими посиланнями і навігаційними засобами послаблює увагу, потрібну для розуміння тексту. Через те, що автор не може перевірити дизайн когерентності в передбаченій послідовності, то реципієнт повинен сам розпізнати тематичний зв'язок між двома подальшими окремими інформаційними одиницями. Порівняно з конвенційним текстом, авторські засоби для забезпечення тематичної послідовності в гіпертексті є дуже обмеженими.

2) *відсутність видимих меж документу* (*lack of visible document boundaries*). У друкованих текстах є чітко визначені й незмінні межі, адже вони матеріалізовані в книгах. Гіпердокументи як окремі інформаційні одиниці, розподілені на моніторі, відтак як ціле залишаються невидимими. Це є проблемою інформаційної короткозорості ("*informational shortsightedness*") [22, 40]. Без структурного огляду не можна визначити ані структури, ані обсягу гіпердокумента. Активізуючи гіпертекстові посилання, читач може, неусвідомлюючи цього, перетнути межі гіпердокументу і сайту.

3) *відсутність встановленої текстової послідовності* (*lack of fixed text sequence*). Конвенційний текст подає основний зміст у встановленій послідовності. Вона стосується авторського дизайну когерентності та читачього творення когерентності. У гіпертексті така послідовність існує лише у межах однієї окремої інформаційної одиниці, а не скрізь багатьох окремих інформаційних одиниць. Отож, коли створюється підтема в окремій інформаційній одиниці, то автор не має чіткого уявлення, із якою інформацією читач уже ознайомився раніше.

Щоб компенсувати ці труднощі, гіпертекстова технологія пропонує певні засоби, що використовуються як когерентні натяки (*coherence cues*) [21, 229]. З огляду на дизайн когерентності, розрізняємо три види натяків:

- *структурний огляд* допомагає читачеві створити ментальну модель обсягу і структури гіпердокумента. Допомагаючи читачеві визначити головні вхідні пункти і основу гіпердокумента можна запобігти дезорієнтації;

- *глобальні контекстові натяки* (*global context cues*) надають особливого значення тематичному внеску у кожному окрему інформаційну одиницю. Вони є вирішальними, оскільки дозволяють читачеві установлювати зв'язок між окремими інформаційними одиницями та глобальною темою даного гіпердокумента;

- *локальні контекстові натяки* (*local context cues*) перелічують можливі окремі інформаційні одиниці й пояснюють їхню семантичну взаємопов'язаність. Ці натяки допомагають з'ясувати тематичний зв'язок між двома подальшими окремими інформаційними одиницями.

Усвідомлюючи категорійні відмінності між текстовою та гіпертекстовою зв'язністю і когерентністю, вважаємо, що треба вдосконалювати стратегії та засоби гіпертекстового дизайну, які б компенсували труднощі, що впливають при непослідовному текстовому опрацюванні. Автори гіпертексту, однак, не є

обмежені у творенні документу, який би був позбавлений будь-якого послідовного порядку. Для цього у гіпертекст включають **послідовні траєкторії** (*sequential paths*) [23, 97], розроблені для лінійного тексту, з послідовним викладом змісту. Так, скажімо, визначають певні текстові стилі для окремих інформаційних одиниць: питання виділяють курсивом, а пояснення – підкреслюють. Серед елементів гіпертекстового дизайну активно уживають колір і різні шрифти. Усі ці засоби підсвідомо відіграють роль у текстовому прогнозуванні та припущенні читача, допомагаючи йому розуміти гіпердокумент як зв'язний і когерентний. Впроваджуючи нові технологічні засоби для репрезентації та кореляції інформації, гіпертекст пропонує авторам і читачам свободу у їхній взаємодії та при упорядкуванні матеріалів. Проте потрібна адекватна лінгвістична методика, яка б цілісно розкривала функціональну специфіку тексту й гіпертексту при аналізі їхніх категорій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Папина А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. - М.: Эдиториал УРСС, 2002. – 368 с.
2. Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
3. Домашнев А.И., Шишкина И. П., Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста. – М.:Просвещение, 1989. – 208 с.
4. Beaugrande R. de., Dressler W. Introduction to Text Linguistics. – L. & N.Y.: Longman, 1981. – 269 p.
5. Краткий словарь когнитивных терминов//Под общей ред. Е.С. Кубряковой. – М.: МГУ, 1996. – 245 с.
6. Бехта І.А. Текст і лінгвістика тексту // Вісник Львівського університету. Серія Міжнародні відносини. – Вип. 2. – 2000. – С. 570 -583.
7. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 137с.
8. Леонтьев А. А. Признаки цельности и связности текста //Смысловое восприятие речевого сообщения (в условиях массовой коммуникации). – М., 1976. – С. 46-47.
9. Brown G., Yule G. Discourse Analysis. – Cambridge: CUP, 2001. – 288 p.
10. Beaugrande R. de. Linguistic Theory. The Discourse of Fundamental Works. –N.Y.: Longman Group UK, Ltd., 1991. – P.250.
11. Кусько К. Я. Текстолінгвістика, текст і дискурс: актуальні та віртуальні тенденції розвитку// Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки. –2001. – Вип. 24. – С. 60 –66.
12. Halliday M.A.K. Hasan R. Cohesion in English. – L.: Longman, 1976. – 374 p.
13. Halliday M.A.K. An Introduction to Functional Grammar (2nd edn.) – L.: Edward Arnold, 1994. – P.288-313.
14. Дедова О. В. Лингвистическая концепция гипертекста: основные понятия и терминологическая парадигма //Вестник Московского университета. - Сер. 9. Филология. – 2001. – № 4. – С. 25.
15. Delany P., Landow G. Hypertext, Hypermedia and Literary Studies: the State of the Art. – The MIT Press, 1995. – P.155.
16. Landow G. Hypertext 2.0 The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology. – The John Hopkins University Press. 1997. – P.3-49.
17. Conklin J. A Survey of Hypertext. – MCC Technical Report Number, 1986. – P. 57.
18. Барт Ролан. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. /Под ред. Г.К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
19. Foltz P.W. Comprehension, Coherence, and Strategies in Hypertext and Linear Text. *Hypertext and Cognition*. – New Jersey: Lawrence Erlbaum Associate Publishers. 1996. – P. 127.
20. Nielsen J. Multimedia and Hypertext. The Internet and Beyond. – Boston: AP Professional. 1995. – P.29.
21. Fritz G. Coherence in Hypertext// *Coherence in Spoken and Written Discourse*. – John Benjamins, 1999. – P.225-229.
22. Conklin J. Hypertext: An introduction and survey. – IEEE *Computer* 20. 1987. – P. 40.
23. Fleming J. Web Navigation. Designing the User Experience. – Cambridge:CUP, 1998. – P. 97.

ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ПОЕМИ “ЛИС МИКИТА” І.ФРАНКА

Водяна Л.В., викладач

Миколаївська філія Відкритого міжнародного університету розвитку людини „Україна”

У статті автор зіставляє точки зору, що аргументують різні дефініції жанрів казки і поеми, доходить висновку про епічний характер твору і визначає жанр „Лиса Микита” як поему.

Ключові слова: казка, жанр, поема, усна народна творчість.

Водяная Л.В. К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ ПОЭМЫ «ЛИС МЫКЫТА» И.ФРАНКО /Николаевский филиал Открытого международного университета развития человека «Украина», Украина.

В статье рассматривается проблема жанровой природы произведения И.Франка «Лис Мыкыта». Автор сопоставляет точки зрения, аргументирующие разные дефиниции жанров сказки и поэмы, приходит к выводу об эпическом характере произведения и определяет жанр «Лиса Мыкыты» как поэму.

Ключевые слова: сказка, жанр, поэма, усное народное творчество.

Vodyana L.V. TO THE PROBLEM OF THE GENRE IDENTIFICATION OF I.FRANKO'S POEM "МУКЫТА TRE FOX / Nikolaev branch of Open International University of Development of the Man "Ukraine", Ukraine.

This article is dedicated to the problem of the nature of genre of I.Franko's work "Mykyta tre Fox". Wodjana L.V. compares points of view which prove different definitions of the genres of fairy-tale and poem, concludes that the work has epic character and defines the genre of "Mykyta the Fox" as a poem.

Key words: fairy tale, genre, poem, oral national creativity.

Поема І.Франка „Лис Микита”, що за висловом Тараса Франка - „розумна голова” [1,95], з-поміж „головних стовпів поетичної творчості”[1,95] генія входить до списку тих багатьох творів, які користувались величезним попитом у читача західноукраїнських земель ХІХ століття. Цей факт не має сумнівів. Підтвердженням цього є думка В.Гнатюка, висловлена ним із нагоди третього видання поеми „Лис Микита” про таку популярність цього твору, яка на той час була характерною хіба що для шкільної читанки. Варта уваги також думка Тараса Франка про твір „Лис Микита” як „...найпопулярніший і щодо свого значіння найважливіший.”[1,95]. Неможливо обійти увагою й думку самого автора поеми, який у передмові до третього видання „Лиса Микита” писав: „...здається, ані одна галицько-руська книжка досі не мала такого щастя у читачів.”[2,57].

Та, на жаль, цей твір не викликає такого захоплення в сучасних науковців - франкознавців, хоч поглиблене дослідження його дає підстави відкрити Франкову постать у новому письменницькому ракурсі, а саме зосередити увагу на вмінні художника невимушено та ненав’язливо в цілком, здавалося б, буденному алегорично вмотивувати передбачення шляхів розвитку як сучасного йому світу, так і далекого майбутнього. Можливо, так сталося і тому, що, як зауважив сам письменник, сучасна йому критика, ображаючи його гідність та не культивуючи самоповаги до власного письменства, розглядала його твір лише як переробку з твору „Рейнеке Фукс“ німецького письменника Гете. Цим самим деякі критики прагнули “викрити” вторинність і художню неартісність поеми. Франко, як відомо, був ображений таким ставленням до свого твору і досить переконливо, на нашу думку, пояснив це непорозуміння, вказуючи на інші джерела свого твору в статті: „Хто такий „Лис Микита” і відки родом?”[2,58], тим самим доводячи його оригінальність та нове звучання, спрямоване на відкриття читачу Галичини алегоризованого „горизонту сподіваного”.

Щодо наукового обґрунтування твору „Лис Микита” Франка присвячено небагато праць, хоча усі вони за якісним наповненням досить ґрунтовні. У своїх розвідках дослідники надають перевагу обговорюванню лише окремих аспектів твору, що сприяє деталізації та конкретизації, осягненню його глибини та повноти. Перш за все, необхідно вказати на зовсім забуту книгу Т.Франка „Лис Микита”, критичний розбір поеми І.Франка”, монографію А.Рудницького „Іван Франко і німецька література”, на працю М.Гончарука „Над текстом поеми І.Франка „Лис Микита”.

Найперші згадки, присвячені поемі І.Франка, знаходимо в останні десятиліття ХІХ та перші десятиліття ХХ століть у журналах „Зоря”, „Дзвінок”, часописі „Учитель”, у „Літературно – Науковому Віснику”. Це спомини В.Лукича, А.Кримського, П.Кирчіва, В.Гнатюка, М.Ішуніної, М.Грушевського про поему І.Франка „Лис Микита”, головна увага в яких зосереджена на походженні Франкової поеми. Усі вони вказують на переробку, перенесення змісту з „Рейнеке Фукс” Гете та його відтворення в дусі українського колориту, а поруч із цим високо оцінюють поетичну майстерність твору І.Франка як цілком самобутнього.

Перше ґрунтовне наукове дослідження поеми „Лис Микита” побачило світ у першій половині ХХ століття завдяки плідній праці Тараса Франка і мало назву „Лис Микита”. Критичний розбір поеми І.Франка.”.

Наукова розвідка Т.Франка стала першою серйозною роботою, яка мала на меті з’ясувати важливі питання, що потребували негайного вирішення, бо викликали непорозуміння.

По-перше, у ній значна роль відводилась дослідженню джерел істинного походження „Лиса Микити”, що висвітлюється в третьому розділі „Джерела поеми. Її оригінальність.” Заперечуючи сліпе копіювання твору Гете, яке прагнула нав’язати сучасна Франкові критика, автор розвідки посилається на свідчення свого батька, який у статті „Хто такий „Лис Микита” і відки родом?” частково торкаючись походження складових частин твору, вказував: „...з тих самих давніх-давніх часів походять також перші засновники й тих оповідань, що зведені до купи в нашій казці про Лиса Микиту.”[2,60]. Т.Франко ще і ще раз підтверджує, „...що „Лис Микита” є твором оригінальним і суто національним.”[2,41]. Дослідник деталізує, глибше прослідковує першоджерела поеми І.Франка, що сягають своїм корінням у скарби українського фольклору, латинську поему „Reinardus vulpes” та польську „Lis Mykita”, „Reineke der Fuchs” Альмара-Готшеда, називає праджерело не лише для українського твору, а й для німецького: „Рейнарт – найвизначніший епос про лиса.”[1,58], та вважає, що суттєвим має бути не стільки питання походження теми, скільки індивідуальний шлях її інтерпретації, її художньої обробки.

По-друге, Т.Франко прагнув пояснити причини надзвичайної популярності „Лиса Микити” не лише серед молоді, якій вона призначалась на початку свого написання, а й у дорослого покоління, що конструктивно змінив об’єкт призначення після декількох його переробок. Пояснення цих фактів знаходимо у розділах „Лис Микита” в поетичній творчості І.Франка” та „Призначення „Лиса Микити”. У першому розділі автор виокремлює з усього творчого доробку поета „три головні стовпи”: ... „Лис Микита” – розумна голова, „Зів’яле листя” – песимізм молодечого віку по зазнаній невдачі, і „Мойсей” – „та прийде час”...”[1,95]. Контекст творів, до яких Т.Франко залучає „Лиса...”, говорить сам за себе і свідчить про дуже високу оцінку дослідником твору свого батька. У другому розділі Т.Франко прагне розкрити читачеві смислове навантаження поеми. Адже і перший, і другий знали, що не всі „серед сміху” ладні побачити сльози автора, відчути та впізнати „суть людини” свого ж суспільства.

Відомо, що І.Франко перевидавав поему „Лис Микита”. Причиною п’ятох видань не можна вважати лише популярність твору, необхідно врахувати й ту смислотворчу еволюцію, яку акумулював автор у тому незначному проміжку часу між наступними виданнями. Він, як згадує Т.Франко, „...перед друком шліфував та перебудовував не одну строфу, усуваючи дещо таке, що видавалося менш відповідним або слабшим.”[2,57].

Якраз головну увагу Гончарук звертає на художнє вдосконалення поеми, що прослідковується як у текстологічній, сюжетній зміні, так і в ритмомелодійній та мовній вправності. Як підсумок критик твердить, що „у виданні 1896 І.Франко дав нову і більш досконалу в ідейно-художньому плані редакцію поеми”[3,71].

Великий досвід, набутий кропіткою працею та життєвими стражданнями, душевним болем письменника не лише за себе, найбільше – за український народ, знайшов своє відображення у поемі „Лис Микита”. І.Франко окреслив у творі ті життєві орієнтири, які хвилювали автора перш за все – проблема буття його народу постає однією з найвагоміших та є провідною у творі. До неї долучаються і інші, не менш суттєві проблеми розкриття істинної сутності пристосуванства та угодовства. До таких важливих і ще недосліджених питань слід віднести і питання композиційної побудови твору, його ідейно-смислової навантаженості тощо. Важливим і досить дискусійним видається питання про жанрову природу „Лиса Микити”. Із цього приводу на сьогодні існує дві думки. Одні дослідники вважають твір казкою, поемою – інші. Зупинимось на цих точках зору докладніше.

Сам І.Франко у своїй розвідці „Хто такий „Лис Микита” і відки родом?” визначає жанр твору як віршовану казку. Таке ж визначення жанру знаходимо і в пізніших публікаціях казки (наприклад, книга з бібліотечної серії: І.Франко „Лис Микита”.-К.:Веселка,1984). Проте, у п’ятдесяти томному виданні творів І.Франка та критичних працях дослідників, що присвятили свою увагу розглядові твору, прослідковуємо інше визначення жанру – поема. Спробуємо надалі аргументувати, яким є підґрунтя цих двох дефініцій. Можливо, кожна візія має свої підстави і однозначну відповідь дати важко.

І.Франко визначив жанрову своєрідність свого твору відповідно до власного літературно-наукового бачення, вкладаючи в змістовне наповнення власне тлумачення життєвих подій. Поряд із цим ми повинні враховувати наукові уявлення про жанрові форми, жанрові тенденції та зміст. Слід погодитись і з правомірною в генологічній науці думкою, що підтверджує часові зміни в тлумаченнях будь-якого літературно-теоретичного поняття, що супроводжуються хоча й неістотними корективами в розумінні термінологічної специфіки.

Головне завдання письменника І.Франко вбачав у тому, щоб зацікавити, змусити прокинутись думку. А казка, як зазначав Ш.Перро в передмові до власної книги казок, має вказувати саме на моральну спрямованість, виражати корисну мораль, а грайливий стиль викладу в казках діє на розум з більшою приємністю, водночас повчаючи і розважаючи, не порушуючи благопристойності. Можливо, визначення Франком жанру твору як казки призначеної для дітей, позбавило автора уважного погляду прискіпливої критики до глибоко викривального, сатиричного змісту твору. Невимушений та ненав'язливий тон „Лиса” гарантував точне надрукування твору.

Якщо звернемось до більш конкретного визначення жанру „казки,” то знайдемо багато тлумачень. Суттєво вони мало відрізняються одне від одного, проте існують деякі відмінності. Звертаємось до декількох джерел. Наприклад, в одному з підручників „Теорії літератури” знаходимо таке визначення: „Казка – малий епічний жанр, корені якого сягають в усну народну творчість. В основу казки покладено вигадані, фантастичні чи авантурні події. Кінцівка є переважно оптимістичною: добро перемагає зло.”[4,282]. Оскільки казка за своїм походженням сягає сивої давнини і входить до складової частини епосу, то доречним є наше звернення до досить ґрунтовного підручника з усної народної творчості М.Лановик та З.Лановик: „Казка – це епічний твір народної словесності, в якому відображенні різночасові вірування, погляди та уявлення народу у формі структурованої, хронологічно послідовної сюжетної оповіді, яка має чітку композиційну будову, яскраво виражену колізію (в основі якої лежить протиставлення між добром і злом, що завершується перемогою добра).”[5,405]. Окрім фольклорної казки існує ще й казка літературна. Так, Л.Брауде під *літературною казкою* розуміє „авторський, художній, прозаїчний або віршовий твір, заснований або на фольклорних джерелах, або цілком оригінальний; твір переважно фантастичний, чародійний, що змальовує неймовірні пригоди вигаданих або традиційних казкових героїв і, в окремих випадках, орієнтований на дітей; твір, в якому неймовірне чудо відіграє роль сюжетотворного фактора, служить вихідною основою характеристики персонажів” [6,234].

За своїми жанровими ознаками казка має звеселяючу функцію, містить пригоди незвичайного, фантастичного характеру, у ній діють фантастичні герої, звірі, богатири тощо. У казці панує світ, далекий від життєвої правди і кінцевий результат казки криє в собі перемогу добра над злом. Твір „Лис Микита” – авторський твір І.Франка. За формою – віршовий, написаний із різнобарвним використанням українського фольклору та надбань світового письменства. Зміст дії та образів казки містить яскравий алегоричний характер. На думку Б.Степанишина, „алегоричність” дає змогу показати, відчути, осягнути людські почуття. Та ж таки „алегоричність” спрямовує людину до роздумів про буденність життя та його проблеми, змушує замислитись над філософськими вічними питаннями. Цілком зрозуміло, що автор „Лиса Микита” писав свою казку не лише для дітей чи дитячої розваги. Під „покрывом” його казки міститься щось глибше та важливіше, що дитячому розуму не в змозі осягнути. У казці добро не перемагає зло, воно утверджується само по собі. Доречною тут буде думка О.Кисельова: „Незважаючи на шахрайство, незліченні злочини, Лис Микита врешті-решт одержує нагороду від царя Лева, стає його найближчим помічником і порадиником. Отже, починається поема картиною звірячого суду над злочинцем Лисом Микитою, а закінчується тріумфом цього злочинця.” [7, 341]. Є.Кирилюк вказує, що „Лис Микита” хоча й був вперше надрукований у дитячому журналі та, напевно, й призначався для дітей, „проте це сатира на весь цісарський лад на конкретному матеріалі галицької дійсності.”[8, 211]. То ж бачимо, що за своїм змістовним наповненням „Лис Микита” не зовсім вписується у традиційне жанрове визначення казки. Цей твір підіймає досить важливі соціальні проблеми, його алегоричний зміст є викривальним. Принципове „невписування” „Лиса Микита” в жанрову форму казки спонукало дослідників по-іншому підійти до визначення жанрової природи твору. Серед дослідників, що наполягають на визначенні жанру твору як поеми слід відзначити в першу чергу О.Кисельова, М.Гончарука, Т.Франка. Не будемо зосереджувати увагу окремо на питаннях розвитку, становлення та еволюції поняття „поема” як літературного жанру (це не є метою нашої роботи). Лише зазначимо, що це питання знайшло серйозне наукове висвітлення в працях М.Гнатюка, С.Ковалика, В.Іванисенка.

Жанрове з’ясування „Лиса Микита” ускладнює приналежність казки та поеми до одного й того роду – епосу. І казка і поема тяжіють до народно-філософського розуміння життя, насичені народними оповіданнями та джерелами. Поема має яскраво виражений сюжет, змальовує події, які супроводжуються переживаннями автора та ліричними відступами, що відсутні в казці, у ній зображаються характери в розвитку, відповідно до подій, що змальовуються. Так, у „Лисі Микиті” автор викриває пануючий експлуататорський лад, який все більше і більше обступає народ. На перший погляд Франко „оспіває” вміння Лиса, але не як народного героя, а як пристосуванця. В образі Лиса Микити, який так вміло та тонко проявляє хижачькі наміри та дії, що змінюються та стають ще більш тяжкими протягом всієї сюжетної лінії у творі, зосереджується найтипівший представник владного суспільства. І його неможливо знищити самотужки (окремі скарги півня, цапа, ведмеда, вовка). Цей лад залишиться і буде панувати, а народ так буде жити під його „могутнім”, нестерпним керуванням до тих часів, поки не навчиться діяти проти них їхніми ж методами та засобами.

Отож, підсумовуючи сказане вище, ми приєднуємось до думки, що І.Франко, визначаючи “Лиса...” казкою для дітей, позбавив його серйозного цензурного втручання, натомість за своїм соціальним звучанням твір найбільше тяжіє до сатирично-викривальної поеми алегоричного змісту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Франко Т. „Лис Микита”. Критичний розбір поеми І.Франка. – Львів, 1937. – 104с.
2. Франко І.Я. Лис Микита. Зібрання творів: У 50 т. Т.4 – К.: Наукова думка, 1976.-С.57-167.
3. Гончарук М.Л. Над текстом поеми І.Франка „Лис Микита”// Питання текстології: Іван Франко. - К.,1983. - С.48-81.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури. – К.:Либідь,2001. – 485с.
5. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. – К.: Знання-Прес,2001. – 591с.
6. Брауде Л.Ю. К истории понятия „литературная сказка” // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. -1977. -Т. 36.- № 3.
7. Кисельов О. Література гарту й боротьби. – К., Дніпро,1972.
8. Кирилюк Є. Вічний революціонер. Життя і творчість Івана Франка.- К., Дніпро,1966.

УДК 821.161.2Я – 3.09

ХУДОЖНІЙ СВІТ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО: АВТОРСЬКА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЕСТЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ

Гнатюк М.М., к.філол.н., доцент

Інститут філології Київського національного університету ім. Т.Г.Шевченка

Розглядаються естетичні погляди Ю.Яновського під кутом зору авторської репрезентації, в проекції на систему художньо-світоглядних координат першої половини ХХ століття.

Ключові слова: художній експеримент, “духовний романтизм”, історія, творча воля автора, “романтика вітаїзму”, задум, редакція, стиль, інтертекстуальність, кінематографічність.

Гнатюк М.М. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЮРИЯ ЯНОВСКОГО: АВТОРСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ /Институт филологии Киевского национального университета им. Т.Г.Шевченко, Украина

Рассматриваются эстетические взгляды Ю.Яновского под углом зрения авторской репрезентации, в проекции на систему художественно-мировоззренческих координат первой половины ХХ века.

Ключевые слова: художественный эксперимент, “духовный романтизм”, история, творческая воля автора, “романтика витаизма”, замысел, редакция, стиль, интертекстуальность, кинематографичность.

Gnatyuk M.M. THE FICTION WORLD OF YURIY YANOVSKY: THE AUTHOR'S REPRESENTATION OF AESTHETICAL VIEWS / Taras Shevchenko's National University, Ukraine

The article deals with aesthetic views by Y.Yanovskyi from the point of the author's representation, in projection on the system art-world outlook co-ordinates of the first half XX century.

Key words: art experiment, “spiritual romanticism”, history, creative will of the author, “romance vitaizm”, conception, edit, style, intertextual, cinematographic.

Яновський-письменник починався з мрії про море. Їхня перша зустріч відбулася далеко не за приємних обставин, коли ще хлопчиком приїздив на лікування до Одеси, але з тих пір між ними склалися особливі стосунки. Море, як і його рідний степ, увійшли до сфери сакрального. Для нього це були живі істоти, які прекрасно розуміли його, а він їх, бо: “Море – це великий степ, на якому росте синя й чорна трава. Біля моря добре думається, і звичайні слова набирають таємного й великого змісту” [1, 46]. Вони імпонували дерзновенній натурі тим, що не замикали ні творчих, ані життєвих горизонтів, відкривали в людині те глибинне й незвідане, що дозволяло “завше відчувати на щоках вітер шляхів. Бачити попереду просторінь. Не думати, потрапивши в пісок, що за піском немає трави. В чагарникові знати, що шлях не перетято і попереду лісніє бита путь. Коли ти сидиш біля стерна, ти відчуваєш те ж саме, що батько твій на кораблі, що й дід твій на коні. Жага за просторінню! “Вперед!” – кричить твоя істота! Людині не властиво стояти. Не властиво відчувати розпач. Ганебно плекати страх” (II, 141). На останньому наголошував особливо, нотуючи в автобіографічному нарисі, написаному роком пізніше за ці рядки: “Ще полюбив я тоді степ. Широкий, безмежний, розгульний, плодovitий, багатий степ. В ньому немає оман

людських. Людина йде до Вас, і Ви ще здалеку-здалеку бачите її постать, рухи, чуєте її пісню, бо степ – не гори, бо степ – не ліс. І в горах, і в лісі можна підкрастися, можна схитрувати, можна ошукати. Недаром Ігор-князь, надсилаючи виклик ворогам, просто казав: “Іду на Ви” (названо помилково, замість імені Святослава – М.Г.). Я бачив тоді цього князя, бачив його воїв, твердих і високих, як дуби. Їхній хребет не вивчений був іще гнутися, його згинала тільки смерть” [2, арк.2].

Настроюючи на такий лад свою душу, гартував характер, що допоміг вистояти у жорнах тоталітаризму. Як пригадувала Іта Пензо – прообраз Тайях у “Майстрі корабля”, Яновський хоча і був “тихий, скромний, стриманий, але, коли треба, міг бути впертим й наполегливим. Про це можна судити хоча б з його стосунків зі мною...Ще він умів відстояти свою думку, якщо це було потрібно. Він більше слухав, ніж говорив. І був дуже самолюбний.” А згодом – “...Ще про Юру: він ходив дуже прямо, говорив тихо й розмірено, та всередині у нього все палало. Більше за все на світі він любив Україну...”[3,213]. Сьогодні письменнику незрідка виносять вердикт про самознищення таланту, натякаючи на тонку психічну організацію й фізичну слабкість, звинувачують у фальшуванні, але забувають при цьому дати власний “рецепт” подолання страху. Або ж, якщо його вже подолано, пояснити хоча б: чому тінь від цієї системи, наче тінь батька Гамлета, все ще переслідує нас, навіть в умовах незалежної держави. Потрапивши в обставини далеко не ідеальні, Яновський шукав власні виходи із ситуації й способи подолання страху. Він намагався об’єктивно оцінювати нову реальність, поступово втрачаючи ілюзії. За наростаючого валу сталінських репресій, нотує у записнику: “Ми не сміємо думати, наша творча воля залежить від міри нашого страху перед смертю, а навкруги вічність явищ, і холодна природа, і величні світи” [4, арк.9]. Для Яновського-письменника єдиним виходом із глухого кута бачилася можливість п и с а т и. За неї готовий був сплачувати найвищою ціною – самим життям, з його неминучими втратами і компромісами, з крихкою надією на творчу свободу, а за відсутності її – дочасною смертю. Наче передбачаючи недовговічність життєвого і творчого шляху, писав багато. Художник залишив нам справжні шедеври й твори, схоплені конвульсіями тоталітаризму. У його творчій спадщині – чотири романи і повість, сім п’єс, новели та оповідання, поезії, кіносценарії, публіцистика. Серед цього ромаїття особливо цікавими є роздуми про специфіку художньої творчості, письменницьке ремесло, обґрунтування власних естетичних принципів, спостереження над культурно-історичним дискурсом. Авторська репрезентація естетичних поглядів представлена на сторінках художніх творів, у щоденникових записах, в автобіографічних матеріалах й епістолярній спадщині, у публіцистиці, документальних джерелах. Цей метатекст говорить про максимальну відвертість й відкритість митця в спілкуванні зі своїм читачем, велику повагу як до прихильників, так і до опонентів, яких неначе б своєрідно попереджав: “Іду на Ви”. Людина надзвичайної порядності, він завжди прагнув бути щирим зі своїми читачами, а значить – і з самим собою, навіть у ті трудні хвилини, коли доводилося помилятися. Люди відповідали йому взаємною любов’ю. Найяскравішим свідченням є епізод, відтворений у спогадах Юрія Смолича, який писав: “В роки війни Юрій Іванович одержав з фронту примірник “Вершників”, знайдений в кишені забитого бійця. Книжку пробило три кулі, які й вкоротили віку солдаткові. Я був при тому, як Юрій Іванович одержав цю книгу. Він заплакав. А потім сказав хороші слова: “Власне, тільки зараз я по-справжньому зрозумів, що я – письменник” [5, 122]. Самовимогливість Яновського воістину вражала, вже починаючи із перших кроків його літературного шляху.

Дебютним твором митця був вірш “Море”, написаний російською мовою і видрукуваний на шпальтах київської газети “Пролетарская правда” за 1 травня 1922 року. Псевдонім Георгій Ней виразно натякав на “Пурпурові вітрила” Олександра Гріна, водночас, видаючи й характер самого автора – романтичного, рвйного, задивленого в “заобрійну синь”. Щось особливе відчув у цій поезії, та і в самому авторові, тодішній завідувач літературною частиною газети “Більшовик” Михайль Семенко. Зі своїм бездоганним відчуттям “першого проблиску, першого поруху, першої іскринки обдарованості” [6, 10], він відразу побачив її й доручив близькому товаришеві Миколі Бажану привести невідомого автора до редакції. Так розпочиналась їхня дружба й творча співпраця, про що Яновський зворушливо згадає на сторінках роману “Майстер корабля”: “Михайль – мій колишній метр. А загалом – він ватажок лівих поетів нашої Країни. Футурист, що йому завше бракувало якоїсь дрібниці, щоб бути повним. Я його любив, коли когось цікавить моє ставлення до нього” (II,16-17). Енергійний Михайль Семенко відразу залучив Яновського, як колись Бажана, до футуристичного руху. Атмосфера творчого пошуку визначала і манеру письма молодого автора. Його перший вірш українською мовою “Дзвін”(1924) “палахкотить тремтінням слова”, що згодом проросте глибинним філософським змістом у “Піснях УТ” (“Пісня про ворога” та “Пісня про друга”, 1927). Вічний неспокій, свіжий морський вітер сповнюватиме його єдину поетичну збірку “Прекрасна УТ” (1928), з приводу якої жартома писав від імені свого приятеля: “Колись літературний дослідник скаже про вас, що ви були поет, та іноді займалися прозою” (У, 220). Та письменнику ставало не до жартів, коли бачив одверте хамство, тупість, закостенілість, про що обурено писав у листі до Миколи Хвильового: “Ви чули певно, що у мене вийшла книжка морських віршів “Прекрасна УТ”. Вийшла рік тому. Сьогодні мені передали, що в “Літературній Газеті” Київського ВУСПП хтось ізгадав за цю книжку. Ізгадав як жалюгідний провінціал. “Англія – морська країна, значить, там можна писати про море, - сказав він, граціозно зіперши на пужално, - а Україна - край не морський – значить ніззя.” Як вам подобається діялектика? Далі цей провінціал наївно згадає, що

декотрі з віршів моїх нагадують Асеева й Гумільова – розміром. Я поважаю Асеева, але чому провінціал не звернеться до більших майстрів: Едгара По, Теннісона, Бровнінга, Шеллі, Кіплінга? Незвичайні митці, володарі романтичного слова, я читав їх із захопленням. Треба перш, ніж братися до критики навіть слабої книжки (а свою я, без скромності вважаю за слабу) – треба почитати західню літературу...” І далі: “Боляче не те, що ми малокультурні в масі – цього можна позбутися і цього ми позбудемось. Боляче, що багато у нас так званих “напівінтелігентів” – оцієї хижої, пролазливої, безпринципної, гнучкохребетної, паразитної публіки, котра нехтує знання й культуру, шкодить робітничій класі наплійницьким ставленням до культури і проходить життя, ні про що ні разу серйозно не замислившись” [7, 141].

Перейшовши досить швидко до прози, вже у своїй першій збірці новелістики “Мамутові бивні” (1925) письменник спробує додивитися у слові “нових розумінь, нового змісту”, аби “віддати дань молодості” (I, 38). Для когось ця заява видалася б передчасною, та тільки не для того, хто усвідомив молодим: “Тепер в мені хаос. А пройде час, а зігнуться мої юнацькі плечі, і перше срібло на голові неминуче надійде – я буду суворим майстром. Я не випущу тоді блукати між рядками зайвого слова, я не дам бачити будівництва своїх будинків. Моє перо холодно ліпитиме рядки, і книжка, як дім, чекатиме недовговічного хазяїна – чужої думки” (I, 64-65). Характерною рисою цієї збірки, як і поетичних творів митця, було поривання до чогось незвичайного, екзотичного, жага втілення високого ідеалу. В них виразно звучить неоромантичний тон, а своєрідний стиль спонукав критику до пошуку відповідного означення: революційний, чи точніше – “духовний романтизм”.

В основу сюжету своїх перших новел письменник кладе неординарні події, виявляє несподівані ракурси характеру, знаходить цікаве художнє обрамлення твору. Психологічні портрети героїв вражають яскравими контрастами, схрещенням сентиментальних поривів та залізної волі, ніжності та відчайдушною хоробрості, саможертвності й зради. Водночас патетичний та іронічний стиль дозволяв говорити буденним тоном про небуденне, надзвичайно про звичайне. Аналізуючи своєрідність художньої манери і способів письма молодого автора, Олександр Білецький писав: “їх спрямовано поки що не так на конструкцію, як на деструкцію старої форми, на відрив од традиції. Це не визначає, що Яновський цілком вільний: він учиться, але вчитися для нього не визначає втрачати свою особистість, своєрідність лишається...” [8, 155]. Карколомні сюжети, динаміка зміщення просторово-часових площин, настанова на екзотику, що виявлялася навіть в іменах героїв – атрибути модерного письма, які активно використовує письменник. Монтажність авторських планів у конструюванні сюжету видавали його “кінематографічні” пристрасті. Він інколи відверто глузує з трафаретності, шаблонності низькопробного кінематографа, надуманості й штучності сюжетів. Ці принципи є неприйнятними для нього як митця й в авторському голосі, який звучить “за кадром”, прохоплювалося ширю: “Я ворог ставання на котурни – я проваджу знімку реально, не маючи наміру лякати глядача” (I, 117). Через образну структуру тексту, напругу та драматизм дії, лірико-експресивні відступи, що сприяють максимальному самовираженню, здійснюється “спектральний” аналіз вічних понять, серед яких особливо зацентовано загальнолюдські християнські цінності. “Вищий суд”, що його чинить собі цей художник, – підкреслював О. Білецький, – приваблює своєю свідомістю й обеззброює причепливу критику” [8, 155]. Один із головних героїв роману “Майстер корабля” – 70-річний Го-Ма-Кі, за яким стояв тоді ще зовсім молодий автор, безапеляційно стверджував: “Сиве волосся до чогось зобов’язує” (II, 7). Цю фразу можна було б розглядати як вдалу творчу знахідку, цікавий художній прийом, якби не думка, що прозвучить вже у документальному джерелі – листі до дружини від 21 вересня 1930 року: “Хочеться працювати і дуже страшно сідати до столу – почуваю відповідальність і холод років” [4, од.зб. № 98, арк. 3]. Не випадкове тому було і здивування Хвильового при першій зустрічі з Яновським: “Коли я читав “Майстра корабля”, я думав, що ви сива людина” [9, 36]. Упродовж усього життя в душі письменника напрочуд органічно вживалися два почуття – вразливої і незахищеної, “з широко розплющеними на всі чуда світу дитини” й суворого, вимогливого майстра, який наперекір усім незгодам прагнув вести свій корабель за обрій. Вибравши шлях експериментувань, містифікації, інтригування читача, він, за влучним спостереженням В. Панченка: “з веселим зухвальством руйнував шаблони й схеми, боячись банальностей і трафарету сильніше, аніж карколомних композицій, ошелешуючих порівнянь і метафор, химерно-загадкових сюжетних ситуацій. Вигадки й творчої відчайдушності йому не бракувало!” [10, 179]. Здавалося, згідно зі своїм інженерним фахом, він вміло вибудовує нові, часом дивні й для нього конструкції, але чи не з цього досвіду “новелістичного конструювання” й народиться згодом один із перших українських модерних романів із промовистою назвою “Майстер корабля”, а кількома роками пізніше – новаторські за змістом і формою романи “Чотири шаблі” (1930) та “Вершники” (1935) як перші зразки такого жанру в історії української новітньої літератури. Працюючи над “Майстер корабля”, письменник ширю зізнається: “Хотів бути морським інженером. Будувати кораблі й пароплави. Та будую тепер пароплави легші. Люблю море. Заздрю всім, хто інженер. Не вважаю себе письменником. Не люблю писати. Сідаю до столу, як до каторги. Плекаю надію ще довчитися і вирахувати поверхню надводну й підводну пароплавів” [2, од.зб. № 1, арк. 1]. У його архіві зберігаються детальні, науково вивірені креслення морського вітрильника з точним переліком всіх частин цієї складної конструкції. Вже будучи автором чотирьох книг, на межі 30-их років, Яновський напише: “Я не вважаю себе за письменника. І мені ближчий той фах, від котрого

мене колись відокремлювало лише два роки науки, - фах інженера-конструктора. Я дуже жалкую, що мені не довелося дійти чи перейти цих два роки – з причин, від мого бажання незалежних, - стан здоров'я. Проте я, як чесний робітник, хочу і тепер бути майстром та інженером-конструктором. Я вивчаю складні формули людських взаємин, я пригадую формули вищої математики і з жахом констатую, що треба математики ще вищої, щоб можна було спрощувати неймовірні порівняння людських шляхів” (V, 215). Розуміння функції автора як творця особливої філософії та естетики тексту увиразнювало роль генератора смислу, невід’ємної складової художньої цілісності. Шлях його експериментувань пролягав через створення поліфонічного роману-монтажу, де як у кінострічці поєднувалися загальні плани з миттєво вихопленими камерою деталями, безпосередня динаміка подій зі стиканням різних ракурсів окреслених паралельно сюжетів. Ця художня манера нагадувала стиль відомого американського письменника Дж.Дос Пассоса, що не проминула обіграти вульгарно-соціологічна критика, провівши спрощено-схематичні паралелі. Обурений Яновський нотував тоді у замітках: “Коли я писав “Чотири шаблі”, Дос Пассосової книги ще не було. А чи хто згадав про те, що в ній нова форма, сволочі. Провінція! Коли б це було в Мокві!” [4, арк.16]. Конструкції модерного письма, типи художніх кодів потверджували широке інтертекстуальне поле його творчості, що знову породило звинувачення в “іноземщині”, “стилізації під банальну Європу”. Тай, здавалося, чи варто церемонитися з художником, який відверто заявляв: “З німецькими письменниками Глезером та Вайскопфом розмову наш автор мавши, послухав їхніх думок про майбутню велику форму, яка прийде й стане в пролетарських митців. Цих двоє пресимпатичних білявих товаришів завзято-таки викладали їхні позиції. І позаду вставали тіні Джона Дос Пассоса, Джеймса Джойса, інших американських та англійських однодумців і спільників. Автор наш понарікав був на те, що не мав він змоги книжок тих авторів в оригіналі читати, що не міг він книжок тих у себе мати. Одначе думку свою про Дос Пассоса та Джойса висловив” (V, 223). Та вже цього було достатньо, аби почати розправу з непокірним автором, міжтекстуальні аналогії та літературні паралелі якого безапеляційно руйнували примітивні рамки двох “схем” – реалістичної та ідеалістичної, спроектовані вульгарно-соціологічною критикою на стиль тодішньої літератури. Не без іронії й сарказму Яновський зауважив тоді: “Про критику нашу, за рідкими винятками, скажу, що вона досі вивчала лише арифметику і з нею підходить до всього. Німецькі знавці літератури давно перейшли на аналогічну геометрію в просторі – “аналітику II”.

Саме через це я завше розумію читача, коли він говорить аналогіями, і не розумію критиків, що з арифметикою хочуть пояснити просторові формули” (V, 215). Заперечення цієї “арифметики” йшло через пошук оригінальних мистецьких форм, розстановку нових смислових акцентів, стильове експериментування, що своїм корінням сягало доби примхливого бароко чи бунтівливого романтизму (метафорично означеного Ю.Лавріненком як необароко й кларнетизм). Місцем, де із півслова зрозуміли суть його “просторових формул” стала ВАПЛІТЕ, прихід до якої виявився закономірним. Як зазначить Юрій Лавріненко: “Від першого кроку ВАПЛІТЕ і до розгору групи ваплітян в початку 30-х років Яновський був вірний і яскравий співтворець цієї одушевленої ростом, дружбою, вірністю, талантами і працею бойової центральної фаланги Розстріляного Відродження. У першу чергу Яновський перебував під впливом Миколи Хвильового, як людини і творця романтично-необарокового стилю, про що свідчать всі книжки Яновського, починаючи з “Мамутових бивнів” та “Крові землі” (1927) і кінчаючи “Чотирма шаблями” і “Вершниками” [11, 476-477]. Спільність художніх кодів Яновського та Хвильового підмічала як тодішня, так і сучасна критика. Але чи й могло бути інакше, якщо з появою новелістичних збірок “Сині етюди” (1923) та “Осінь” (1924) вплив фундатора ВАПЛІТЕ на розвиток української літератури настільки зріс, що вслід за ним пішла значна частина обдарованої молоді, котра окрім амбіцій демонструвала і чималий духовний, творчий потенціал. Згадати хоча б найближчих друзів Яновського, серед яких – Олександр Довженко, Микола Бажан, Майк Йогансен, Іван Сенченко, Аркадій Любченко, Микола Куліш, Петро Панч, Юрій Смолич та ін. Одна з найтрагічніших і найяскравіших постатей українського Відродження, організатор літературних сил 20-х років ХХ ст. Микола Хвильовий означив як основний напрямок переходової доби – “романтику вітаїзму”. Розуміючи під цим поняттям стиль “мистецтва наших днів”, “суму нового споглядання, нового світовідчужання, нових складних вібрацій”, він наголошував, що “вона, як і всяке мистецтво, для розвинених інтелектів” [12, 420]. Свідченням тому була і ВАПЛІТЕ, елітарна платформа якої вже самою назвою протиставлялася “червоній халтурі”, масовізму, “культурному епігонізму”, московському позадництву. Академія зобов’язувалася до творення літератури нового, європейського рівня шляхом осягнення якості, а не кількості. Означені засади творчості повністю співпадали з неоромантичним світовідчужанням Юрія Яновського, та і на базі вітаїзму, за справедливим зауваженням Ю.Лавріненка: “формувалися всі хоч трохи сильніші стильові течії – необароко (чи кларнетизм), неоромантика, неокласика, футуризм, експресіонізм, і навіть безкрило-провінційний натуралізм-реалізм” [11, 772]. Риси кожного з цих стилів більшою чи меншою мірою позначилися й на творчості невтомного експериментатора Юрія Яновського. Не випадково в тексті роману “Майстер корабля”, наче застерігаючи можливих опонентів, він запише: “Хай простить тому небо, хто підозрює мене в повсякчасному ухилинні вбік із широкої дороги. Я ніколи не любив ходити по дорогах. Тому я люблю й море, що на ньому кожна дорога нова і кожне місце – дорога. Старість дає право це резюмувати. Треба не губити напрямку, бачити попереду верхів’я гори й іти крізь

хаші. Я вас доведу до краю, шановні. І, зупинившись на останній перепочинок, коли наші шляхи розійдуться, я покажу вам перейдену путь. Ви побачите, як слідом за нами йтимуть дослідники шляхів. Вирубатимуть хаші. Прокладатимуть шлях. І може зарости та непевна дорога, на яку весь час штовхають мене консерватори” (V, 27-28). Неоромантична наснага твору не передбачала відповіді на питання: а хто ж, власне, із цих “консерваторів” хотів би бачити зарослою ту свою непевну дорогу, яка все настійніше проголошувалася “єдиноправильним і незмінним курсом”. Робота над твором припала на кінець літературної дискусії 1925 - 1928 років, коли стараннями партійних функціонерів і за прямими вказівками Кремля дітище М.Хвильового – ВАПЛІТЕ, досить вміло підводили до “самознищення”, перевівши літературну дискусію в русло політичне. Романтичний пафос твору, однак, не заступав і очевидного, про що письменник говорив досить відверто, бо за його зізнанням тоді ще: “...мав сміливість бути одвертим [і казав сміливо те, про що інші лише думали], бо інші про це також думали, зачинивши двері і зависивши вікна. Вони лише в такій теміні гордилися собою, і не могли зрозуміти моєї гордості під сонцем, перед морем, на очах людей і німих витворів мистецтва” [2, од.зб.№ 266, арк.36]. Повноту вияву творчої волі автора й запоручувала ця смілива одвертість, логічно мотивуючи роздуми, що хвилювали не лише митця: “Немає нічого консервативнішого в світі – за національну обмеженість! Її з прокляттям клали на нас тоді ім’ям наших попередників. Як зачумлені, йшли ми з цими ярликами, скрегочучи від безсилля. Ми знали, що ці тавра познімає з нас тільки час, коли перемруть сучасники і діти наших сучасників, а життя творитимуть онуки. Бо ми стояли на зламі двох епох і, вростаючи в нову добу, ми волочили за собою брязкіт старої.

Наша Республіка була колись частиною могутньої монархії. Монархія займає приблизно ту площу, що зараз є в нашій великій Спільці національних Республік. Цар жив у тій частині, де зараз Республіка – Старший Брат Спільки. Мова там не наша. Як кожна монархічна система – тодішній центр багнетом і вірьовкою, грішми і тюрмами розповсюджував свою мову. Про це докладніше можете ознайомитися з книжки “Мови народів напередодні Радянської державної Системи”. Дуже об’єктивна, докладна і приступна праця, між іншим.

Спадщину ми мали жакливу! З одного боку – жила ще великодержавна зневажливість до нас і зарозуміле презирство до нашої мови, з другого боку – визволена нація поривалася буйно рости...” [2, од.зб.№ 266, арк.36]. На жаль, цей уривок з автографу, як і деякі інші складові метатексту, ніколи не з’являлися друком. Тож говорити про еволюцію тексту, вияв творчої волі автора можна лише за умов ґрунтовного вивчення всіх джерел, починаючи від начерків та чернеток й завершуючи друкованими матеріалами.

Протестуючи проти ледачої розслабленості “і серця, й розуму, і рук”(як писав його знаменитий земляк Євген Маланюк), Яновський з прикрістю нотує в записнику: “Нація хат, а не кораблів” [4, од.зб.№ 87, арк.9] і в прагненні розбудити приспаний дух більшості пише роман “Майстер корабля”, героями якого є люди нового світовідчужання і мислення, творці кращого зі світів, що були сучасниками й однодумцями автора. Ця “легка та життєжадібна книга” (як визначив її сам автор), була написана на одному подиху і виявляла ознаки творчої свободи митця, а внутрішньою енергетикою й своєрідністю змісту та форми явно випереджала свій час. Не випадково, пройшовши через роки терзань та гонінь, письменник щиро зізнається: “автор дуже шкодує сьогодні, що вже ніколи не зможе написати такого молодого й романтичного трактату про радянське кіномистецтво, про перших наших митців, задивлених на море” (V, 239). Ваплітянин Яновський залишився тут вірним постулатам, відстоюваним Хвильовим. Значною мірою це спричинило і безпідставні нападки вульгарно-соціологічної критики, яку дратував “присмак націоналізму”, “відірваність від життя”, “дрібнобуржуазність” й ін. Та, на думку Яновського, “гіркість запліднює теж”... (V, 225).

Овіяні духом “романтики вітаїзму”, новітні лицарі прийшли в цей світ аби навіки заприсягтися своїй “мятежній нареченій”, котра постала перед одним “сіроокою гарячою юнкою з багряною полоскою на простріленій скроні. Вона затулила рану жмутом духмяного чебрецю й мчить по ланах часу в безсмертя” [13, 254], а для другого вона – “наречена з коліски, про яку я думав, мабуть, і тоді, коли не вмів ще говорити. Наречена, що для неї я жив ціле життя, їй присвятив сталеву шпагу й за неї підставляв під мечі важкий щит. Сімдесят років стою я на землі, пройшли переді мною покоління чужих і рідних людей, і всім я з гордістю дивився в вічі, боронячи життя й честь моєї нареченої. Її коси, як струмені, розлились по землі, її руки, як благословення, лягли на поля, її серце палає, як серце землі, посилаючи жагучу кров на нові й нові шляхи. Для неї я був сміливий і впертий, заради неї я хотів бути в першій лаві бійців – бійців за її розквітання. Для неї я полюбив море, поставив на гербі якір, що його приймають усі моря світу, і колишется над ним могутній корабель. Культура нації – звуть її” (II, 29-30). Все життя і творчість Яновського та його товаришів по перу освітлені цим ореолом культури нації, високим і натхненним образом України.

Сильні пристрасті та характери, які переважають у неоромантичній прозі Яновського, зосереджені в епіцентрі основної колізії часу – гуманізму та фанатизму. Спостерігаючи за шальками на терезах засліпленої Феміди й тим, як раптом починає переважувати друга (наприклад, у новелі “Роман Ма”, де

смертний вирок коханій жінці виносить червоний командир Матте), автор не втримується, аби устами безіменного червоноармійця застерегти: “Сонце не хоче бачити таких діл” (I, 50). Апеляція до вищого, небесного судді незримо присутня і в новелі “Подвійне коло”. Нещадно випалюючи степ, де у бою під Компаніївкою схрестилися шаблі та долі братів Половців, небесне божество раптом зникає з екрану трагічних видив, звільняючи місце для другої дії: “І похорон відбувся. Дощ напинав свої вітрила, над степом зрідка пробігав вітер, добрячий дощ пронизував землю. По обличчю Панаса Половця бігли дощові краплі, збоку здавалося, що він слізю плаче коло готової могили, у всього загону текли дощові сльози, це була страшна річ, щоб отак плакав гірко цілий військовий загін, а дощ не вгавав” (II, 334). Здавалося, доки тривати цьому кровопролиттю, сонце завжди сідатиме “великою раною” (I, 51). Плекаючи мрію про висоморальний державний лад та гармонійне суспільство, письменник відстоює самоцінність людської особистості, одвічні ідеали любові, добра, справедливості. Антинаціональна братовбивча війна звучала як антитеза гуманістичного громадянського суспільства. Покоління “вітаїстів”, що пройшло крізь пекло революцій та громадянської війни, як нікому іншому мріялось якнайскоріше опинитися в царстві “тихих озер загірньої комуни”, освячених божественним видивом “тієї надзвичайної Марії”. Будівничими кращого зі світів їх обрала сама доля і в цей, здавалося б, останній історичний шанс, коли “революція здала нам козири у руки” (II, 166), кожен міг запрягнути словами Івана Шахая з роману “Чотири шаблі”: “боротися до краю, до перемоги, за гідність, яку розбудила в нас революція” (II, 210). Поняття людської гідності та національної честі проектується на демократичні засади суспільного устрою, де “немає для чого плавати сотням тисяч людей у крові, міста і села хай живуть і відроджують землю. Не треба божевілля туди, де буяє велетенська надія. Надія охоплює нас, цілі мільйони людства здригаються, повертається на кін історії придушена, але жива нація, вже грізно й тривожно вітають її сурми” (II, 198 -199).

Згуртованих у протистоянні зовнішньому ворогу – військам Антанти та Денікіна, бійців Шахая ще не поглинула ідея класової боротьби й тому, на тлі розкриленого птахом червоного прапора відтілюють і кольори не витравленого ще з пам’яті жовто-блакитного та малинового полотнищ, або і чорного махновського. Цікавим є трактування цих непростих історичних колізій в контексті творчого завдання самим письменником. Якось у розмові з Г.Костюком зізнався: “Я пишу щось більше, ніж більшовицька партизанщина. Я пишу про великий стихійний вибух віками поневоленого народу. Більшовицька партизанщина лише частка його. А народ у своїй цілості має свою історію, свою культуру, свою поезію, звичаї. Не завжди це покривалося більшовицькою партизанщиною. Але й покривалося. Мій Галат, Санька Шворень і багато інших – пролетарі, робітники. Але вони сини свого великого народу” [14, 376].

Опинившись віч-на-віч із живою історією, багато з цих синів не завжди справлялися з жорстокою реальністю, навіть такі сильні натури як у “Чотирьох шаблях”. Опоектизувавши стихію визвольних змагань й вивівши в перших чотирьох розділах своїх романтизованих і дещо ідеалізованих героїв із досить складних ситуацій, у двох наступних – Яновський збавляє неоромантичний тон: “Стихія, виступивши з берегів, знову увійшла в них” (II, 263). Заключні дві “пісні” – спроба конструювання авнтюрно-пригодницького сюжету, в рамках якого герої виглядають дивно, бо “перенесені” сюди з іншої дійсності, котру, здається, вже не повернути. Змагати у переддень сталінських репресій, навіть на трудовому фронті (Шахай та його друзі знову повертаються на шахту), тепер здавалося іще труднішим, аніж іти у бій: “Голова не мислить. Діє рефлекс. Очі й руки. Швидко людина звикає ототожнювати себе з краном” (II, 314). Легендарний боєць Галат, якого швидко забули, як і інших, не раз шкодував: “Таки краще було б умерти в атаці” (II, 315). На тлі цих сірих териконів й поля якось непереконливо звучала пафосна промова Шахая про всемогутність молодого революційного класу – пролетаріату. Реальнішою видавалася якраз уявна картина, де на землі далекої Арабії, разом із “шукачами правди і спасіння” друзі вслухаються в слова нагорної проповіді: “Будуйте будинок на камені, а не на піску” (II, 319).

Майбутнє не давало підстав для оптимізму, а роздуми про нього були не менше болючими, ніж міркування над минулою історією. Як і самих героїв, автора “Чотирьох шабель” розривали сум’яття. Роздвоєністю його душі позначено і вивершення твору. На шахті, де виникла загроза затоплення її водою, в перших рядах добровольців – Шахай, Галат і Остюк, але вже без Марченка, в якого “воля до життя погасла як свічка” (II, 325). Письменник (чи саме життя) визначає колишнім бійцям досить дивну траєкторію: “Комуністи, наперед! – прошепотів Остюк. Зайшли до кліті. Кліть рушила. Вони повисли в чорній мряці. Вітер свистів знизу. На поясах у них блимали лампи. Друзі падали в глибину, наче вирушивши із своєї планети: в путь поміж вічних зір” (II, 326). Здавалося, вони відходили в нікуди, як скоро відійдуть за ними тисячі сучасників, навіки поглинуті сталінськими таборами.

Підсвідомо заперечуючи такому розвитку подій, Яновський штучно коригує задум й дописує сумбурне “Післяслово” як своєрідне алібі заради права на подальшу творчість. Однак поспішні запевнення у відданості комуністичним ідеалам більше роздратовували офіційну критику, ніж убезпечували від чергових нападок. Звинувачення в націоналістичних ухилах, оспівуванні анархічної “вольниці” на противагу організуючій і керівній ролі більшовицької партії, пропаганді буржуазного індивідуалізму звучали як вирок. Письменник пробує ще відбиватися в “Коментарях”, які передували виданню його першої збірки творів у кількох томах (1931-1932 рр.) і тлумачить задум “Чотирьох шабель” досить

однозначно – в руслі вимог партійної критики, але це ніяк не узгоджувалося з самим текстом. Обіцянки доопрацювати його та інші запевнення в “благонадійності” видавалися марними, оскільки їх свідомо не хотіли чути. В останньому прижиттєвому виданні роману “Післяслова” вже не було.

Опинившись перед фактом, що “прийшла пора мужніх, жорстоких, безжальних слів”, митець пробує запевняти себе та інших: “Я вчуса, я перечитую все спочатку. Я вчуса кричати” (V, 221). В умовах зростаючого партійного контролю над суспільною поведінкою та способом мислення найширших верств народу, уніфікації творчої свободи та деіндивідуалізації людини, намітилися тривожні симптоми антиприродного симбіозу естетики і влади. Початок 30-их років означив нового “героя” – весільного Холуя, якого Іван Сенченко прозріливо розгледів ще в 1926 році у своєму памфлеті “Із записок” (ж. “Вапліте”, 1927, № 1). Яновський однозначно засвідчив своє ставлення до цих людей у “Міркуваннях про себе”: “Не люблю Хама (з Біблії) і Холуя (“Із записок” – І.Сенченка)” [2, од.зб.№ 1, арк.1]. Завдання входження в “нову епоху”, відлік якій означив постріл у скроню Миколи Хвильового, досить ускладнювалося. В щоденникових записах, зроблених Яновським на вітрильнику “Товарищ” за 23 червня 1933 року, вирвалось розпачем із грудей: “Ранок. Тиша – штиль, спека, не рухаємося. О, Мишко...Григоровичу! Сидів допізна на юті, дивився на зорі, астральна якась нудьга, хочеться сказати до всіх нащадків, що ще не виходили з небуття (а вмруть, як і я), що я теж жив і дивився на ці сузір'я і думав не тільки те, що написав у книжках” [4, арк.8]. У наступних рядках звучало виразом: “З недавнього часу почуваю, що переді мною і мою генерацією нікого немає з тих, хто відповідає за літературу. Ми на першій лінії стали” (12. УІІ. 1933). Здається, втриматися на цій лінії за будь-яку ціну, стало головним завданням. Чи не одна з таких чергових відчайдушних спроб – роман “Вершники”? Твір, над яким Яновський працював упродовж трьох років (1932 – 1935), вперше було видруковано у Москві в 1935 році, а вже згодом, того ж самого року, мовою оригіналу в Києві. Причиною складної видавничої історії була звичайна перестраховка, коли після “Чотирьох шабель” художнику все ще не довіряли, боячись нових виходів у вільне “творче плавання”. Перекоувати у політичній лояльності доводилося під час публічного обговорення роману, що відбулося у Москві в Спілці письменників СРСР 28 листопада 1935 року, де головував критик О.Селівановський і на підтримку автора виступили Вс.Вишневський, Мате Залка й ін. Офіційній критиці нічого не залишалось, як також позитивно сприйняти твір. Зрештою, втілений тут задум не викликав двозначних суджень: виразно наголошувалась ідея провідної ролі партії під керівництвом Леніна й Сталіна, визнавалася диктатура пролетаріату, чітко визначалася класова приналежність кожного з героїв, а ідея соціального визволення цілковито заступила другу органічну складову змагань, наявну в “Чотирьох шаблях” – державну означеність України, її національні складові. Для більшої переконливості в текст вводилися цитати з робіт вождів, зокрема, теза зі статті Леніна “Держава і революція” витрактовувала основний принцип суспільного устрою. Однак, навіть при такому заідеологізованому задумі й відповідно – тексті, роман зберігав і те, що не дозволяло впадати в іншу крайність, звинувачуючи автора у політичній заангажованості, чи втраті творчої індивідуальності. Жодні ідеологічні догми не в силі були вихолостити талант і “Вершники” – драматичне потвердження цьому. Яновський спробував віддати Цезарю – цезареви, але й залишив для читачів те, що цілком справедливо дозволило зарахувати твір до літературної класики й назвати автора, вслід за французькою критикою, “українським Гомером”.

Як навченому літати не дано повзати, так і справжньому таланту природнішим було горіти, а не тліти. Незважаючи на голобельну критику, музика “Чотирьох шабель” не зникла з душі художника. Вона проривалася крізь “біль неминучості і творчу тоску” (10.V.1933) й, зрештою, стала поштовхом до народження нового епосу – роману “Вершники”. Незважаючи на свідому установку використання принципів соцреалізму, музика струменіла в кожній із восьми новел-фресок (визначення В.Панченка). Особливо виразним її звучання є в сповненому трагічних барв “Подвійному колі”, елегійних мотивах “Дитинства”, в давньоруському речитативі “Шаланди в морі” й своєрідній патетичній сонаті – “Лист у вічність”. Саме ця музика визначає основний стильовий план роману, “сповнений романтичного жадання ідеалу” [15, 238].

Фіксуючи “пафос виконання”, Яновський часто вдається до патетичного тону: “О дев'ятнадцятий рік поразок і перемог, кривавий рік історичних баталій і нелюдських битв, критичний по силі, незламний по волі, затятий і ніжний, наріжний і вузловий, безсонний дев'ятнадцятий рік!...” (II, 350), упродовж усього тексту прагне витримати лад героїчної пісні, тональність якій задано вже на самому початку: “Був серпень нечуваного тембру” (II, 328). Як і в романі “Чотири шаблі”, він продовжує перебувати під відчутним впливом кіностилістики Довженка. Це помітно у своєрідному кіноплані шабельного бою в степу під Компаніївкою і в щемливому перегуку заключного епізоду новели “Дитинство” зі сценою смерті старого Семена Трубенка в фільмі “Земля”, в панорамі Перекопської битви та інших конструкціях тексту. Різка зміна планів, багатомірність просторово-часового хронотопу виявляли техніку своєрідного кіномонтажу, а стилістика поетичного кіно органічно вписувалась у народну, фольклорно-літописну традицію “Вершників”. Побудова історичної перспективи невіддільна тут від тисячолітнього хронотопу слов'янської землі, безкрайнього українського степу, котрий зберігає і запальний дух половецьких племен, що пронизує синів старого рибалки Мусія Половця, і плач Ярославни, що через віки відлунує в

голосінні Половчихи, й героїко-патетичний склад українських народних дум, де оспівано звитяжні подвиги славних прадідів, які не раз зрошували своєю кров'ю степовий турецький сльоз, чи мчали перекотиполем як герої “Тараса Бульби” Гоголя і вслід за ними брати Половці, так само умираючи в скорботі.

Текст роману Яновського “Вершники” поставав у складний час. Тоді автор, за власним зізнанням, вчився писати “під Кириленка”, а це наука “дуже тяжка, до нудоти. Спробуйте писати примітивно, швидко, не турбуючись глибиною психологічних і художніх мотивацій вчинків героїв, і побачите, як то тяжко. Звичайно, коли ви писали колись інакше...” [14, 366] На щастя, це учнівство йому не далося, незважаючи на певні творчі спади й декларативні заяви, одна з яких прозвучала на сторінках газети “Ленінська зміна”: “На роботу мою над “Вершниками” і на дальшу роботу величезною мірою вплинув пленум спілки радянських письменників, що відбувся у Києві, де виступали керівники Радянської України – т.т. Косіор, Постишев і Любченко.

Для мене, як і для багатьох письменників, це був переломний пленум. Усі шляхи стали ясні. Відчуваю щоденне піклування нашої партії про письменників.

І партія – мій великий натхненник. Партія кличе на нечувані ще висоти художньої творчості. Партія більшовиків веде мене туди” [2, од.зб.№ 1071]. Досить типова заява для видань такого штибу, однак якими ж виявилися висоти для Яновського? Написана за традиційними схемами 30-их років п’єса “Потомки” (1938), в основі якої надумані колізії часів колективізації, потерпіла закономірне фіаско. Озвучений у виступі на обговоренні роману “Вершники” задум роману “Капітани” – “про капітанів першої п’ятирічки...” (V, 234), теж виявився мертвонародженням, оскільки декларативна парадність, плакатність і схематизм ніколи не приваблювали майстра. І як зізнається в інтерв’ю кореспонденту газети “Харьковский рабочий” за 3 червня 1938 року: “Книга много раз переписывалась и перекладывалась. Это роман типа “Всадников” – о людях первой пятилетки, о её капитанах. Действие происходит в колхозах и на заводах Украины.

-Вы спрашиваете, почему я не печатаю “Капитанов”? – Яновский улыбается.

Видите ли, я всегда имею ввиду читателя. А читатель наш развитой и требует, чтобы книга была хорошей, помогала становлению его мыслей, характера. Без воздействия на человека книга не достигает своего назначения. Вот почему книгу надо печатать законченной, тысячу раз проверенной, отсеивая шелуху” [2, од.зб.№ 965].

Як бачимо, відповідальність перед читачем зберігалася беззастережно, а ось відсіювати лузгу, що стала основним “будівельним матеріалом” соцреалістичної літератури, виявлялося все труднішим. Незважаючи на гучну заяву про існування роману “Капітани” в чернетках, архів письменника посвідчив протилежне – повного тексту не існувало.

На початку 40-их років, Яновський повертається до вивчення матеріалів, пов’язаних із життям та творчістю Тараса Шевченка, що згодом ляжуть в основу його роботи над п’єсою “Молода воля”. Незрима постать Кобзаря, його “Гайдамаків” відчутно присутні й у тексті “Вершників”, де “майже фізично відчуваєш динаміку народження образів, активність і постійне наростання енергії письменницького мислення” [15, 229]. В роки війни художник повертається до новелістики й видає збірку “Земля батьків” (1944), що сповнена голосами нескореності і страждань, вірою в життя й перемогу. Проїшови фронтами і спаленими селами, він занотує в записнику від 16 жовтня 1943 року: “Безсмертний народ. Щастя належати до такого народу” (V, 272). Не менш промовистий запис, позначений серпнем 1945 року: “Їдемо по Україні – неймовірна руїна, особливо в містах, містечках, великих селах. (Виняток – Черкаси). Жінки, дівчата косять, в’яжуть, віють, возять на коровах, носять важкі мішки, працюють просто каторжно – і ні тіні скарги. Руки треба їм цілувати, на коліна стати перед такими людьми. Сміються, жартують. А в кожній сім’я – горе, кожна когось та загубила...” (V, 278). Невдовзі, з цих живих вражень й особисто пережитого і народиться задум роману “Жива вода”. В основі сюжету – перші дні відбудови, радість відчуття мирного життя, пам’ять про втрати й безмежна віра в духовні сили народу, незнищенність нації. Робота над текстом тривала упродовж 1945-1946 років, про що Яновський писав так: “Встаю о 7 год.ранку, сиджу над прозою, написав 40 сторінок, дуже важко, бо хочу писати по-новому, шукаю форму для роману про колгосп, що пов’язаний з усім життям. Це б я вже й закінчив його взимку, коли б не їздив до Нюрнберга. Сиджу по 5-6 годин зранку. “Дві сестри й полковник”, - дещо незвична назва, але мені не хочеться пафосу” (V, 284-285). Вийшовши за першоназвою “Жива вода”, роман потверджував, власне, цей задум, але під шквалом партійної критики означив нав’язану пафосність в назві другої редакції – “Мир”, що позначиться й на її тексті. Назва роману “Жива вода” зацентровувала основний смисловий ключ – у вічному протистоянні життя та смерті, добра і зла, правди й кривди завжди перемагатиме перше із них, віра – понад усе. Сповнена романтичного пафосу, ця віра й зарядила митця відроджувальною силою, а твір – новими імпульсами, що найбільше збентежило офіційну критику та партійних функціонерів, які вкотре заповзятливо взялися “перевиховувати” його. Повертаючись до самого себе через велику Правду життя, Яновський знову

змушений був розплачуватися за таку розкіш. На сторінках “Літературної газети” від 1 квітня 1948 року прозвучало драматичне каяття його за “формалістичний задум”, “відірваність від життя” й інші неіснуючі гріхи. Історія повторювалася, але вже не з “Чотирма шаблями”, а з новим твором, який насильно втискували у прокрустове ложе соціалістичних схем.

Робота над другою редакцією призвела до ломки первісного задуму, препарування його до цензурних вимог. З тексту вилучалося ряд епізодів драматичного характеру: розправа гітлерівців над підпільниками, історія загибелі партизанського загону та ін. Зникали деталі, пов’язані з правдивим відтворенням складних реалій післявоєнного життя, відповідно коригувалася характеристика деяких персонажів, зокрема, сержанта-фронтовика Сашка Вовкотруда, доля якого нагадувала героїв “Чотирьох шабел”. Загалом – другій редакції роману “Жива вода” – “Мир” надавалося оптимістичнішого звучання, певної глянцевої аби відкинути безпідставні звинувачення в очорнителстві радянської дійсності. Силою свого таланту, через нові й часто не гірші варіанти тексту митець прагнув якомога менше відходити від первісної концепції, однак поняття “другої редакції” утруднювало цей компроміс. Про творчі терзання, драматичний “двобій” автора з його власним текстом згадував літературознавець О.Бабишкін: “Мені в той час довелося часто й одверто розмовляти з Ю.Яновським про його творчість, і я повинен з усією відповідальністю заявити, що в цих розмовах письменник ту редакцію роману, яка сьогодні друкується, не вважав своєю останньою волею, навпаки, говорив, що вона суперечить його волі і зроблена для того, щоб відкинути всі закиди критиків, хоч часто вони були просто безглузді”. Продовжуючи, зазначав: “Автор говорив, що на відстані певного часу він зрозуміє, що деякі місця можна було написати краще, деякі сюжетні ходи зробити віртуозніші й кращі, що він колись... повернеться до роману і зробить нову редакцію і що його правки будуть мінімальні, хоч і відчутні” [16, 11-12,14]. Відкупом за можливість вирватися з чергової пастки стали фальшиво-оптимістичні “Київські оповідання”, які оспівували мужність та героїзм радянських людей, керованих мудрим Сталіном у роки війни. Сам вождь і підписав наказ про присудження Юрію Яновському за ці твори Державної премії СРСР. Очевидно, вона мала “надихати” його в роботі над другою редакцією роману – “Мир”, але чим це закінчилося – відомо. Дочасна смерть, звільнивши від фальшивих слів та обіцянок, позбавила митця і права на останнє слово.

ЛІТЕРАТУРА

1. Яновський Ю.І. Твори: В 5 т. – Т.2 – К., 1983.(Далі при посиланні на це видання том і сторінка вказуються у тексті в круглих дужках).
2. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка. – Ф.№ 116. – Од.зб. № 2.
3. Островський Г. Все, що залишилось...// Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського “Майстер корабля” як літературна містифікація /Упоряд.В.Панченко. – К., 2002. – 223с.
4. ЦДАМЛМ України. – Ф.№17. – Оп.№1. – Од.зб.№88.
5. Смолич Ю.К. Розповідь про неспокій триває. – К., 1969. – 186с.
6. Бажан М.П. Думи і спогади. – К., 1982. – 234с.
7. Лист Ю.Яновського до М.Хвильового// Ваплітянський збірник. – Торонто, 1977. – 289с.
8. Білецький О. Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях. – 1926. – №3. – С.155.
9. Любченко А. Спогади про Хвильового // Ваплітянський збірник. - Торонто, 1977. – 289с.
10. Панченко В.Є. “...І думав я не тільки те, що написав у книжках”// Магічний кристал. – Кіровоград,1995.- С.179.
11. Лавріненко Ю.А. Розстріляне відродження: антологія 1917-1933: Поезія – проза – драма – есей /Підгот.тексту, фахове редагування і передм.проф.Наєнка М.К. – К.,2001. – 820с.
12. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – Т. 2. – К., 1990. – 346с.
13. Хвильовий М. Новели, оповідання. Повість про санаторійну зону. Вальдшнепи. Роман. Поетичні твори. Памфлети. – К., 1995. – 432с.
14. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. – Кн.1. – Едмонтон, 1987. – 243с.
15. Наєнко М.К. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – К., 2000. – 234с.
16. Бабишкін О. Дві редакції роману “Мир” Юрія Яновського // Майстер слова. – Кіровоград, 1982. – 189с.

ОСОБЛИВОСТІ БІОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ ВІКТОРА ПЕТРОВА

Грегуль Г. В., аспірант

Інститут філології при Київському національному університеті ім. Т.Шевченка

Відштовхуючись від текстів біографічних творів В. Петрова, таких як “Романи Куліша”, “Аліна і Костомаров”, “Мовчуще божество”, “Гракх Бабеф”, аспірант з’ясовує особливості біографічних творів В.Петрова першої половини ХХ століття.

Ключові слова: художня біографія, інтелектуальна біографічна проза, філософічність, науковість, критичність, психологічність, сексуальність, маскування.

Грегуль Г.В. ОСОБЕННОСТИ БИОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИКТОРА ПЕТРОВА /Институт филологии при Киевском национальном университете им. Т. Шевченко, Украина.

Отталкиваясь от текстов биографических произведений В. Петрова, таких как “Романы Кулиша”, “Алина и Костомаров”, “Молчащее божество”, “Гракх Бабеф”, аспирант выясняет особенности биографических произведений В. Петрова первой половины ХХ столетия.

Ключевые слова: художественная биография, интеллектуальная биографическая проза, философичность, научность, критичность, психологичность, сексуальность, маскировка.

Gregul G.V. PARTICULAR QUALITIES OF BIOGRAPHICAL WORKS BY VICTOR PETROV /Institute of Philology of Kyiv National University by name Taras Shevchenko, Ukraine.

According to the texts of V.Petrov’s biographical works such as “Novels by Kulish”, “Alina and Kostomarov”, “The silent divinity”, “Grackh Babef” candidate elucidates the particular qualities of biographical works were written by V. Petrov in the first part of the 20-th century.

Key words: belles-lettres biography, intellectual biographic prose, philosophic, scientific character, critical, psychologic, sexuality, masking.

“Наш час”, характеристика культурно-історичних епох, особливості сучасного мистецтва... загальна криза сучасної цивілізації, філософії та мистецтва” [8, 316], - так визначила тематику Петрових творів Соломія Павличко. Разом із тим (чи не на одному й шаблі) увага митця зосереджена на людині “з її універсальними проблемами”. І хоча критики зазначають, що В.Петрова цікавлять неординарні суперечливі особистості, та, на думку дисертанта, він просто вмів у кожній відшукати те, чого не помічали інші, переконливо розповісти, розкриваючи нетрадиційну характеристику. Так, з-під пера В. Петрова в 1929 році виходить твір “Аліна і Костомаров”, наступного ж – “Романи Куліша” та перший розділ повісті “Мовчуще божество”, у 1933 році “Напередодні” – початок біографічної повісті про Гракха Бабефа.

Метою написання статті є з’ясування особливостей біографічних творів В. Петрова – питання, яке заторкували і С. Павличко, і Ю. Шевельов, і Ю. Загоруйко, і Б. Мельничук, і Л. Новиченко стосовно творчості В. Петрова в цілому, і лише побіжно стосовно біографічних повістей.

Юрій Шевельов називає друковані біографічні твори В. Петрова романами-біографіями [14, 9], Соломія Павличко пише про те, що митець був “першовідкривачем белетристичної біографії в українській літературі” [8, 219], Юлія Загоруйко вважає, що з появою творів “Аліна і Костомаров” та “Романи Куліша” варто говорити про з’яву “нового історичного жанру в українській літературі - романізованих біографій” [3, 4], Богдан Мельничук завважує про згадані твори як про “історико-біографічні речі інакшої структури й характеру” [6, 109].

Як бачимо, дослідники відзначають щось нове в біографічних творах В. Петрова. І це нове – з’ява інтелектуальної біографічної літератури, яка на той час була невідома для українського читача, з’ява нового жанру - біографічної повісті-есе*.

На думку Соломії Павличко [8, 213-230], інтелектуальний роман має ряд особливостей, зокрема, філософічність, науковість, критичність, психологічність, сексуальність та “маскування”, які були властиві і біографічним творах В. Петрова.

Філософічність В. Петрова носить, так би мовити, екзистенційне забарвлення, яке насамперед сконцентроване навколо індивідуального самовираження людини, її переживань. У нього немає

* Оскільки художня біографія – це мета-жанр, в основі якого зображення життєвого шляху видатної особистості, що створене гармонійним поєднанням реальних фактів та вірогідної вигадки, то все ж таки в цьому випадку мова йде про біографічну повість як художній твір, в основі якого зображення біографічного фрагмента життя реальної особи, який поданий через авторську інтерпретацію. У біографічних творах В. Петрова “Аліна і Костомаров” та “Романи Куліша” авторська оцінка, його думки та враження займають значне місце, що і дає підстави говорити про твори-есе.

панорамності як такої, що присутня у творах С. Цвейга, А. Моруа тощо, чи точніше було б сказати його панорамність постає у інший спосіб. Основна увага автора зосереджена на видатній людині, її вчинках, почуттях, переживаннях. Все, що не стосується перерахованого, відкидається В. Петровим, як задається на перший погляд.

Варто наголосити на тому, що у В. Петрова особливий підхід до так названого відбору. Для того, щоб описати певний “час” життя видатної людини, йому замало двох-трьох свідчень. Йому треба знати все: по-перше, час як епоху – “оточення, добу, суспільство”, по-друге, час як період життя видатної людини, зокрема, біографічний та творчий. Іншими словами для того, щоб змалювати “момент у часі”, В. Петров вивчає спочатку “період у часі”. Тому головний герой біографічної постаті В. Петрова зображений не на тлі епохи (де є дві площини: епоха і герой), а у ній самій, яка є переважно ворожою по відношенню до нього.

Шляхом такого достеменного аналізу, автор із життя людини як нерозгаданого сфінксу, робив своєрідний довідник, у якому випадок перетворювався на закономірність, адже мав свою передбачену причину і логічний наслідок, а життєва банальність ставала “сторч”, порушивши всі усталені часом норми. Нерідко така причина приховувалась то по-фрейдівському в дитинстві (“Мовчуще божество”), то в суспільстві (“Грахх Бабеф”), то в статі (“Романи Куліша”) тощо. Але завжди вона (причина) була. Саме в такий спосіб – розуміння – В. Петров шукав в людині людину, як свого часу і Ф. Достоевський.

Для того, щоб написати автору біографічних повістей “так” чи “ні”, він як науковець студіює гори матеріалу: творчі здобутки тієї чи іншої людини, її спогади, листи, щоденники, архівні матеріали, які певним чином заторкують наперед визначене коло питань, досліджує аналогічні ситуації з життя вдатних людей, наводить погляди інших критиків стосовно порушеного, порівнює, аналізує, узагальнює.

Процес такого “думання”, обізнаність і масштабність якого просто вражають, В. Петров нерідко показує у творах, завдяки чому, як пише С. Павличко, він “часом немов забуває, що пише – художній твір чи статтю” [8, 216]. Це можна простежити, наприклад, у біографічній повісті “Романи Куліша”, яка побудована в дусі загальних принципів наукового дослідження. Чого варте лише перерахування імен, якими так рясніє твір, де є і письменники як українські, так і зарубіжні – Квітка-Основ'яненко, Котляревський, Шевченко, Глібов, Кониський, Костомаров, Л. Українка, Гоголь, Жуковський, Л. Толстой, Салтиков-Шедрін, Достоевський, Пушкін, Фет, Бестужев, Дельвіг, Чернишевський, Герцен, Чехов, Жорж Занд, Мюссе, Гете, Гомер, Гофман, Новалис, Тургенєв, Міцкевич, Карлейль, Гейне, Байрон, Уельс, Мопассан, Флобер, Стендаль, Мольєр, Скотт; філософи – Сократ, Кант, Гегель, Гумбольдт; музикант – Шопен; художник – Мікеланджело, критики, дослідники, науковці – Єфремов, Чудський, Плеханов, Іваненко, Максимович, Дорошевич, Вересаєв, Теофіль Готьє, Луї Мегрон.

Петрова “критичність” – це не думки з приводу, це наукова перевірка правильності висловлених суджень. Саме тому в його біографічних творах немає місця вимислу, та і домисел якщо і зустрічається, то лише, як найвірогідніша ймовірність.

Біографічні повісті В. Петрова побудовані на глибокому змалюванні психології персонажів. Якщо бути послідовником В. Державіна, то можна було б психологічну тематику Петрова вивести аналогічно Цвейговій: “Герої хвилюються, дуже хвилюються... і з трагічним наслідком” [2, 42]. Як бачимо із завершених творів автора, вони просякнуті екзистенціальними настроями – песимізму, розчарування, яскраво виражені й екзистенціальні стани – тривоги, нудьги, хандри, непевності, неврозів, “настрій скаженого пса, позіхання устриці, тінь тіні, маркотне марення мари” [4, 21], які були так добре властиві і П. Кулішу, і М. Костомарову*. Звідси і мотив втечі, і бажання бути самотнім, щоб не бачити “людців, що псують йому життя своїми безглуздими запитаннями [4, 20], і прикмета зневір'я, сумніву, вагань, непевності, душевної спустошеності, втоми, осінніх барв, суму, трагічного й похмурого, нерадісного й тяжкого розчарування, від якого хочеться або ловити мух і відгодовувати ними павуків, або ж у розпачі кричати про втечу до монастиря, як це робив М. Костомаров. І це все стани-наслідки, до яких В. Петров відшукуює причини, через які життя його головних героїв не витанцьовувалося.

Для Пантелеймона Куліша такою причиною була згага любові, що найкраще показано шляхом цитування розпачливого листа перед надуманим самогубством: “Не таїть справжньої причини моєї смерті: я не соромлюся її, і один дурень буде з неї сміятись. Згага любові була в мене від самого юнацтва, але кепське виховання та злидні не дали мені змоги найти по собі жінку.” [4, 130]. Для Миколи Костомарова причина невлаштованості життя крилася в “заперечному коханні” - кохати і зрікатись – така сполучуваність протилежних настроїв і породжувала страждання головного героя.

“Протягом тривалого часу зверталась увага лише на зовнішні вияви чи ознаки творчості письменників, - писав М. Наєнко. – Століттями шукали впливів на неї “когось” чи “чогось”, зв'язків з історією й

* Автор статті, стосовно порушеного питання, зупиниться переважно на творах “Романи Куліша” та “Аліна і Костомаров”, оскільки названі повісті на відміну від інших є завершеними Віктором Петровим.

філософією буття земного, а в кінці XIX століття дійшла черга й до інтимного життя творців.” [7, 5]. Як бачимо з біографічних творів В. Петрова, все снується у автора навколо інтимного життя митців, яке подано у своєрідній інтерпретації.

“Те, що ми звемо любов’ю, надто складне і суперечливе почуття, і в ньому завжди якнайменше того, що ми звикли називати любов’ю,” – пише В. Петров у творі “Дівчинка з ведмедиком”. Ця теза уточнюється автором у повісті “Доктор Серафікус”: “Кохання як абстракція і негачія, кохання, в якому “відкинь усе” буде найкращим проявом кохання, кохання, що є тільки “над” і “ніби”, тільки таке кохання і є справжнім коханням.”

Чи не цими сентенціями послуговувались П. Куліш і М. Костомаров, коли перший – “Дон-Жуан обережності” - створив, за автором, ідеальний образ коханої, який так і не знайшов земного втілення; а другий – “Дон-Жуан оригінальності” - перетворював у гримасу своє кохання і, заперечивши кохання та відмовившись від жінок, “силою своїх гіпнотичних здібностей викликав Саламандру і кохав її нереальним вигаданим коханням”? [4, 268]. Разом із тим будь-які спроби головних героїв втілити любовні мрії в реальність завжди призводили до негативних наслідків – екзистенційних станів, де вже не було й натяку на кохання, а залишалось лише оте “ніщо”, яке так добре описане Петровим у повісті “Аліна і Костомаров”.

Саме тому П. Куліш і М. Костомаров сповідували “кохання до далекої”, адже лише в такий спосіб Куліш не розчаровувався в черговій коханці, а Костомаров не боявся втілити всі свої любовні мрії. Отже, уже в цих творах закладена підвалина модерністської руйнації традиційної опозиції жіночої слабкості та чоловічої сили, де натомість виступає сильна жінка, яка віддається повністю, а чоловік не наважується “переступити межу”, адже, з одного боку, боїться жіночої податливості, безкомплексної сміливості, з іншого, він надто слабкий, щоб витримати тягар хоча б самого себе. Яскравими прототипами цього є М. Костомаров, в подальшому Серафікус, які “жахаються грішного плотського кохання, статевого потягу, хіті серця і очей”, та М. Вовчок, у подальшому – Вер, для яких “кохання починалось з того моменту, на якому воно, звичайно, губить будь-які прикмети платонізму”.

Але основне, за В. Петровим, не “відмовлятися чи відмовляти”, а щоб “не знецінювати почуття”. А це можливо лише тоді, коли є оті “над” і “ніби”, за якими основне - бажати і не досягати, а відтак кінець кохання перетворювати на його початок.

Головні герої біографічних повістей В. Петрова постають перед читачем у повноті виконуваних життєвих ролей. Навіть, описуючи того ж П. Куліша як коханця, автор не зупиняється виключно на любовному сюжеті, а подає цілісну картину головного героя як людини. Таким чином, автор підводить читача не лише до факту як наслідку, а й до його причини. Виводячи при цьому характерні риси головного героя, В. Петров розкриває їх через прояв конкретної описуваної ситуації. При цьому автор займає різні позиції, але ніколи в нього не зустрінеш, як того вимагав час, виключно позитивного чи негативного героя. Вони постали, за влучним висловом С. Павличко, вперше в українській літературі як “живі люди”.

Іноді на сторінках твору В. Петрова немає, він повністю покладається на спогади, свідчення. Прикладом такої ситуації можуть бути ретельно перекладені спогади Аліни Костомарової, які нерідко подає В. Петров без своїх зауважень цілими сторінками в повісті “Аліна і Костомаров”. Іноді автор починає аналізувати ту чи іншу ситуацію, при цьому залучаючи думки інших критиків, авторів, філософів. У такому випадкові твір рясніє цитатами, зносками, вмонтованими текстами інших творів тощо. Такий аналіз закінчується переважно безапеляційними, нерідко емоційними висновками автора, наприклад, підсумок-присуд: “Досить загальних місць! Хоч краплю щирості!”; підсумок-натяк: “В любовній грі Куліш робив ставку на високий стиль. Хто зна чи це вже є така погана ставка?”; “Що є привабливіше для людини, як здаватись не такою, яка вона є?”; підсумок-оцінка “Не заперечуємо! Закоханий в гарну панночку судовий панич був щирий, писавши штаповані альбомні листи.”; “Ба ні! Усе було значно глибше, складніше й, кінець кінцем, порядніш і людяніш”; підсумок-іронія: “Він справив якнайкраще враження на Маркевичеві: такий милий!..”

Нерідко його підсумки мають афористичну забарвленість: “В коханні захоплюватись багато важить!”; “Що дійсність супроти мрії!”. Власне, саме афоризмів у В. Петрова чи не найбільше, що помітив свого часу Ю. Шевельов: “Із простого підсумка людської мудрости афоризм стає інтелектуальною блискіткою, подеколи засобом легкого епатування, емоційним стимулом,” – писав він [14, 24]. Безумовно, таких афоризмів можна навести безліч:

- *Людина творить випадки (“Аліна і Костомаров”).*
- *Кохати – це і є мислити в звуках (“Аліна і Костомаров”).*
- *Лайка сама в собі має силу доказу (“Аліна і Костомаров”).*
- *Кожна людина тримається тих думок, що їй здаються приємними (“Аліна і Костомаров”).*
- *Ніколи ніяка людина не візьме провини на себе. Обвинувачуючи інших, вона виправдуватиме себе (“Аліна і Костомаров”).*

- *Кожній людині більше чи менше погано; за молодих літ цього не почуваси, тому молодість і здається нам такою чудовою* (“Романи Куліша”).
- *Скромність ніколи не була добродією письменників* (“Романи Куліша”).
- *Тільки голодна людина знає, чого вона хоче* (“Мовчуще божество”).
- *Мислити – це не означає бути* (“Грахх Бабеф”).
- *Рабство плямує не рабів, а владарів* (“Грахх Бабеф”).
- *Є присмні люди, а є потрібні* (“Грахх Бабеф”).
- *Не згоджуватись з собою є найкраща запорука дійти істини* (Аліна і Костомаров”).
- *Нерішучій людині на щось рішитись – це значило б перестати бути собою, зрадити самого себе* (Аліна і Костомаров”).
- *Кохання – розлука; кохати – бути відірваним від коханої жінки й ніколи не досягнути її* (Аліна і Костомаров”).
- *Щасливе дитинство буває лише прологом до нещасливої долі* (“Мовчуще божество”).

Однією з центральних рис усієї творчості, на думку Ю. Тевельова, є парадокс, який ґрунтувався на химерності та алогічності. І справді, звичайні, здавалось би, речі В. Петров міг перетворити на незвичні, сумбурні, імпозантні, він міг розірвати ціпочку логічної схеми саме там, де вона найміцніша, найобґрунтованіша. Чи не тому Петров твердить, що людина позбавлена однієї раз і назавжди визначеної особистості або ідентичності, вони моделюються ситуацією, і звідси виводить оту роздвоєність, несталість, аморфність особистості?

До речі, такою методологією послуговувався і Сковорода, якого добротню простудіював свого часу В. Петров. За ним же, методологія Сковороди – це “з’єднання антитез, синтеза протилежностей” [12, 233], а погляди на щастя Сковороди, які цитує В. Петров (“Щастя є скрізь і завсіди... воно – ірреальне, воно ніде і ні для кого.” І як висновок: “Щастя – скрізь – ніде; для всіх – ні для кого” [12, 232]) дуже нагадують висловлену сентенцію В. Петрова щодо кохання як бажання мати всіх жінок і зрєктися будь-якої.

Ймовірно, саме тому в усіх біографічних творах математика та “похідні від неї” зустрічаються лише з негативним присмаком: “Революція не була: $2 \times 2 = 4$. Вона не мала сферічної форми, якої сподівалися філософи, і симетрія цифр не керувала свідомістю “людей природи” (“Грахх Бабеф”); “Раціональна містика цифр і геометричних форм, віра в число як чинник, що оформлює дійсність, не хвилюють і не викликають у Бабефа ентузіазму” (“Грахх Бабеф”); “Техніцизм заїв Куліша: це не листи, а графіки й діаграми, пунктиром відзначені й підфарбовані риси, куби, трикутники, кола”; “Драму виконувано в порожнечі, в геометричних схемах, в логічних абстракціях, в розгубленостях безглуздя” (Аліна і Костомаров”); “Тоді були свідомі, що музика, добре знання чужих мов і танці важать більше в житті людини, ніж знання алгебри, вміння розкрити дужки в алгебраїчній формулі або довести з крейдою на чорній дошці, що сума кутів у прямокутнику дорівнюється двом прямим, - псевдовчений пласт, що відбирає в підлітка все й не дає йому нічого.” (“Мовчуще божество”).

“Людство остаточно стомилося від необов’язковості істин, від їх плюралістичної множинності, від їх здрібнілості, приватності думок, партикуляризму мислення. Людина гине у плінні умовних і сумнівних, суцільно безсилих істин,” – писав В. Петров у своїх історіософічних етюдах. І тому із силогізму автор виводив алогізм, із правила – виключення, із формул – софізми, із визначеності - аморфність. Його герої не терплять традицій, усталеностей ні в учинках, ні в почуттях, власне, як і їх автор. Недарма ж В. Петрова прозивали Менталітетом. Як писав Ігор Костецький: “Ця назва справді пасувала до нього надзвичайно. Він був ходячою фабрикою думок, він був утілена думка... В усіх можливих кутках інтелектуальної діяльності він був без міри цікавий і гострий” [1, 422].

На противагу математиці В. Петров виводить музику. “Музика натхненна,” – пише автор, - “Музика є єдиний і найкращий спосіб висловлювати невідоме життя серця” (“Аліна і Костомаров”). Саме вона дає чистий простір без меж, без обривів, простір, де є можливість кожному вивести свої формули і довести їх правоту, де можна відчутти неможливе як можливе, неправдоподібне як правдоподібне, де можна осягнути оті “ніби” і “над”, за якими можна мати всіх і зрєктися кожної, де немає хронології і історії, де є вічність – міфи, казки...

Цікавими в біографічних творах є описи чи то людини, чи то природи. Описи головних героїв зустрічаються дуже рідко. Наприклад, у творі “Романи Куліша” не подано опису Куліша, та і жіночі образи зображені лише в загальних рисах на кшталт: “Бачив він струнку поставу, ніжний овал обличчя, легку рожевість щік, милу радісність, блискучі очі.”

Разом з тим, якщо В. Петров і описував свого героя, то опис був лаконічний і містив дві-три деталі, які гармоніюють характеру героя: “У Костомарова були короткозорі очі, рябувате од віспи обличчя і розгублена ніяковість у поводженні з людьми, властива кожному, що звик до самоти й замкненого кабінетного життя” (“Аліна і Костомаров”) або ж “Голова Маратова була пов’язана брудною червоною ганчіркою. Гострим, вигнутим носом Марат нагадував іспанця. Перед Бабефом було вогке спітніле

обличчя, роздуте, розм'якле від спеки, бліде, як тісто, машкара блідо-жовтого тіла на кістках черепа” (“Грахх Бабеф”).

Описати людину для В. Петрова значило не зациклюватися лише на портреті, він дивився на нього масштабно, вловлюючи основне. Його описи нерідко нагадують настанови драматурга: “Коротконогий, з проваленим носом, лисий, масний Сократ” (“Грахх Бабеф”); “Гончаров – туша, масивний, огрядний, широкий, - з товстим голеним обличчям пастора – стояв, руками й животом спершись на товсту палку” (“Аліна і Костомаров”). Іноді письменник для показу різючих змін влучними рухами прямо на очах у читача переліплює постать: “Десять років суворої солдатчини зробили з живого й рухливого парубка задумливу й похмуру людину, провели на обличчі зморшки, вдалили щоки, стиснули скроні, загострили ніс” (“Грахх Бабеф”).

Лише М. Вовчкові присвячений досить-таки розлогий опис. Причина, ймовірно, криється в захопленні самим автором красою цієї жінки: “Вона вродлива і навіть дуже вродлива. Вона красуня. Її врода гідна і сповнена спокою. Найбільш принадна в ній ясна прозорість шкіри, яка просвічує, немов світиться зсередини, - просяяна квітучість плоті... В ній є щось, що дратує чоловіків... Вона не така, як всі... Сполучення сірих очей з руським попелястим волоссям повинно було робити її вроду особливо вишуканою...” (“Мовчуше божество”).

Такі описи виходять тоді, коли В. Петров пропускає опис крізь враження свого серця. І тоді, не жаліючи насичення фарб, автор видає небачені досі в українській літературі описи: “Колівались від сміху гори жиру. М'ясо обличчя червоніло оголеною безтняною похотю. Товсті великі вигнуті носи, що нагадували фалоси, гоноровито випинались над масними складками щік. Курячі зади маленьких ротів свистіли, хрипіли, харкали нападами астми” [10; 97, арк. 69].

Пейзажі В. Петрова в біографічній прозі зустрічаються дуже рідко і фактично відповідають настановам Я. Кумока: “Наблюдения над новейшей биографией показывают, что лучше всего в ней «смотрятся» пейзажи, написанные сухо, немногословно и включающие в себя какие-либо крупные, прочные объекты” [5, 22]. Так, у В. Петрова з'являються осінні пейзажі різного настрою: “Осінь! На густому прозоросиньому небі виблискують червоні черепиці гостроверхих дахів, жовкнуть каштани, червоніє дикий виноградна стінах темних кам'яних парканів, трикутники журавлів з меланхолійним курликанням тягнуться з півночі на південь. Хлопчик, граючи на сопілку, жене стадо кіз. Ідилія! Горацієві георгіки! Тиша і спокій!” (“Грахх Бабеф”); “Наближалась осінь, жовкло листя. У глибині душі зростали сумніви і розчарування. Хололи ранки. Поля стояли порожні й голі. Перепадали дощі.” (“Романи Куліша”).

Л. Толстой писав, що художні знання про людину завжди глибші і точніші, ніж власне наукові, бо вони включають у себе ще й особу письменника. Із чим погоджувався і В. Петров, адже писав: “Зрештою, кожна людина, писавши про інших, пише тільки про себе” [4, 242], проте у біографічних творах людину-автора розшукати “неозброєним оком” важко. Соломія Павличко подала своєрідний ключ до пошуку: автори як маски, тексти як шифри [8, 223].

На такий ключ накладається одна досить вагома перешкода. “В кожній людині багато темного, плутаного й несподіваного” [4, 135] і разом з тим “що є привабливішим для людини, як здаватись не такою, яка вона є?” [4, 81]. Якщо до цього ще додати і час, коли “людина губила власне обличчя” і ставала нічим [11, 29], то Віктор Петров стає майже невловимим.

Отже, біографічні повісті В. Петрова – сміливий пошук оригінальної розповіді про видатних осіб, розповіді, яка не вписувалась у канони тогочасних настанов, а отже, безапеляційно критикувалась; розповіді, яка вперше в українській біографічній літературі не творила ідолів чи ідеалів, а показувала “живих” людей; розповіді філософської, наукової, критичної, психологічної, із прихованим обличчям автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоконь С. Довкола тасмниці // Петров В.П. Діячі української культури і 1920-1940 рр.: жертви більшовицького терору. – К., 1992. – С. 3 - 23.
2. Державін В. Стефан Цвейг, епігон психологізму // Критика. – 1929. - № 9. - С. 38-58.
3. Загоруйко Ю. А. Художня проза В. Петровича [В. Домонтовича]: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. К., 1993. – 19 с.
4. Зайцев П. Перше кохання Шевченка. Петров В. Романи Куліша; Аліна й Костомаров. – К.: Україна, 1994 – 320 с.
5. Кумок Я. Биография и биограф // Вопросы литературы. – 1973. - № 10. - С. 18-33.
6. Мельничук Б.І. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення) – К., 1996. – 272 с.

7. Наснко М.К. До таїни Шевченкового слова // Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць. – 2003. - Вип. 5. - С. 4-12.
8. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубицької. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2002. – 679 с.
9. Петров В. Гракх Бабеф // Життя й революція.- 1933. - Кн. 2. - с.103-129.
10. Петров В. Гракх Бабеф // ЦДАМЛІМ України, ф.243, оп.1, 97-1004 141-147.
11. Петров В. Діячі української культури і 1920-1940 рр.: жертви більшовицького терору. – К., 1992. – 80 с.
12. Петров В. Рецензія на твір Ковалівського А. Розвиток етичних поглядів Г. Сковороди в зв'язку з його життям // Записки історично-філологічного відділу К. – 1925. – Кн. 5. - С. 229-233.
13. Петров В. Мовчуще божество // Три доли: Марко Вовчок в українській, російській та французькій літературі / Упоряд. В. Агеєва. – К., 2002. – С. 297-319.
14. Шевельов Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози // Домонтович В. Без ґрунту. – К., 2000. – С. 8 – 38.

УДК 821. 161.1: 82 – 312.1

ПРОБЛЕМА ИЗОБРАЖЕНИЯ ИСПОВЕДАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ В ТРУДАХ М.М. БАХТИНА

Грихонина Н. В., преподаватель

Горловский государственный педагогический институт иностранных языков

В работе изучается и систематизируется исповедь как ситуация взаимодействия сознаний в эстетической реальности, исследуемая в научных трудах М. Бахтина. Автор полагает, что исповедь используется в художественной литературе с целью “глубинного” самопознания и самоопределения лирическим героем. Исследователь акцентирует внимание на диалогической природе исповеди, которая способствует познанию сознания через рефлексию сознания. М. Бахтин выделяет следующие формы реализации исповеди в художественном произведении: “я-для-себя” – мое мнение о себе самом, “я-для-другого” – мнение другого обо мне, самоотчет-исповедь. Полученные результаты иллюстрируются на материале романов Ф. Достоевского “Преступление и наказание”, “Братья Карамазовы”.

Ключевые слова: исповедь, диалогическое сознание, рефлексия, эстетическая реальность, самопознание, лирический герой.

Грихоніна Н.В. ПРОБЛЕМА ЗОБРАЖЕННЯ СПОВІДАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ У ПРАЦЯХ М. М. БАХТИНА/ Горлівський державний педагогічний інститут іноземних мов, Україна

У роботі вивчається та систематизується сповідь як ситуація взаємодії свідомостей у естетичній реальності, яка досліджується в наукових працях М. Бахтіна. Автор вважає, що сповідь використовується в художній літературі з метою „глибинного” самопізнання та самовизначення ліричним героєм. Дослідник акцентує увагу на діалогічній основі сповіді, яка сприяє пізнанню свідомості через рефлексію свідомості. М. Бахтін виділяє такі форми реалізації сповіді в художньому творі: „я-для-себе” – моя позиція про себе самого, „я-для-іншого” – позиція іншого про мене, самозвіт-сповідь. Отримані висновки ілюструються на матеріалі романів Ф. Достоевського „Злочин та покарання”, „Брати Карамазови”.

Ключові слова: сповідь, діалогічна свідомість, рефлексія, естетична реальність, самопізнання, ліричний герой.

Grikhonina N.V. PROBLEM OF CONFESSIONAL CONSCIOUSNESS IMAGING IN M.M.BAKHTIN'S WORKS// Gorlivka state pedagogical institute of foreign languages, Ukraine

The article deals with exposing and systematizing the confession as a situation of consciousness integration in the aesthetic reality which is studied in the science works by M. Bakhtin. The author believes that the aim of the confession in the belles-lettres is thorough self-identifying and self-cognition by lyrical hero. The scientist accentuates the dialogic ground of confession, it helps cognizing the consciousness through the reflection of the consciousness. M. Bakhtin distinguishes the following forms, which have found realization in literary text: “I-for-me” – my position about myself, “I-for-another” – the position of another person about myself, self-account-confession. The results of the investigation are illustrated by the novels “Murder and punishment”, “The Karamazov brothers” by F. Dostoevsky.

Key words: confession, dialogic consciousness, reflection, aesthetic reality, lyrical hero, self-cognition.

Поэтика исповеди давно привлекает внимание литературоведов. Самобытное и оригинальное осмысление и использование исповеди в литературном произведении способствовало ее изучению и рассмотрению в таких аспектах, как жанрообразующая форма (И. М. Голенищев-Кутузов, Л. Я. Гинзбург, Л. П. Гроссман, Г. А. Гуковский, Ю. М. Лотман), как повествовательная структура (Д. В. Затонский, М. Я. Берковский, А. Н. Робинсон), как композиционный элемент произведения (Г. П. Макогоненко, В. М. Турбин, Д. С. Лихачев, Ю. П. Полозков), как способ изображения (А. Н. Веселовский, А. С. Долинин, Р. Н. Поддубная). В эмпирических трудах, посвященных анализу произведений, в которых исповедь выступает центральным понятием и исследуется на тематическом, проблематическом, сюжетном, композиционном уровнях, в целом не была осмыслена значимость исповеди как формы бытийного состояния личности, существование ее сознания в эстетической реальности.

Изучением проблемы исповеди как сакрально-эстетического компонента внутреннего мира героя и способов ее художественного изображения занимались С. С. Аверинцев, В. М. Климчук, В. В. Библихин. Однако интересы этих исследователей исповеди касались тех периодов историко-литературного процесса, когда автора исповедального произведения интересовало “непосредственное самоотношение в исповеди (от самолюбования до самоотрицания)” [1,313]. Самораскрытие и самопознание автора, “запечатление авторских экзистенций, имеющих <...>исповедальный характер” [7,63], “побуждение...к самоусовершенствованию<...>как это представлялось тому или иному автору в зависимости от его взглядов и конкретных социально-политических обстоятельств” [6, 370]. Образ автора в субъективном контексте выражения – вот то содержание, которое “наполняло” исповедь.

М. М. Бахтин выдвинул концепцию, согласно которой Ф. Достоевский впервые использовал исповедь как форму бытийного состояния человека, упраздняя “наивно-непосредственный момент исповеди, и ее риторический момент, и момент условно-жанровый (со всеми его традиционными приемами и стилистическими формами)” [1,313]. Поэтому “старый жанр исповеди стал, в сущности, невозможным” [1,313].

Исповедь как свойство художественных произведений Ф. Достоевского есть одна из “специальных форм выражения души в словесном творчестве” [1,99]. Выражение души начинается с “нравственного рефлекса над самим собой” [1,100], который заключается в том, “чтобы изъять переживание из единого и единственного события моей жизни” [1,100]. Переживание (“след смысла в бытии” [1,101]) охватывает меня, я ощущаю неудовлетворенность, я делаю усилие над собой, пытаюсь отразить свое внутреннее состояние, понять причину этого дискомфорта. Однако “мое в переживании – дурная субъективность” [1,100], эмоционально-волевая реакция на отражение окружающей действительности в моем сознании, лишенная объективности и, следовательно, ценностной целостности переживания. Поэтому “только в покаянных тонах может быть воспринята внутренняя данность в нравственном рефлексе себя самого” [1,101].

Человек, по мнению Ф. Достоевского, стремясь к самопознанию и самораскрытию, не самодостаточен; он становится у зеркала, но видит лишь то, что сам хочет в себе видеть. Абстрагироваться, занять позицию венаходимости по отношению к самому себе – задача трудновыполнимая. Достоевский доказал необходимость присутствия другого человека, сознания, “в свете которого только и может строиться слово о себе самом” [1,314]. Становление сознания личности возможно лишь при анализе события “своими и чужими глазами одновременно,<...>при пересечении кругозоров (своего и чужого), пересечении двух сознаний” [3,314].

Я во взаимосвязи с другим – такова основа общения вообще (“быть – значит общаться” (Бахтин), “все слышит все” (Островский), “мир – гигантский коммуникативный резонатор” (Вайман) и т.д.) как “диалогического согласия неслиянных двоих или нескольких” [1,314] позиций. В связи с этим М. Бахтин говорит о “невозможности одиночества, иллюзорности одиночества” [1,313] в процессе общения, в том числе исповедального. Воплощение исповедального сознания в художественной реальности зависит от ответной реакции другого сознания. Я направляю информацию другому, но главное для меня не мое вербальное послание, выстраданное, осмысленное, то, с чем я согласен. Меня интересует мнение другого, согласие, несогласие со мной, все то, что расширит мое видение себя, мой кругозор вообще, то, что восполнит нехватку моих знаний обо мне, дополнит мое целое для меня самого.

Я в моем исповедальном сознании не являюсь samozавершающим, формирование моего сознания происходит под воздействием меня и другого. Здесь необходима органическая вписанность в мир другого, сочеловека, который не исключает полемики и разногласия. Связь между ними основывается на согласии в неких кардинальных жизненных позициях. Согласие как одна из граней диалогического сотрудничества облегчает проникновение одного человека в контекст другого. Однако это не гарантирует отсутствие возможных несовпадений с его позициями, более того, сомнение способствует коррекции и себя и другого. Цель согласия – “охрана уникальной позиции собеседника, – даже если она зеркально с твоей собственной не совпадает” [4,341].

Согласие, совпадение позиций ведет к соединению героев друг с другом, к слиянию в единое сознание. Эта конгруэнтность (С. Вайман определяет это свойство как “переход друг в друга в движении”) способствует обретению гиперсмысла – при совмещении двух целостностей возникает необходимость пересмотра уже наработанного представления о них, герои предстают как бы с другой стороны, раскрывают свои ранее не изведенные грани. Герои движутся, существуют в разных контекстах, их слияние (в репликах) порождает дополнительную информацию о них, раскрывая их сущность.

Диалогическая структура текста предполагает отношения между словом и порождающей его причиной, стимулом. Слово, как пусковой момент, как толчок к действию, принадлежит герою, который “выводит” его в речевое пространство и делает достоянием уже двух сознаний (своего другого). В результате этого обретаются общие ценности, находящиеся не во мне и не в другом, а между нами. Значит, кардинальным условием протекания диалогического процесса выступает его формирование в контексте изначального равноправия участников. Соблюдение диалогического взаимодействия “Я ↔ Другой” в исповедальном общении выступает неизменным условием его существования.

Таким образом, в художественном изображении исповеди Достоевским прослеживается ее диалогическая основа, в которой Бахтин акцентирует внимание на онтологической роли *другого* в становлении личности.

Основываясь на диалогической природе исповеди, М. Бахтин выделяет такие формы ее художественного изображения: “я-для-другого” (мой образ для другого) и “я-для-себя” (образ себя самого для себя самого)” [1,319].

Форма “я-для-другого” предполагает “наличие вне себя другого равноправного и ответно-равноправного сознания” [1,318], сознания, за которым закреплено право решающей силы, субъекта, способного дать такой ответ, “который мог бы все изменить в мире моего сознания” [1,318]. Человек является носителем собственно завершеного мировосприятия, и, вступая в диалог, его “целостный голос...участвует в нем не только своими мыслями, но и своей судьбой, всей своей индивидуальностью” [1,318].

Исповедально-диалогические формы “я” и “другой” сочетаются “особым и неповторимым образом: я в форме другого или другой в форме я” [1,319]. Сознание другого для меня существует не как вещь или явление, а как сложившийся образ человека. Я вступаю в контакт с человеком, изучаю, “даю “объективный” социологический (или иной научный) анализ этого образа” и постепенно превращаю его “в понятие, ставлю его вне соотношения “я-другой” и овеществляю его” [1,319]. Я абстрагирую образ другого, синтезирую его, превращаю в понятие, близкое мне, свойственное мне, понимаемое мною, которое “является путем к я другого” [1,319]. Изучив образ другого, я могу через его овеществления принять его форму на себя: видеть все его глазами, чувствовать его душой, действовать его поступками.

Бахтин отмечал, что Достоевский “исключительно остро ощущал форму существования человека как я и *другого*” [1,319]. Отношения я и *другого* строятся на основе “напряженной борьбы<...>в каждом внешнем выявлении человека (в каждом лице, жесте, слове, в том числе до последнего, исповедального слова), в каждой живой форме современного ему общения” [2,320]. Человек заинтересован в столкновении с чужой для него точкой зрения другого (Достоевский четко разграничивал изображение, “ощущение своего и чужого в слове, в стиле, в тончайших оттенках, изгибах стиля, интонации, в речевом жесте,<...>всей внешности, в самом способе носить свое тело”) [1,320]. Противоположная, чужая позиция предстает как раздражитель, как стимул к анализу, а в дальнейшем – к протесту, утверждению собственной правоты или согласию, принятию чужой позиции, переходящей в свою. Существует определенная граница между своим и чужим, но как только одна позиция начинает простираться на “территорию” другого, одно сознание завладевает другим, то граница между ними “размывается”. Одна позиция, одно видение становится достоянием двух сознаний, но и вместе с тем каждого в отдельности, т. к. каждая позиция сохраняет свою автономию. В дальнейшем эта автономия не утрачивается, ведь “во всем, чем человек выражает себя вовне (и следовательно, для другого), от тела до слова, – происходит напряженное взаимодействие я и *другого*: их борьба,<...>равновесие, гармония (как идеал), наивное незнание друг о друге, нарочитое игнорирование друг друга, ...непризнание и т. д. ” [1,320].

М. Бахтин проследил зависимость становления личности от ее принадлежности к формам *я-для-другого* и *я-для-себя*. “Сентиментально-гуманистическое развеществление человека” (способность чувствовать “жалость, низшие виды любви (к детям, ко всему слабому и маленькому)”) влияет на то, что “человек перестает быть вещью, но не становится личностью” [1,322]. Человек остается объектом другого, находится под воздействием другого, “лежащем в зоне другого, переживаемым в чистой форме другого, в отдалении от зоны я” [1,323].

Это – этап зарождения, отправная точка своего самосознания, первичный момент фиксации себя самого в своем отчете. Осознавая и принимая значимость позиций другого, человек начинает обращаться к “дальному собеседнику”, к Абсолютной Другости.

Именно Алеша Карамазов становится той “другостью”, в сознании которого видит себя и ценностно отражается его старший брат Дмитрий Федорович Карамазов. Алеша выступает “раздражителем” покоя сознания Мити, “пусковым моментом”, ведущим к раскрытию его собственной позиции о самом себе. Митя в разговоре со своим младшим братом Алешей подводит такой итог – самоотчет-исповедь – своей жизни: “Дай бог мне теперь не врать и себя не хвалить<...>Я иду (по пути жизни – Н. Г.) и не знаю: в вонь ли я попал и позор, или в свет и радость. Вот те где беда, ибо все на свете загадка! И когда мне случалось погружаться в самый, самый глубокий позор разврата (а мне только это и случалось), то я всегда это стихотворение о Церере и о человеке читал. Исправляло оно меня? Никогда! Потому что я Карамазов. Потому что если уж полечу в бездну, то так-таки прямо, головой вниз и вверх пятами, и даже доволен, что именно в унижительном таком положении падаю и считаю это для себя красотой. <...> Пусть я проклят, пусть я низок и подл, но пусть и я целую край той ризы, в которую облакается бог мой; пусть я иду в то же самое время вслед за чертом, но я все-таки и твой сын, господи, и люблю тебя, и ощущаю радость, без которой нельзя миру стоять и быть” [5, 122].

Дмитрий Карамазов обращается к Алеше, но адресует свое откровение как бы поверх брата, в покаянных тонах он направляет свою исповедь “вовне” себя, к Богу. Митя не признает верховенства Бога над собой, относится к Богу с долей неуважения или даже презрения, обиды, злости. Однако он признает существование Бога, дерзает на общение с Ним. Именно осознание присутствия этой Вненаходимой Сущности сформировало в его сознании необходимость взглянуть на свою жизнь, критически отнестись к своим поступкам, понять и признать ошибочность своих действий, даже слезу пустить в знак осознания и раскаяния.

Дмитрий продолжает свою исповедь: “Я пролил слезы, и ты дай мне поплакать. Пусть это будет глупость, над которой все будут смеяться, но ты нет<...>Я тебе хочу сказать теперь о “насекомых”, вот о тех, которых бог одарил сладострастьем:

Насекомым – сладострастье!

Я, брат, это самое насекомое и есть, и это обо мне специально и сказано. И мы все, Карамазовы, такие же, и в тебе, ангеле, это насекомое живет, в крови твоей бури родит. Это – бури, потому что сладострастье буря, больше бури! Красота – это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что бог задал одни загадки” [52, 122].

Гордость и непокорство его характера, типичные, как он считает, для Карамазовых, препятствуют его сближению с Богом, желанию исправить свои греховные поступки. Дмитрий осознает ничтожность и жалкость своего существования, вступает в контакт с рефлексией сознания Алеши на него, в глубине своего сознания сравнивая себя с ним, оценивая его влияние на себя, видя изменение своего сознания после общения с Алешей. Это заставляет его задуматься, его пугают, “угнетают” тайны, загадки, основу которых составляет Бог. Его самоотчет-исповедь становится в определенной степени открытием для него самого: его размышления привели его к признанию верховенства Бога, к зарождению в его душе трепета перед Ним. Сквозь призму Божьей мудрости и утверждения того, что “я все-таки и твой сын, господи” и от этого происходит ощущение радости, что влечет за собой изменения в сознании Дмитрия Карамазова:

- очищение – факт исповеди, слезного покаяния состоялся;

- в его душе появилась надежда: “Я буду сидеть и чуда ждать” [52, 139].

Эту надежду утвердили в его сердце слова Алеши: “Я верю, что Бог устроит, как знает лучше, чтобы не было ужаса” [52, 139].

Таким образом, можно сделать вывод, что для формы “я-для-другого” характерны отношения, в которых я и *другой* взаимодействуют как равноправные и равнозначные участники диалогического общения.

Наряду с формой “я-для-другого”, Достоевский делает предметом изображения в своем литературно-художественном творчестве форму исповедального общения я-для-себя, в которой главенствующую позицию занимает образ “я”.

Форма “я-для-себя” обозначается Бахтиным как “попытка объективного отношения к себе самому безотносительно к форме я и *другого*” [1,321]. Мое отношение к себе самому безотносительно к моему отношению к другому; я рефлексирую себя (выражаю свое мнение о себе), о “конкретном и неповторимом событии в жизни”, в котором “я-для-себя” только я единственный, а все остальные другие для меня” [1,321]. Моя позиция для меня является первичной и доминирующей, следовательно, преобладающей над позицией другого обо мне. Однако “нейтральная позиция по отношению к я и *другому* невозможна”, ведь мое мнение обо мне формируется на основе мнения другого обо мне, именно видение меня глазами другого способствует моей “попытке объективного отношения к себе самому (их нельзя уравнивать)” [1,321].

Достоевский в своих романах широко использует прием автокоммуникации героя как момента откровения, искренности. На первый план выступает собственное “я” героя, цель которого – изучение

своей сущности, формирование своей значимости, самоопределение перед другим и влияние на организацию образа “я” в сознании другого. Мое мнение обо мне, “ценностное видение и закрепление себя” становится “организующим и оформляющим внутреннюю жизнь началом” [1,124].

Формирование личности, “свободной и незавершенной”, зависит от того, “чем ближе образ к зоне я-для-себя, тем меньше в нем объективности и завершенности” [1,323]. Герой в попытке своего самоопределения не уделяет должного внимания мнению другого о себе, возводит его в статус вторичного в формировании своего целостного образа. Значит, первичной для героя становится его собственная позиция, собственный взгляд на свое естество. Тем самым образ героя приближается к зоне я-для-себя и концентрируется на ней. Влияние зоны я-для-себя не требует объективной направленности: данный тип сознания не нуждается в обращенности к другому, оно рефлексивно фиксирует ценностную позицию другого, но не возводит ее в статус доминирующей. Неспособность такого сознания к организации целостного, полного образа “я” определяет его “свободу и незавершенность” [1,323]. Следовательно, фактором, определяющим личность, является положение образа (независимо от его характерологических признаков) “в системе координат “я-для-себя и другой” [1,323].

Самоизучение и самоопределение как способ раскрытия личности заключается в попытке “зафиксировать себя самого в покаянных тонах в свете нравственного долженствования”, создать “первую существенную форму словесной объективации жизни в личности”, которую М. Бахтин определил как “самоотчет-исповедь” [1,124]. Для этой формы существенным, конструктивным моментом является то, что это именно самообъективация, что другой со своим специальным, привилегированным подходом исключается; только чистое отношение я к себе самому выступает здесь организующим началом высказывания. В самоотчет-исповедь входит только то, “что я сам о себе могу сказать” [1,124]. Самоотчет-исповедь формируется в пределах одного сознания, все внеположные по отношению к этому сознанию моменты исключаются, присутствие ценностного сознания другого отрицается, он “борется с ним за чистоту...одинокого отношения к себе самому” [1,124]. Эстетический подход и оправдание другого могут проникнуть в мое ценностное отношение к себе самому и замутить его чистоту (слава людская, мнение людей, стыд перед людьми, милость людей и проч.). “Чисто ценностно одинокое отношение к себе самому – таков предел, к которому стремится самоотчет-исповедь” [1,124].

Достижение предела самоотчета-исповеди невозможно без присутствия другого в роли судьи, “который должен судить меня, как я себя сам сужу, не эстетизируя меня”; присутствие другого помогает “разрушить его возможное влияние на мою самооценку, чтобы путем самоунижения перед ним освободить себя от этого слияния его оценивающей позиции вне меня и связанных с этой венаходимостью возможностей (не бояться мнения других, преодолевать стыд)” [1,124]. Однако существует определенный предел, ограничивающий вмешательство другого как трансгредивного момента в мою самооценку. Если результатом вмешательства другого становится “всякое успокоение, остановка в своем самоосуждении, всякая положительная оценка”, то это воспринимается “как отпадение от чистоты самоотношения” [1,124].

Диалектика отношений я и другого обуславливает проблему внешней формы в самоотчете-исповеди, “здесь неизбежен конфликт с формой и с самим языком выражения” [1,125]. Понятие “исповедь” предполагает диалогический характер как внешнюю форму отношений, тогда как “самоотчет” требует использования определенного языка выражения как внутреннюю форму. Внешняя форма не может стать пусковым моментом к завершению самоотчета-исповеди, “ибо для него нет завершающих трансгредивных моментов” [1,125]. Но и внутренняя форма, как мой рефлекс над самим собой, “не может завершить меня сполна, <...> мое собственное слово о себе принципиально не может быть последним, завершающим меня словом: слово для меня самого есть мой поступок, а он жив только в едином и единственном событии бытия; а потому ни один поступок не может завершить собственной жизни, ибо он связывает жизнь с открытой бесконечностью события бытия. Самоотчет-исповедь не изолирует себя из этого единого события, отсюда он потенциально бесконечен” [1,125].

Самоотчет-исповедь отвергает ценностную позицию другого. Однако без взгляда на меня со стороны другого невозможно отрефлексировать себя, объективно себя оценить. Моя собственная оценка не совпадает с мнением другого обо мне, с реально существующей оценкой. Следовательно, я не могу совпадать с самим собой в моем отчете-оправдании и успокоиться. Эта “неуспокоенность и незавершенность” не удовлетворяется моим собственным оправданием и нуждается в “оправдании религиозном, ... в прощении и искуплении как абсолютно чистом даре (не по заслугам), в ценностно потусторонней милости и благодати. Это оправдание не имманентно самоотчету, но лежит за границами его, в неопределенном рискованном будущем действительного события, как действительное исполнение просьбы и молитвы, зависящее от чужой воли, лежит за границами самой просьбы, самой молитвы, ... сами просьба и молитва остаются открытыми, незавершенными, они как бы обрываются в непредопределенное будущее события. Это собственно исповедальный момент самоотчета-исповеди” [1,125-126]. Самоотчет, обращенность к самому себе исключается, он существует благодаря своей второй сущности – исповеди, “то есть просительной обращенности вовне себя, к Богу” [1,126].

Чистый самоотчет неприемлем; чем больше доказательств этого утверждения, тем сильнее вырисовывается статус другого, “чем глубже одиночество с самим собой, тем яснее и существеннее отнесенность к Богу. В абсолютно ценностной пустоте невозможно никакое высказывание, невозможно само сознание. Вне Бога, вне доверия к абсолютной дружости невозможно самоосознание и самовысказывание” [1,126]. Тот факт, что я сознаю себя в бытии, говорит о том, что кто-то мне в этом помогает, “кто-то заинтересован во мне, я ценностно отражаюсь в ком-то, кому-то нужно, чтобы я был добрым” [1,126].

Иногда ценностные моменты в самоотчете-исповеди изменяются. Человек не принимает суда Божественного и человеческого и протестует против него (отсюда “тона злобы, недоверия, цинизма, иронии, вызова”); это приводит к возникновению “богоборческих и человекоборческих моментов самоотчета-исповеди” [1,127]. Примером такой исповеди у Достоевского может служить откровенность перед человеком, которого презираешь. “Человекоборческие, как и богоборческие, моменты (результат отчаяния) делают невозможным эстетический, молитвенный строй. Своеобразное извращение формы самоотчета-исповеди представляет собой ругательство в своих глубочайших...проявлениях. Это самоотчет-исповедь наизнанку” [1,128]. Его главная задача – “сказать другому то, что только он сам о себе может и должен сказать, “задеть его за живое”; худшее ругательство – справедливое ругательство, выражающее то, что другой сам о себе мог бы сказать в покаянно-просительных тонах, в тонах злобы и насмешки” [1,128].

Иван Федорович Карамазов, находясь во взаимодействии с сознанием Алеши, понимает, чувствует его позицию, мнение о себе (“я-для-другого”), принимает, проецирует ее на себя и на основе двух позиций – своей и брата – делает исповедальную попытку самоопределения:

“Я клоп и признаю со всем принижением, что ничего не могу понять, для чего все так устроено. Люди сами, значит, виноваты: им дан был рай, они захотели свободы и похитили огонь с небеси, сами зная, что станут несчастны, значит, нечего их жалеть. О, по моему, по жалкому, земному эвклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виновных нет, что одно из другого выходит прямо и просто, что все течет и уравнивается, – но ведь это лишь эвклидовская дичь, ведь я знаю же это, ведь жить по ней я не могу же согласиться! <...>Я веровал, я хочу сам и видеть, а если к тому часу буду уже мертв, то пусть воскресят меня, ибо если все без меня произойдет, то будет слишком обидно. Не для того же страдал, чтобы собой, злодействами и страданиями моими унавожить кому-то будущую гармонию” [5, 267].

Иван осознает свою низость, объясняет это не своей личной заслугой, а наказанием всех людей за то, что они “утратили рай”. Люди сознательно выбрали страдания, Иван полагает, что страдания есть содержание жизни. Более того, для Ивана не приемлема мысль о том, что его страдания облегчат чью-то жизнь и будут способствовать созданию “гармонии”. Ради этого он готов “воскреснуть” и увидеть, что он отмщен, что кто-то другой так же страдает, как он. Иван продолжает:

“О Алеша, я не богохульствую! Понимаю же я, каково должно быть сотрясение вселенной, когда все на небе и под землею сольется в один хвалебный глас и все живое и жившее воскликнет: “Прав, ты, господи, ибо открылись пути твои!”<...>Если есть во всем мире существо, которое могло бы и имело право простить? Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотмщенными. Лучше уж я останусь при неотмщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был и неправ*. Да и слишком дорого оценил гармонию, не по карману нашему вовсе столь платить за вход.

– Это бунт, – тихо и потупившись проговорил Алеша” [5, 277].

Иван Карамазов боится признать существование Бога – “существа, которое могло бы судить”. Ему нужен Бог для того, чтобы спросить Его, почему Он оставил Ивана, не дал ему той жизни, которой он ожидал. Более того, он хочет потребовать от Него отмщения за свои страдания. Он выражает свое непочтение и даже презрение к Богу, желая вернуть ему билет – “пропуск” в рай, к счастью, тем самым показывая, что Ивану ничего не нужно от Бога, ни помощи, ни просто присутствия или участия, поддержки, ведь:

– Есть такая сила, что все выдержит! – с холодной уже усмешкой проговорил Иван.

– Какая сила?

– Карамазовская...сила низости карамазовской... [5, 298].

Вопреки своим богоборческим убеждениям, Иван создал и прочел Алеше поэму о великом инквизиторе. Это было не просто желание похвалиться перед братом, выразить свои позиции по отношению к Богу, свое видение жизни. Иван спроецировал диалог великого инквизитора (устами которого глаголил сам дьявол) и Христа на конкретную ситуацию их разговора с Алешей, определив соответственно “роли”. После разговора с Христом все доводы и искушения великого инквизитора были развеяны и, хоть и невербально, но ему пришлось признать правильность и силу слов Христа. Так и Иван внешне пытался

доказать свою силу и надменность, но внутренне он согласился с Алешей, признал и принял его убеждения. Алеша, как и Христос, своим поцелуем доказал Ивану свое прощение и любовь.

Таким образом, в самоотчете-исповеди не может быть ни героя, ни автора, ведь “нет позиции для осуществления их отношений, позиции ценностной внаходимости; герой и автор слиты воедино – это дух, преодолевающий душу в своем становлении, не могущий завершиться” [1,128]. Для завершения своей целостности дух должен преодолеть свою обманчивую бытность и слиться с душой.

Именно дух, “как последнюю смысловую позицию личности”, Достоевский выделил предметом своего эстетического созерцания, “сумел увидеть дух так, как до него умели видеть только тело и душу человека. Он продвинул эстетическое видение вглубь, в новые глубинные пласты” [1,313]. Дух как эстетическое явление, как наличная целостность соотносится и сочетается с самоосознанием и самовидением человека, с его “я-для-себя”, но не становится самозавершающим и самодостаточным целым, способным обособленно от трансгредиентных моментов сформировать художественно переживаемый мир внутренней жизни героя. Мой дух как данная целостность не имеет ценностного целого, которое есть душа. Дух представляет собой лишь первичную, низшую форму существования души: “в отношении к себе самому я не имею с ней дела, мой саморефлекс, поскольку он мой, не может породить души, но лишь дурную и разрозненную субъективность, нечто, чего быть не должно<.>В моем одиноком и чистом отношении к себе самому интуитивно понятно только вечное осуждение души,<.>душа нисходит на меня, как благодать,<.>как дар, незаслуженный и неожиданный” [1,89-90].

Душа, “совпадающее само с собой, себе равное, замкнутое целое внутренней жизни”, обретает свою значимость, вступая в контакт с другим сознанием, “постулирует внаходящуюся любящую активность другого. Душа – это дар моего духа другому” [1,116]. Дух – это иллюзорное существование души, неистинная форма внутреннего бытия, ведь “в духе я могу и должен только терять свою душу, бережена она может быть не моими силами” [1,90], а силами *другого*.

Душа оформляется в сознании человека, но, обращенная только вглубь себя, она перестает быть активной внутри себя и ограничивается временными факторами. Дух – это “временная эстетически значимая форма внутренней жизни, ...рождение и смерть в их завершающем ценностном значении (сюжетном, лирическом, характерологическом и проч.)” [1,92]. Дух есть эпизодическое бытие души, не претендующее на полную, субъективную оценку и достигшее определенных пределов внутреннего мира, но не способное выйти за пределы своей эстетической данности и занять позицию внаходимости. Существование души, в отличие от духа, не ограничено хронологическими рамками, “проблема бессмертия касается именно души, а не духа, того индивидуального и ценностного целого протекающей во времени внутренней жизни, которое переживается нами в другом, которое описывается и изображается в искусстве словом, красками, звуком души, лежащей в одном ценностном плане с внешним телом другого и не разведимой с ним в моменте смерти и бессмертия (воскресение во плоти)” [1,89].

Таким образом, вечность души обретается при условии единства самосознания и сознания другого, я во взаимосвязи, взаимозависимости с *другим*, “я-для-другого” – такова природа души и основа преодоления духа (существования в пределах только одного сознания).

Исповедь как попытка заглянуть внутрь себя, познать себя, через раскрытие своего внутреннего мира познать окружающий мир (другого) и путем изучения другого познать себя и свое место в контексте человеческого бытия вошла в литературно-художественное творчество Ф. Достоевского. Он использует “исповедь и другие исповедальные сознания, чтобы раскрыть их внутренне социальную структуру, чтобы показать, что они (исповеди) не что иное, как события взаимодействия сознаний, чтобы показать взаимозависимость сознаний, раскрывающуюся в исповеди” [1,312].

На основании вышеизложенного можно трактовать исповедь как эмоционально-волевой поступок авторского сознания, основанный на искренности, откровенности, вступающий во взаимодействие с другим сознанием (героем, читателем, Богом), ожидающий ответного действия, направленного на совмещение их видения, слияния двух сознаний, не ограниченный пространственно-временными отношениями и фиксирующий состояние взаимоотражения, взаимовосприятия, взаимозависимости участников.

Итак, основными составляющими структуры исповеди в литературном произведении можно выделить:

- направленность внутрь себя, познание своих “глубинных пластов” под влиянием ценностной позиции другого (форма “я-для-себя”);
- попытка самоосознания и самообъективации в свете Абсолютной Другости (форма “самоотчет-исповедь”);
- направленность вовне себя, определение своего существования в равноправной взаимосвязи и взаимозависимости с другим, в контексте другого (форма “я-для-другого”);

- раскрытие своего сознания изнутри;
- продолжение собственного формирования извне;
- доминирующее влияние другого на становление личности;
- онтологически незавершимая сущность исповедального диалога.

Ф. М. Достоевский в своих произведениях изобразил весь потенциал (внешний и внутренний) исповеди. Собственно исповедь, ее свойства и возможности изображает автор в своих романах, делая ее, по мнению М. М. Бахтина, предметом своего художественного видения.

Таким образом, исповедь представляет собой способ познания своего внутреннего мира, “высшую форму свободного самораскрытия человека изнутри, ... встречу глубинного я с другим и другими (народом), встречу я и *другого* на высшем уровне и в последней инстанции” [1,319]. Форма я в этой встрече требует присутствия сознания однородного моему сознанию, изначального, чистого сознания, “глубинного я изнутри себя самого” [1,319], которое формируется как зеркальное отражение меня в другом и другого во мне, соединяя нас. Эта конгруэнтность становится условием формирования внутреннего пространства исповедального диалога. Человек посредством исповеди раскрывает свое сознание, изображает свой внутренний потенциал и извне завершает его (вербально-стилистически) откровенно, “чисто”, “без ложного последнего слова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1978.
2. Бахтин М. М. Поэтика романов Достоевского. – М.: Прогресс, 1972.
3. Берковский Н. Я. О мировом значении русской литературы. – Л., 1975.
4. Вайман С.Т. Неевклидова поэтика. – М.: Наука, 2001.
5. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы: В 2т. - Т. 1. – М.: Художественная литература, 1972.
6. Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVIIв. – М.: Наука, 1974.
7. Хализев В. Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002.

УДК 821.161.2А - 3.091

ДЕТЕКТИВНИЙ ХРОНОТОП У РОМАНІ Ю. АНДРУХОВИЧА „ПЕРВЕРЗІЯ”

Давидченко Т.С., здобувач

Запорізький державний університет

Стаття присвячена дослідженню постмодерного хронотопу в зіставленні такого його вияву, як детективний часопростір із часопросторовими вимірами творів класиків детективного жанру. Звернено увагу на найбільш цікаві детективно- часопросторові характеристики роману: реальний та уявний хронотопи, географічний та локальний простори. Зроблена спроба накреслити загальну схему детективного хронотопу твору.

Ключові слова: хронотоп, постмодерний детективний часопростір, роман, категорія.

Давидченко Т.С. ДЕТЕКТИВНИЙ ХРОНОТОП В РОМАНЕ Ю.АНДРУХОВИЧА «ПЕРВЕРЗІЯ» / Запорізький державний університет, Україна

Стаття посвящена дослідженню детективного хронотопа в порівнянні з часо-просторовими вимірами творів класиків детективного жанру. Звернено увагу на найбільш важливі детективні часо-просторові характеристики роману: реальний та ірреальний хронотопи, географічне та локальне просторове. Сделана спроба накреслити схему детективного хронотопа твору.

Ключевые слова: хронотоп, постмодерное детективное время и пространство, роман, категория.

Davydchenko T.S. THE DETECTIVE CHRONOTOP IN THE NOVEL “PERVERZIYA” BY YU.ANDRUKHOVYCH / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The article is devoted to the research of detective chronotop in comparison with time and space characteristics in classical detective genre works. Author’s attention has been paid to the most important

detective time-space characteristics in the novel: real and irreal chronotop, geographic and local space. An attempt has been made to draw the general scheme of detective chronotop in the novel.

Key words: chronotop, postmodern detective time and space, novel, category.

Сьогодні українське літературознавство дедалі більше звертає свій погляд на сучасну літературу, зокрема на дослідження хронотопу в текстуальному просторі художньої прози. Проблему часу й простору аналізують такі науковці, як: М. Бахтін, М. Кодак, Д. Лихачов, Ю. Лотман, А. Поспелов, С. Тураєв, В. Теремко та ін. Особливо актуальною в постмодерній прозі є проблема детективного часопростору. Актуальність роботи зумовлена трансформацією усталеного вже в літературознавстві поняття хронотопу в контексті постмодерної естетики. Традиційний хронотоп в естетичних вимірах постмодерних творів подрібнюється на безліч різновидів та підрізновидів, специфіка яких диктується особливостями моделі світу постмодерного літературного твору. Тому мета цієї статті – проаналізувати й науково обґрунтувати постмодерні особливості детективного хронотопу у романі сучасного прозаїка Юрія Андруховича.

М. Бахтін [1] наголошував на тому, що жанр і жанрові різновиди твору визначаються саме хронотопом, адже саме в ньому наявне суттєве жанрове значення, внаслідок чого можна говорити про жанрово-типові хронотопи, зумовлені специфікою й порядком художнього співвідношення часу і простору в межах жанру. Спробуємо визначити, як час і простір оприявнюються в постмодерному романі Ю. Андруховича „Перверзія”, який є об’єктом нашої розвідки.

Перш ніж виявити основні риси детективного хронотопу в романі „Перверзія”, варто з’ясувати жанр досліджуваного твору. Більшість дослідників схильні визначати його як детектив з численними сюжетними, авантурними, любовно-еротичними, фантастичними мотивами [2; 3]. Так, Л. Калинська [4] наголошує на тому, що Ю. Андрухович вдається не окремо до детективного, або любовно-еротичного роману, а сполучає у „Перверзії” різні жанри. Весь роман зітканий із маргінальних жанрів. Це щоденники, роздруки наговорених на аудіокасети текстів і комп’ютерних записів, газетні інтерв’ю, семінарські виступи, наукові доповіді, запрошення, програмки-репортажі, службові депеші, нотатники і т.н. На думку дослідниці, „письменник у своєму творі синтезує жанри, які традиційно вважаються „легкими”, а деякі з них взагалі не літературними (бо тяжіють до публіцистики, белетристики і навіть ділового письма)” [4, 16]. Припущення ж В. Назарця і С. Васильєва суперечать наведеним вище думкам. Дослідники визначають „Перверзію” як роман з трьома головними сюжетними лініями: детективною, історичною і філософською (метафізичною), що свідчить про приналежність твору Ю. Андруховича до постмодернізму [2;12].

На нашу думку, не можна розмежовувати в романі Ю. Андруховича риси детективного і постмодерного хронотопу, бо вони поєднуються й реалізуються як єдине ціле, і саме сукупність цих рис є вузлом, що пов’язує твір письменника з попередніми традиціями. Адже письменник сполучає постмодерні й традиційно детективні традиції, запозичені в таких класиків детективного жанру, як А. Конан Дойль [6], Е. По [5], А. Крісті [7]. А оскільки складовою постмодерністської художності є розважальність, то зрозуміло, що в „Перверзії” обігруються жанри, характерні для масової літератури. Яскрава любовна історія героя (пережите трагічне кохання й новий роман із заміжною жінкою) переплітається з детективною лінією постійного переслідування Перфецького з боку загадкової організації. Читачеві важко повірити в смерть героя, адже в романі вона подається як не зовсім справжня. Перфецький, після того, як покінчив життя самогубством, прямує на Київський вокзал. О. Гнатюк [8, 8] називає це відомим ходом із кепських детективів, і саме з цього погляду можна віднести роман Андруховича до детективу. Таким чином, твір Ю. Андруховича „Перверзія” – це постмодерний твір з елементами авантурно-пригодницького та детективного роману. Письменник в дечому використовує традиції детективного хронотопу, а в дечому – навіть заперечує їх. Так, наприклад, як і кожен детектив, „Перверзія” починається з таємниці, час і місце дії – точно визначені, але в романі немає слідчих і інспекторів, на відміну від романів класиків детективного жанру. Хронотоп реалізується непослідовно, Стах блукає дорогами усієї Європи як реально, так і уявно.

Отже, більшість дослідників акцентують на наявності детективної лінії в поетиці „Перверзії”. Дослідженню детектива і детективного хронотопу присвячені праці Л. Калинської [4], Ю. Крота [9], М. Славинського [10], В. Смирєнського [3], С. Стеценко [11] та ін. Для нас методологічною базою у галузі дослідження детективного хронотопу стала робота А. Вуліса „У світі пригод” [12], на яку ми будемо спиратися надалі. Серед найважливіших категорій детективного простору і часу дослідник називає: хронотоп таємниці, яка дорівнює роману, синхронна йому, і врешті-решт йому тотожна, а також хронотоп взаємоукладання різних історій, епох, культур, хронотоп випадку, хронотоп шляху.[12,17-29]. Ми не будемо зупинятися докладно на кожному з названих видів та підвидів хронотопу, а звернемо свою увагу на найбільш цікаві часопросторові характеристики роману.

Чи не найбільшої уваги, на нашу думку, заслуговує у творі співвідношення реального та уявного хронотопів.

Реальний хронотоп – це всі події, які відбуваються у художньому творі. До уявного ж хронотопу відносимо: несподіване зникнення Стаха і пошуки його (уявні, несправжні), а також те, що в центрі роману лежить внутрішній світ персонажа. Герой роману існує у своєму внутрішньому часопросторі. Минуле переживається ним як теперішнє, хоча й не позначено звичайними сигналами пам'яті, типу: „пам'ятаю”, „як згадується”. У снах Стах заходить у справжні кімнати і блукає уявними коридорами своєї свідомості: „Минулої ночі приходив В... Понеділок, вівторок. У понеділок нас запросять на вечірню виставу... Було близько третьої. Через вікно лазнички В. викинув у двір мотузяну драбинку. По ній спустився на землю. Розчинився у тумані” [13, 40].

У межах уявного хронотопу Л. Дар'ялова [14] виділяє хронотоп пам'яті, до якого можуть входити:

– спогад: „... Початок серпня у Львові... Сходи жахливо рипіли, коли ми вночі поверталися з мансарди. Одного разу на сходах і пенсіонер у військовому френчі...” [13,13].; в уривку бачимо апеляцію й до хронотопу дороги, адже сходи – це часопросторовий образ. Тут вони виступають і своєрідним поверненням у минуле;

– спогад-сповідь: „За останні декілька років я звик до цвинтарів, отче Антонію... був такий час, коли я працював гробарем.” [13, 223];

– уявлення, припущення: „Маю надію, що все-таки запопає якогось випадкового човняра, і з ним дістався до свого готелю...” [13, 118].

У кожному з названих спогадів, уявлень крім Станіслава є ще „хтось”. Локальний простір персонажа є невід'ємним від простору інших людей, соціуму. Цікаво, що жоден сон, згадка не обходяться без мотиву порогу, який у Ю. Андруховича виявляється по-різному. У першому спогаді – це „двері” у другому – церква, у третьому – сходи, цвинтар і готель (як межава, перехідна територія).

Ще однією, незвичайною на перший погляд, але важливою складовою детективного часопростору в постмодерному творі є простір географічний, побутовий, кліматичний.

„У такому просторі, - вважає А. Вулс, - особливе значення для героя має зміна місцезнаходження.” [12, 51]. Відстань у такому просторі набуває невластивої їй еластичності, піддається настроям героїв. У пригодницькому романі персонаж має пристрасть до відстаней і розкривається здебільшого через них. Так, у „Перверзії” бачимо, як внутрішній світ Стаха розкривається найповніше тоді, коли він знаходиться далеко від рідної країни, опиняючись у різноманітних ситуаціях, навіть якщо ці ситуації уявні і виникають лише в його свідомості. Згадаємо сповідь Перфецького в церкві, де він зізнається, що порушив заповіт божий під назвою „не вбий”. Душа Станіслава розкривається перед читачем також і в розмові з Адою. Стах „сповідається” їй про свою долю. У пригодницькому творі гіпертрофовані усі фізичні властивості світу: щільність середовища, рельєф поверхні, температура повітря. У „Перверзії” наштовхуємося на постійне протиставлення: сонце Венеції – сніги України. Мабуть, у Ю. Андруховича це не просто данина детективному хронотопу, а й щось набагато глибше, скажімо, протиставлення двох культур різних країн. Туман у письменника білий, глеккий і аж світиться від сонця. Стосовно рельєфу виникає враження, що вся Венеція – це, крім суцільної води, також і суцільні гори. Ще один аспект географії – Стах за волею обставин потрапляє в чуже йому просторове (а відповідно національне, культурне і т.п.) середовище. У даному випадку – це Венеція.

Для простору детективу характерна розкидана, почленована географія, як мотивування різноманітних пригод. Наприклад, у А. Конан Дойля в оповіданні „Знак чотирьох” спостерігаємо такий простір: Агра – Лондон – Андаманські острови – передмістя Шолто-Темза – Бейкер Стріт – Бразилія (уявна країна, до неї мріяв поїхати Смолл) [6]. У Ю. Андруховича це: Львів – Венеція – Париж – Мюнхен – Нью-Йорк – Перемишль – Краків – Відень – Прага [13].

У А. Конан Дойля [6] всі дії відбуваються в межах однієї країни – Англії, – і лише наприкінці твору деякі персонажі виходять за межі чітко окресленого автором простору. Герої А. Конан Дойля переміщуються з винятковою швидкістю, а персонажі А. Крісті немов розкидані по всьому світу. Так, зав'язка дії відбувається в одній країні, сама дія - в іншій (наприклад в Англії), а розв'язка – ще в іншій. У А. Крісті зустрічаємо переважно розімкнений простір. У Ю. Андруховича немає окремо замкненого або розімкненого простору, він створює простір, замкнений ззовні, але розімкнений зсередини. Таким чином, у читача виникає ілюзія розімкненості простору.

Обов'язковим аспектом детективного простору є простір локальний. Загальноприйнятим у сучасному літературознавстві взагалі й у міфопоетиці зокрема є розуміння під локальним обмеженого у географічному, психологічному чи в інших аспектах простору, що має чіткі межі і може бути статичним, непроникним, або ж динамічним, схильним до змін.

У своєму дослідженні як різновид локального простору ми виділяємо простір замкненості, камерності, ізолюваності – маленький замкнений світ, який знаходиться далеко від великих і багатолюдних міст, країн. Так, у А. Крісті [7] садиба, де скоюється вбивство (роман „Загадка Едхауза”), обов'язково повинна

знаходиться відокремлено, створюючи своєрідний, замкнений у собі світ. У творах письменниці так майже завжди. Згадаймо „Десятьох негрень”, де події відбуваються на острові, у садибі, а сам острів відокремлений від світу протокою. У Ю. Андруховича це теж острів – Італія, або острів – риба, до якого він постійно повертає увагу читача.

Кімната – також локальний простір. Усі спогади, марення, фантастичні дії, карнавал відбуваються в кімнаті, в замкненому просторі, із якого персонажі рідко виходять.

Романтична атрибутика у творі іноді переакцентована відповідно епосі: з одного боку – садиба, яка знаходиться за містом – типовий замок готичного роману, що трансформувалася у творах А. Конан Дойля, А. Крісті та Ю. Андруховича. Оптика й акустика пригодницького простору передає нам виняткову картину довкілля, із якої випадають не тільки маловагомі деталі, але навіть значні, неповноцінні тільки в одному: функціонально вони ніяк не пов’язані з інтересами персонажа. Навколо може відбуватися що завгодно: танець циганів, грім у небі, самогубства і т.ін. Усе це зникає з поля зору нашого персонажа, все це для нього немовби відсутнє. Згадаємо конференцію, де Стах повністю зайнятий Адою і ніяк не реагує на те, що відбувається навколо.

Віддалені предмети в пригодницькому просторі сприймаються персонажем як близькі, а близькі здаються далекими: це оптичний синонім байдужості. В акустиці детективного простору ми чуємо то шепіт, то крик. Згадаємо перебування Стаха на конференції: голосна промова доповідачки і шепіт під столами Ади і Стаха.

Тепер спробуємо накреслити загальну схему детективного хронотопу твору. Хронотоп у детективі, як зазначає В. Смиринський [3], має такі рівні: 1) макрорівень (світ, який оточує персонажа); 2) мікрорівень (внутрішній світ людини, мікрокосм).

Дослідник на макрорівні (тобто на рівні макросюжету) виділяє протиставлення небезпеки комфортові. Умовно позначимо небезпеку літерою А (А – adventure – „пригода”) і комфорт – літерою S (S – safety – „безпека, комфорт”). Протиставлення А/S виявляється так: Стах відправляється до Венеції, покидає Україну, квартиру, комфорт – і не повертається. На відміну від традиційної схеми хронотопу детективу S-A-S, яку описує В. Смиринський схема хронотопу Ю. Андруховича буде мати вигляд: S-A без третього елемента, тобто без повернення. На початку роману ми бачимо, що протиставлення А/S автор передає від першої особи, із вуст персонажа звучить: „Я мусив опинитися у Венеції – і нині опинюся в ній, за якихось дві-три години, а може й раніше. Мені тяжко вигадувати якісь пояснення.” [2, 21]. Про справжнє повернення персонажа автор не обмовився жодним словом, хоча в думках Перфецький завжди повертається. Отже, якщо третій елемент визначити як умовний, уявний, то схема детективного хронотопу „Перверзі” Ю. Андруховича буде мати вигляд: S-A(-S).

Виявляються в романі й елементи мікрорівня, хоча й не дуже чітко. Це вулиця, площа, на яку виходить персонаж, дорога, види пейзажів по дорозі, прибуття на потрібне місце. Це, звичайно, скорочений вигляд. При цьому можливі варіанти. Іноді та чи інша фаза підкреслюється, драматизується. Дослідник виділяє ще одну традиційну формулу в детективі: „зникнення + вбивство”. В аналізованому творі маємо [зникнення]– а. Ця частина може змінюватись $a_1+a_2+a_3$ і т. д. Традиційного поділу типу: „жертва/клієнт”; „жертва/злочинець” – у Ю. Андруховича немає. Є тільки переслідувачі і втікач (якщо Стаха взагалі можна назвати втікачем).

Як бачимо, детективна фабула злочину „Перверзі” своєю першою частиною нагадує схему твору англійського письменника. Друга ж модель детективного часопростору в автора відсутня. Таким чином, хронотоп Ю. Андруховича де в чому повторює детективні традиції, де в чому відходить від них. Так, він обирає традиційний непослідовний час, використовує хронотопи дороги, сну, випадку, спогадів. Але водночас схема детективу в письменника – із безліччю експериментів, які можна назвати „поєднанням несподіваного”. Це, наприклад, поєднання одночасно кількох хронотопів, наприклад, спогаду й порогу. Не забуваймо, що „Перверзі” – це постмодерний твір і саме в цьому треба вбачати особливості поєднання різноманітних детективних часових і просторових вимірів. Хоча в цілому, письменник не відходить від складених віками традицій детективного хронотопу, хіба що трохи трансформує, „підганяючи їх під сучасність”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 500 с.
2. Назарець В., Васильєв Є. Постмодернізм: Умберто Еко. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. - №4. – С. 26-29.
3. Смиринський В. Детективний хронотоп. HTML – <http://www.dialog-21.ru/> / Archive / 2000.

4. Калинська Л. Синтез масового й елітарного: на матеріалі прози Андруховича Ю. Я феномен постмодернізму: Автореф. дис. канд. філол. наук. - К., 2000. – 27 с.
5. По Э., Конан-Дойль А., Честертон Г. К. Рассказы. – Днепропетровск, 1992. - 557с.
6. Конан Дойль А. Записки о Шерлоке Холмсе. Рассказы. – М.: Правда, 1989. – 478 с.
7. Кристи А. Восточный экспресс. Романы. - М.: Правда, 1991. - 701с.
8. Андрухович Ю. Рекреації. Романи // Авантюрний роман / За ред. О.Гнатюка. – К.: Час, 1997. – 287с.
9. Крот Ю. У пошуках романних значень: до проблеми діалогічності художнього слова у контексті прози Андруховича Ю. // Сучасність. – 1993. - №9. – с. 75-83.
10. Славинський М. Детектив: “за” і “проти”. Розповідь про сучасну прозу // Дніпро. – 1980. – №9. – С. 10-21.
11. Стеценко С. Чи матиме Україна свою Бейкер-Стріт?: популярна література та її автори // Дзвін. – 1995. - №1.
12. Вулис А. В мире приключений: поэтика жанра. – М.: Советский писатель., -1986. – 200 с.
13. Андрухович Ю. Перверзія. – Львів.: Класика, 2000. – 290 с.
14. Дарьялова Л. «Возвращение Будды» П. Гадзанова и «Возвращение Будды» В. Иванова // HTML – <http://www.hronos.km.ru/stafil/2001/dar9.html>

УДК 821. 161. 2: 82 - 1

ХУДОЖНЬО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ІМЕН-ЗНАКІВ СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ В ПОЕЗІЇ ЛІНИ КОСТЕНКО

Дмитренко М.В., студент

Запорізький державний університет

У статті зроблена спроба з'ясувати художньо-інтелектуальний потенціал імен-знаків світової культури в поезії Ліни Костенко, а саме - жіночих імен (Дюймовочка, Маруся Богуславка, Джоконда). Хоча не всі вони були зрілими жінками (серед них - і маленька дівчинка Дюймовочка, і молода дівчина Маруся Богуславка), і все ж таки їм вдалося залишити неабиякий слід у нашій історії. Доведено також, що жінка теж може творити історію і залишатися в пам'яті багатьох поколінь.

Ключові слова: імена-знаки, жінка, Дюймовочка, Маруся Богуславка, Джоконда.

Дмитренко М.В. ХУДОЖЕСТВЕННО-ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ ИМЕН-ЗНАКОВ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОЭЗИИ ЛИНЫ КОСТЕНКО / Запорожский государственный университет, Украина.

В статье сделана попытка выяснить художественно-интеллектуальный потенциал имен-знаков мировой культуры в поэзии Лины Костенко, а именно - женских имен (Дюймовочка, Маруся Богуславка, Джоконда). Хотя не все они были зрелыми женщинами (среди них - и маленькая девочка Дюймовочка, и молодая девушка Маруся Богуславка), все же им удалось оставить значительный след в нашей истории. Доказано также, что женщина тоже может творить историю и оставаться в памяти многих поколений.

Ключевые слова: имена - знаки, женщина, Дюймовочка, Маруся Богуславка, Джоконда.

Dmitrenko M.V. THE ARTISTIC-INTELLECTUAL POTENTIAL OF WORLD CULTURE NAMES-SYMBOLS IN L.KOSTENKO'S POETRY / Zaporizhzhya State University, Ukraine.

An attempt has been made to trace the artistic-intellectual potential of world culture women's names-symbols (such as Diuymovotchka, Marusya Boguslavka, Jokonda). Although not all of them were adult women (among them there is the little girl Diuymovochka, and the young girl Marusya Bogyslavka), nevertheless they were able to leave the significant trace in our history. It's been proved also that a woman can make a history too and to stay in many generation's memory.

Key words: names-symbols, woman, Djuymovochka, Marusia Boguslavka, Jokonda.

Аналіз власного імені як складного мовного знака, що функціонує в художньому тексті, міститься в працях М. Бахтіна, Ю.Лотмана, Ю.Степанова, В.Топорова, Р.Якобсона та ін.

Дослідженню української літературно-художньої антропонімії у творах І. Котляревського, Г. Квітки Основ'яненка, В. Стефаніка присвячені розвідки І. Коваленка, Л. Масенко.

Однією з характерних рис українського поетичного іменника ХХ ст. є тенденція до його інтелектуалізації, яка виявляється у введенні української літературно-художньої антропонімії в контекст світової культури, а також у реалізацію в поетичних текстах художньо-інтелектуального потенціалу імен-знаків світової культури.

Ім'я як знак, з одного боку, „виступає як замітник деякої демонстрованої ним сутності" [15,75], прагне відмежуватися від повсякденної дійсності, із другого, - викликає широкий спектр екстралінгвістичних асоціацій, пов'язаних з інформацією про життя та діяльність видатної особи, ширше - про епоху, в яку вона жила, натякає на коло можливих інтерпретацій у світовій культурі, тобто ім'я є тим знаком, через посередництво якого в текст вводиться інтелектуальна інформація.

Серед імен світової й національної історії та культури в поезіях Л.Костенко Лілія Петрова виділяє такі групи: 1) імена прозаїків і поетів; 2)художників і скульпторів; 3) імена-знаки світової музичної культури; 4)діячів національної історії; 5) діячів світової історії.

За кожним з імен, які було використано поетесою, багата і різноманітна фольклорна, історична, літературна, дотекстова інформація, яка і зрозуміла обізнаному читачеві. Такі приховані інформації, попередні значення вводяться в текст за посередництвом імені і формують художньо-інтелектуальне підґрунтя поетичного мовлення.

Своїм художньо-інтелектуальним потенціалом в ідіалекті поезії Ліни Костенко вирізняються імена-знаки „вічних жіночих образів" у світовій культурі (Беатріче, Дюймовочка, Джоконда, Кармен, Маруся Богуславка, маркіза Помпаду). Отже, спробуємо дослідити їхню символіку у творчості поетеси. У поезії „Стоять жоржини мокрі-мокрі" Ліна Костенко використовує ім'я дуже маленької казкової дівчинки Дюймовочки (з одноіменної казки Х.-К. Андерсена „Дюймовочка"). Казкова дівчинка народилася із квітки, яка була схожа на тюльпан, у самій чашечці, на зеленому стільчику якого і сиділа крихітка. Вона така ніжна, маленька, всього з дюйм зростом, от її і назвали Дюймовочкою. У казці дівчинка подорожує по річці на листку лілеї, який тягне за собою барвистий метелик, у поезії ж Ліни Костенко Дюймовочка здійснює свою подорож „у життя із вічності" „...в листочку капустиному", просто поетеса зробила її вже не такою і недосяжною для пересічного українця: листочок капустиний дещо звичніший, ніж листок лілеї. Тобто у вірші вона така ж людина, як і кожен із нас.

Уся поезія пройнята всепоглинаючою ніжністю і, на перший погляд, здається, що належить до пейзажної лірики і написана для дітей із рідними для них казковими образами, особливо це помітно в першій строфі:

Стоять жоржини мокрі-мокрі.
Сплять діамантові жуки.
Під грушею у дикій моркві
До ранку ходять їжаки[2, 60].

Але вже читаючи наступний рядок, стає зрозумілим, що вся поезія побудована на символах і пройнята глибоким філософізмом. Перша строфа ніби протиставляєгьа другій. Остання побудована на метафорі:

Дюймовочка в листочку капустиному,-
Я у життя із вічності пливу[2, 60].

Поетеса ототожнює себе із своєю героїнею, бо каже, що „я у життя із вічності пливу". Дюймовочка була зростом всього один дюйм, а „duim", як відомо, у буквальному перекладі з голландської означає великий палець. Можна навіть і не заглиблюватися в історію цього слова, а зрозуміти все із попереднього рядка, що Дюймовочка пливе, „не похиляючи траву" [1,60]. Але це не завадило крихітці залишитися у вічності, тобто у пам'яті багатьох поколінь, і кожний раз, як перечитують казку про неї, вона повертається до життя.

Отже, у вірші Дюймовочка символізує щось вічне, невмируще. Те, що ніколи не забувається і народжується з кожним поколінням маленьких хлопчиків і дівчаток. Вона навіть приходять „в... сні далекому, туманному" [2,60].

У вірші „Чадра Марусі Богуславки" йдеться про жінку, реальне існування якої науковцями не доведено. Про неї є свідчення лише в народних думках. За думою, перебуваючи в турецькій неволі, вона відкрила в'язницю і випустила на волю 700 козаків-невільників. Саме цей епізод поклала в основу своєї поезії Ліна Костенко:

Бряжчать мені невольницькі кайдани,
А я шукаю сховані ключі. [2,376]

У цій поезії виражена незнищенність потягу до рідного краю, до Батьківщини.

Поетеса прекрасно передає колорит татарського Криму, де знаходиться полонянка, у виразній передачі її психологічних станів, у сильній внутрішній енергетиці зображувального та виражального слова, саме в цьому і виявляється довершеність твору.

Вузька вуличка. Стіна, повила хмелем.
Татари стоять, сьогодні в них байрам.
Високий дуб, по-українськи - нелинь.
Святе письмо, по-їхньому - Коран. [2,376]

Саме за допомогою цих коротеньких називних речень можна побачити і відчутти оточення, в якому перебуває Маруся Богуславка. Зоровий ряд побудовано за калейдоскопічним принципом: у невеликому, із 8-ми строф, творі Маруся Богуславка показана в кількох „кадрах" або, ще можна сказати, сценах, які послідовно змінюють одна одну. Спочатку очима Марусі бачимо довкілля- типову для татарського міста вузьку вуличку, сплячих татар, високий дуб, що не губить на зиму своє листя (нелинь). Далі - Маруся ходить по темниці як володарка, допоки її чоловік - татарський паша - у від'їзді. Високий соціальний статус Марусі Богуславки підкреслено тим, що слуги їй стелять килими під ноги.

І я ходжу, володарка темниці.
Скриплять у тиші двері за дверми.
Блищать очима слуги темнолиці,
Мені у ноги стелять килими. [2,376]

Наступний „кадр" подано крупним планом: Маруся в чадрі. Ще „кадр": Маруся дивиться „в море, у туман", у бік своєї батьківщини. Ще "кадр" - шукає сховані ключі, бо вирішила таємно відкрити темницю, щоб її земляки - українці вирвались із татарської неволі. Зміна "кадрів" є ефективним виражальним прийомом, який дозволяє на невеликій текстовій площі показати Марусю в різних ситуаціях, що підвищує інформативність поетичного тексту, а тому і сприяє глибокому розкриттю образу.

Маруся Богуславка дуже любить рідний край, свою Україну, не раз вона ставить питання: "Чого я тут?" Хоча вона і живе з татарами далеко від батьківщини, але пам'ятає, що вона із Богуслава, і хоча серце належить паші, але у неї є "непродана душа". Навіть палка любов чоловіка, що обдарував її дорогішими прикрасами: "О, як він любить, як він мене палить! / Як він мене цілує уночі! / Каблучки нанизав по дві на кожен палець. / Браслети на руках, на шії дукачі." [2,376], не може погасити її туги за милою стороною, і особливо гостро вона це відчуває в момент відсутності паші: "Мій муж поїхав. Тоскно мені. Жду" [2,376].

Маруся Богуславка каже: "Люблю чадру" [2,376], бо вона густа і чорна, і за нею не видно, чи "брешуть" її очі, чи "тремтять" при цьому уста, її лиця "не видно під чадрую" і це її також радує, бо в тузі за чоловіком і батьківщиною вона зблідла, а татарам це б здавалося чудним. Коли вона жила в Україні, то носила "і плахту, і віночки", - а зараз ставить питання: "...ну як мені, чи гарно у чадрі?" [2,376].

Маруся Ліни Костенко не dorостає до образу біблійної Марії, тому що вона все ж таки була не такою „чистою" і безневинною, непорочною, як Марія. Але в образі Марусі чітко вимальовуються риси, тотжні з біблійним образом Ісуса Христа. Вона так само, як і Христос, страждала за людей, але за людей своєї країни, вона ніби адсорбувала на себе всі гріхи своїх побратимів. І Маруся так само воскресла в пам'яті багатьох поколінь, але не через 3 дні, а через багато століть. Історія її життя теж виписана червоними літерами, бо вона була неабиякою жінкою, хоч і вважається напівлегендарною.

Вона є патріоткою своєї землі і свого народу. Саме тому наважилася на небезпечний вчинок - таємно відчинила двері темниці, щоб дати змогу полоненим вибратися на волю. Своєю поезією Ліна Костенко торкається болючої для неї проблеми національної зради. Її Маруся Богуславка, хоч і була знатною полонянкою, хоч і жилося їй у цьому полоні, на перший погляд, зовсім непогано, все ж не зрадила рідної землі. Здається, вона і справді дуже кохала пашу, була віддана йому всім серцем, бо саме воно, те зрадливе серце, інколи штовхає на необдумані вчинки. Але розумом молода жінка була в Україні, її душа належала батьківщині, у неї ніби відбулося роздвоєння особистості. І, на нашу думку, особистість Марусі розділилась рівно навпіл: серце і тіло належало коханому чоловіку, а душа і розум - любій країні, і саме тому Богуславка прекрасна.

Ми вважаємо, що в поезії Ліни Костенко Маруся Богуславка є символом жінки-патріотки, узагальненим образом, створеним на основі фактів патріотичної поведінки багатьох жінок-бранок.

Поезія "Вже почалось, мабуть, майбутнє" виражає складний філософський смисл, дотичний як до проблеми історичної пам'яті, так і до проблеми людської духовності. Це якраз той твір, де обидві зазначені проблеми акумульовані в одну.

Майбутнє починається кожної миті. Наше життя - не миттєвість між минулим і майбутнім. Поети формулюють систему духовних цінностей, які варто брати з собою в майбутнє з безперервного потоку днів, що минають. Ліна Костенко закликає, щоб її сучасники не забували незабутнє, бо "воно вже нічим взялось". Поетеса хоче, щоб кожна людина залишалася індивідуальністю і саме це індивідуальне, неповторне в кожній людині вона називає "коштовним", яке просить не знецінювати, щоб "не загубиться у юрбі" [1,66]. У наступному рядку авторка вживає слово "ерзац", яке з французької перекладається як неякісний заміник, тобто сурогат. На цей сурогат люди намагаються обміняти "неповторне", свої особисті риси, які є різними в кожній окремої людини, але людьми зараз керує "стадний рефлекс", на який авторка вірша натякає згадкою про маркізу Помпадур, і саме цього дуже боїться Ліна Костенко. Поетеса зауважує, що "Минають фронди і жіронди" [1,66]. Фронди в перекладі з французької - це "непринципова, несерйозна опозиція; опозиція з особистих мотивів" [6,725], а жіронда - "партія, що схиляється до угоди з контрреволюцією" [6,265], отже, це натяк, що час масових заколотів минув, що зараз у ціні не сила, не масовість, а індивідуальність. Лише "посмішка Джоконди" залишається вічною - ознака жіночості, довіри і доброти.

Серед цінностей, які поетеса рекомендує забирати із собою в майбутнє, виділяється "посмішка Джоконди" [2,66].

Джоконда, або Мона Ліза, - навряд чи інший портрет притягував до себе людство протягом століть, і особливо в останнє сторіччя. Мона Ліза породила різноманітні легенди, їй приписували чудотворну силу, її викрадали, підробляли, її нещадно профанували, відтворюючи на різноманітних рекламних етикетках. Але художникам, як правило, не щастило досягти схожості. Завжди виходить якийсь інший вираз обличчя, більш елементарний, грубіший, однозначніший, ніж у оригінала. Невловимий вираз обличчя Джоконди, з її пильністю погляду, де є і трішечки посмішки, і трішки іронії, і трішки чогось ще і ще не піддається точному відтворенню, бо складається із великої кількості світлотіньових нюансів.

"Сфумато" - ніжна димка світлотіні, яку так любив Леонардо да Вінчі, творить дива, надаючи нерухомому портрету внутрішнього життя, безперервно протікаючого в часі" [1, 266]. Важко позбутися враження, що Джоконда весь час слідкує за тим, що відбувається навколо. І навіть найнезначніше підсилення або ослаблення відтінків – у кутиках губ, в очах, у переходах від підборіддя до щоки, яке може залежати просто від освітлення портрету,- змінює характер лиця. Н.Дмитрієва вважає: портрет Джоконди - це " вінець мистецтва Леонардо. Тихий промінь людського розуму світить і святкує над жорстокими гримасами життя над всеможливими " битвами при Ангіарі ". Їх багато пройшло перед очима Леонардо. Він передбачив їх і в майбутньому - і не помилився. Але розум перемагає безумство – Джоконда залишається бадьорою "[1, 266].

Ліна Костенко рекомендує взяти з собою в майбутнє і погляд " рафаелівської Мадонни " (символізує любов до сина якого вона тримає на руках тривога за його майбутнє і готовність усе зрозуміти і все простити). Відомо що поетеса дуже любить природу вона є її невіддільною частиною які одна без іншої просто перестають існувати і тому для неї важливими життєвими цінностями є природність почуттів і близькість до природи взагалі. Ця любов помітна і в зменшено-пестливих суфіксах які поетеса використовує у словах: "тваринка ", " травинка ", " жаринка ":

Люб'ять травинку, і тваринку,
І сонце завтрашнього дня,
Вечірню в попелі жаринку,
Шляхетну інохідь коня.[2, 66]

Ліна Костенко висловлює таку думку за допомогою перифраза, щоб люди стали більш культурними і вихованими, щоб вони нарешті піднялися на належний рівень.

Нехай тендітні пальці етики
Торкнуть вам серце і уста.[2.66].

Саме образ Джоконди, на нашу думку, концентрує всю увагу і допомагає зрозуміти істинний зміст поезії. Він символізує проникненість вічно життєрадісного людського інтелекту, він належить всім часам, локальні прикмети часу в ньому розсіяні і майже невідчутні.

Жіночі імена оспівувало багато поетів і прозаїків. Їхнім звучанням замилювалося не одне покоління чоловіків. Жінка, хоч і вважається "слабкою половиною людства", але в багатьох випадках є, можливо, навіть "мужнішою", ніж чоловік. І не має значення, хто вона за походженням, скільки їй років: зріла жінка (Маркіза Помпадур), молода дівчина (Маруся Богуславка) чи просто маленька казкова дівчинка (Дюймовочка).

Ліна Костенко є сама досить мужньою, вродливою і розумною жінкою. Усі ці особисті якості вона подарувала і своїм героїням.

Голосом найніжніших людських почуттів веде розмову письменниця, складаючи поетичну хвалу жінці. Чомусь історія України мало згадує жінок але Ліна Костенко відвела їм належне місце у своїй творчості. Вони в поезії авторки виступають і як історичні особи, і як просто люблячі дружини і матері. Можливо, своїх героїнь поетеса змальовувала не стільки з переказів про них, скільки із самої себе.

Багатобарвним і поліфонічним є образ жінки у творчості Ліни Костенко. Йому притаманні філософічність, метафоричність, довершеність форми.

Перефразувавши вислів сучасного поета і критика В.Базилевського про те, що "поезія Ліни Костенко увібрала і явила дві найбільші чоловічі доблесті - мужність і розум" [5, 369], можна сказати, що так само ці доблесті властиві кращим жіночим образам її творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дмитриева Н. Краткая история искусств. - М., 1988. - 318 с.
2. Костенко Л. Выбранные. - К., 1989. - 559 с.
3. Лотман Ю. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики; Статьи. Заметки. Выступления. - СПб, 1998. - 704 с.
4. Масенко Л. Українські імена і прізвища. - К., 1990. - 48 с.
5. Українська література / За ред. Р. Мовчан. - К, 2001. - 492 с.
6. Словник іншомовних слів / За ред. О. Мельничука. - К., 1977. - 775 с.

УДК 821.161.2Г – 31.09

НАЦІОНАЛЬНИЙ ХАРАКТЕР У РОМАНІ “ПРАПОРНОСЦІ” ТА НОВЕЛАХ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Довженко О.В., аспірант

Луганський державний педагогічний університет імені Тараса Шевченка

Ця стаття присвячена проблемі національного характеру у прозі Олеса Гончара.

Ключові слова: Друга світова війна, український народ, національний характер, український солдат, щоденникові записи.

Довженко О.В. НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР В РОМАНЕ «ЗНАМЕНОНОСЦЫ» И НОВЕЛАХ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА /Луганский государственный педагогический университет имени Тараса Шевченко, Украина.

Данная статья посвящена проблеме национального характера в прозе Олеса Гончара

Ключевые слова: Вторая мировая война, украинский народ, национальный характер, украинский солдат, дневниковые записи.

Dovgenko O.V. NATIONAL CHARACTER IN NOVEL «ZNAMENONOSTSI» AND NOVELES BY OLES GONCHAR /Taras Shevchenko Luhansk State Pedagogical University, Ukraine.

This article is devoted to the problem of national character in prose of Oles Gonchar

Key words: Second world war, Ukrainian people, national character, Ukrainian soldier, memories written.

Твори Олеса Гончара про війну вивчали чимало дослідників – М.Жулинський, А.Погрібний, М.Наєнко, В.Коваль, В.Неділько та ін. У їхніх працях досліджуються різні аспекти творчості письменника, зокрема проблематика, жанрово-стильові особливості, своєрідність творчої манери тощо. Але в радянські часи в умовах ідеологічного тиску літературознавці не могли акцентувати увагу на проблемах відтворення національного характеру. Тому єдиного системного дослідження про особливості відтворення національного характеру у романах, новелах, щоденникових записках, листах Олеса Гончара про війну не

існує. Лише окремі перспективи в цьому напрямку окреслені в останніх працях М. Жулинського. На даний час, в умовах незалежної України, постала потреба розглянути творчість Олесь Гончара під кутом зору відтворення особливостей зображення національного характеру українців, спробувавши незаангажованим поглядом оцінити, як в екстремальних умовах війни виявляли свій характер кращі сини українського народу, і як це втілювалося в художні образи романів, повістей, новел, віршів письменника. Дослідження такого плану заслуговує на особливу увагу, оскільки екстремальні умови війни дають можливість якнайповніше виявити кращі риси українського народу.

Олесь Гончар був одним із мільйонів солдатів найстрашнішої в історії людства війни. Він пройшов її кривавими шляхами від початку до кінця, звівшись пораненням, полон, перенісши неймовірні труднощі та страждання. Саме це і зумовило звернення письменника до воєнної теми.

Відшуміли бої, заросли вирви від снарядів і бомб, вічною пам'яттю знялися в небо обеліски братських могил. Одразу ж після війни Олесь Гончар вирішив втілити в життя той сокровений задум, який виникав у нього багато разів під час війни: увічнити пам'ять про своїх друзів-солдатів на сторінках власної книжки. Такою книжкою став роман "Прапорonoсці". Пізніше Олесь Гончар зізнається: "Повинна бути написана книга про великий визвольний похід. Про похід, який навіть тобі, його учаснику, здається тепер легендарним. Твій обов'язок розповісти про товаришів – живих і мертвих. Адже ти не раз давав собі слово: "Якщо тільки залишуся живим..." [1,532].

Збережений на війні "Щоденник" ставав у нагоді, коли Гончар почав відновлювати в пам'яті події минулих днів. Записи допомагають нам зрозуміти настрої бійців, які йшли на боротьбу з фашистами за межі Батьківщини, на захід.

"С Бессарабии смотрю туда, назад, на родную украинскую землю. Сошел с нее на чужой берег и стало сразу грустно.

Дорога руда, кам'яниста, жовта пилюка. З заходу назустріч нам сунуть сині хмари, мляво, дощ з градом, а обернувся – позаду на українській стороні ще сиві поля, залиті сонцем, туди хмари ще не дійшли – прощай, сонячний краю, Україно моя! Чи доведеться мені переходити Дністер назад?" [2,60].

"Вчера вступили в Венгрию. Стоят первые полукипки сжатой ржи – будто на Украине!" [2,108].

На війні було не до писання. Коли в грудні 1945-го повертався додому, віз у польовий сумці нашвидкуруч зроблені фронтові нотатки, чернетки віршів та географічні карти, видерті з чужоземних підручників. На тих картах позначений був шлях гвардійського полку, у якому воював.

При написанні "Прапорonoсців" Олесь Гончар використовував і так звані "поетичний пунктир походу" – вірші, написані на війні.

Думи про Батьківщину

Здрастуй, мій сонячний краю,
 Ти снився мені і тут,
 Серцем щодня я літаю
 До тебе, за бистрий Прут.
 Як пишуть листи солдати,
 Тужливо стає мені.
 Кому ж мені написати
 Якій догукнутися рідні?
 Той – мамі, а той – дружині,
 Той – сестрам, а той – братам.
 А я напишу – Україні!
 Сонцю її і степам,

Сивим, як згадки, могилам,
 Що тонуть в імлі голубій,
 Шляхам, окутаним пилом,
 Якими пішли ми в бій.
 Бачу далекі вершини
 А тумани повитих Карпат.
 Може, моя то Вкраїна
 Біліє черідкою хат?
 Слово, в бою огрубіле,
 У тому краю забрини,
 Де вишні в убранні білім
 Мене виглядають з війни.

1944 [3,34]

Спека в горах

Батьківщино, для нас підійми
 Чорну хмару далеку.
 На безводді потріскались ми,
 Ніби камінь у спеку.

Батьківщино, здалека пошли,
 Нам терпіння й відваги.
 Потемніли твої соколи
 У горах від знемоги!

І вставала одна з-за Дніпра,
 А друга – із Дунаю.
 Котру мати, а котру сестра
 Посилала – не знаю...
 1944 [4,53].

Роман “Прапорonosці” приніс Олесеві Гончару першу популярність. Цей роман виділився з числа творів воєнної теми своєю романтичною піднесеністю і глибоким ліризмом. На перших сторінках трилогії автор змальовує зворушливу картину зустрічі вояків з Україною: “ – Товаришу молодший лейтенант, бачив би ти нас, коли ми тільки вступали на Україну... Весною це було, на світанку... В грязюці по пояс, голодні, виснажені. Подумати тільки: Україна... два роки не бачили її, два роки тільки чули, як вона стогне, та бачили здалеку, як вона горить. А тут тобі кінчається Курщина, і вже за радгоспом, знаємо, Україна. Не спали перед тим кілька ночей, їли самі буряки, а де й сили взялося! Штурмом захопили радгосп, балку перелетіли на крилах. “Оце, – гукає комсорг Ярославцев, глянувши на карту, – вже Україна!” Скільки було нас там, різні нації: і сибіряки, і таджики, і українці, і білоруси – всі як один впали навколiшки, поцілували землю... І, повіриш, заплакали ми, як діти. Стоять серед неораного поля навколiшках – бородаті, в шинелях, забрjохані... Ех!” [5,11].

27 жовтня 43-го року в щоденнику Олесь Гончар занотував: ”Я не пошкодую, якщо загину в бою, це все-таки краща із смертей – загинути за Батьківщину, за Україну” [2,40]. Юрій Брянський наставляє своїх воїнів перед боєм: ”Зачепити, звичайно, може, і взагалі... може. Але хіба смерть – це найстрашніше? Є речі страшніші за смерть: ганьба. Ганьба перед Батьківщиною. Товариші, цього біймося більше, ніж смерті. У кожного з нас є дома мати або дружина, або діти, або наречена. Вони дивляться на нас звідти, з-за Пруту. То дивиться на нас їхніми очима сама наша Батьківщина, що доручила нам відстояти її честь і незалежність!” [5,41].

Розповідаючи про подвиг солдата Поліщука, тракториста з Вінниччини, автор наголошує, що мотив вчинку полягає в палкому небажанні воїна, “щоб ці сліпі потвори перейшли через нього і знову поповзли з пекельним гаркотом на Україну, сіючи всюди горе і смерть” [5,37].

У “Щоденнику” Гончар писав: ”Пригадав...Федорця. Його вуса, лукаву посмішку та як він, неписьменний простий чоловік, виконував свій обов’язок. Ось такі, як він, врятували нашу Батьківщину, не шкодуючи власного життя” [2,110].

“Прапорonosці” з’явилися в час чергового наступу на літературу офіційної, вульгарно-реакційної критики, яка вимагала від письменників беззастережних уславлень диктаторського режиму. Автор трилогії мусив з цим рахуватися (деякі постаті твору, передусім замполіт Воронцов, були переобтяжені партійно-ідеологічною позитивністю). Очищення трилогії шляхом саморедагування від нальоту обов’язкової “лексики” письменник розпочав у другій половині 50-х років. У виданні “Прапорonosців” 1995 року О.Гончар змінює колишній вислів “родом... радянський” (Гончар О.Т. “Прапорonosці”: Трилогія. –К.:Дніпро, 1981. – 471с.) на “родом... з Дніпра” [5,336], таким чином наголошуючи на тому, що боєць був українець. Для того, щоб правдиво передати національний характер воїнів-українців, письменник змінює речення:” За ніч фриців поменшає” (1981 рік) на суто український вислів: ”Та дідько брав би їх, оці жнива...”[5,265].

Прислухаючись до неквапливої мови однополчан-подоляків, Олесь Гончар із зачудуванням вбирав у себе її природну образність і багатство, здатність, із якою про військові справи подоляки говорили суто мирними, цивільними, взятими з сільського вжитку словами.

Гончар занотував те, що почув, у щоденнику.

“Кіровоградська говірка:

– Ген позавчора повз хати такі праники летіли. Осього впав. Ондого! Гайда. Тікайте, каже, хлопці лугами – берегами, мені ходити недобре, помувив ногу”[2,53].

“Прислів’я:

- Ні корови, ні свині, тільки Гітлер на стіні.

- Німець геть зазябає.

- Їжте яйки, пийте млеко, уже красні недалеко.

- Нема яйки, нема віна, до свідання, Україна”[2,56].

- “Їздові кажуть:

- Поїдемо додому через Берлін. Поїхали і сюди, але тут дорога забита. А там війна” [2,103].

“...Гупало нас веселит. Все грозит кулаком в сторону укрепрайона, говорить:

- Є! Чого ти хочеш? Куди стріляєш? Чи ти надумав мене убити? В мене дома жінка двоє дітей, батько старий... Та і я жити хочу” [2,66].

Завдяки національному колориту, створеному в тому числі і за допомогою мови героїв, авторів вдалось розкрити національний характер воїнів-українців, донести до читача правду про внесок українців у перемогу над фашизмом.

Написані в перші післявоєнні роки новели “Модри Камень”, “Весна за Моравою”, “Глонка”, “Гори співають”, оповідання “Плацдарм” дуже близькі до роману “Прапорonoсці” за своєю проблематикою.

У оповіданні “Плацдарм” у спогадах героїв про Батьківщину можна впізнати щоденникові записи самого автора, Олесь Гончара: “Десь удома серпанкові простори струменяються під сонцем степів, земля дихає весняно, над полями – прозорість до найдальших обривів, а тут щодень тумани, щоніч багно, і з хмар, низько навислих над плацдармом, ллють холодні, якісь ніби чорні, дощі”[6,91]. Головний герой - український солдат Іван Артеменко любить розповідати про свій рідний край. Він родом “із тих місць, де степами протікає річка Калка, згадувана в літописах річка”[6,92]. “- Влітку майже не видно нашої Калки, - розповідав нам у тихому захваті Артеменко, - десь там ледь ворухнуться вона по дну вибалка, поміж величезних лопухів та будяків, що з обох берегів нависають над нею... Але ж яка живуча! (Візьмімо ось річку Берду, вона в античні часи була такою повноводною, що й грецькі кораблі заходили, а тепер ця Берда майже зникла), інші річки й зовсім повисихали, тільки наша красунечка степова все ще ворухнуться, сльозиться між лопухами... Видно, живлять її сильні підземні джерельця”[6,92].

Ця “...світленька незниклива річечка”[6,92] Калка є символом невичерпної життєвої сили українського народу, його енергії, символом вічного оновлення й відродження життя.

Олесь Гончар ще раз звернувся до проблеми моральних якостей українського солдата у оповіданні “Завжди солдати”. Доцент Дмитро Іванович Глоба пригадує, як у серпні сорок першого року став рядовим солдатом під командуванням юнака-офіцера Горового. Під час форсованого маршу Дмитро Іванович відстав від усіх, перелякався, але таки наздогнав своїх. Горовий повівся з ним жорстоко, не давши змоги виправдатись, почав лаяти. “До того ж навряд чи знав молодий лейтенант, що цей літній сумирний його боєць ще три місяці тому навчав сотні таких же, як він, зелених хлопців”[7,313].

Своє ставлення до Глоби лейтенант змінив після того, як йому розповіли, що на окоп Глоби йшов ворожий танк і Глоба, не розгубившись після невдалої першої спроби все ж таки підбив танк, але сам при цьому був тяжко поранений і втратив зір. “- Чудово,- полегшено зітхнув Горовий. Йому після того стало навіть жаль свого бійця, з яким він напередодні повівся так суворо, образив його сивину своєю грубістю і підозрою. – Правду кажучи, добросовісний був старий”[7,313].

Після війни доцент Глоба та студент Горовий зустрілись в інституті. Глоба був зовсім сліпий і читав лекції напам’ять, а у Горового не було правої руки. Делікатність Глоби виявилась у тому, що “жодного разу викладач навіть натяком не згадав про той давній неприємний епізод”[7,314].

У оповіданні “Завжди солдати” Олесь Гончар як і в багатьох інших творах, втілив в образі доцента Глоби одні з найкращих якостей українського солдата: добросовісність, сумирність, делікатність.

Новела “Гори співають” своєрідно розвиває тему війна Червоної Армії. Цей твір стосується перебування нашої армії за кордоном уже після Перемоги. Перехід на мирне життя, на військове навчання був тим зламним моментом, коли енергія і психіка бійців переключалися на мирну діяльність.

У цій новелі відбита споконвічна працелюбність українського народу, зголоднілість робочих рук за працею. Цю рису характеру письменник вже згадував і в “Прапорonoсцях” (Роман Блаженко), і в “Циклоні” (Іван Решетняк). Коли споруджують полковий табір, кожен вкладає в будівництво лінійок і будиночків свій хист, нерозтрачену снагу. Це була не просто робота, а якийсь бенкет будівництва умілих і мудрих солдатських рук.

Ще раз підкреслив у цій новелі Олесь Гончар і особливу любов українців до пісні. У завершеному таборі на вечірній повірці всім полком виконуватиметься гімн. Коли між горами пролунала натхненна пісня бійців “про те далеке й найдорожче в житті, що зветься Батьківщиною” [4,499], зачаровано слухали навколишні села. Здавалося, що гори співають.

Вітя Світличний закоханий у пісню. Захоплений могутнім співом, він швидко забуває наказ старшини. Цей настрій охоплює всіх учасників співи, передається він і старшині. Перед сном, силкуючись усвідомити, що найбільше полонило його, старшина, ретельно добираючи слова, говорить: “...Як ввійшов у пісню, як узяла мене за душу... Про все забув... Уже ніби ти й не старшина, і не начальник, а просто... людина собі, та й усе. Зостаєшся, знаєте, в чистому вигляді” [3,500].

Пісня підносить, звеличує, пісня й очищає людину від житейської суєти.

Таким чином, уважно читаючи твори Олеся Гончара про війну, переконуємось, що в них всебічно розкрито національний характер українців. Створені Олесем Гончаром образи несуть у собі страшну правду про війну, розкривають ментальність українського народу, який вистояв і переміг.

Подальші дослідження проблеми національного характеру створюють умови для нового прочитання творів Олеся Гончара, дають можливість зосередити увагу на тому, як письменник передав національний характер у своїх творах про війну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончар О.Т. Твори: В 6 т. - Т.6. – К.: Дніпро, 1979. – 624с.
2. Гончар О.Т. Катарсис. – К.: Укр. Світ, 2000. – 136с.: фот. – Сер. “Укр. портрет.”
3. Гончар О.Т. Твори: В 6 т.- Т.І. – К.: Дніпро, 1978. – 503с.
4. Гончар О.Т. Поетичний пунктир походу: Поезії. – К., 2000.
5. Гончар О.Т. Прапорonoсці: Трилогія: Для ст. шк. віку /Післяслово В.К.Ковалю. – К.: Веселка, 1995. – 463с.
6. Гончар О.Т. Далекі вогнища: Нові твори. – К.: Рад. письменник, 1987. – 279с.
7. Гончар О.Т. Твори: В 6 т.- Т.5. – К.: Дніпро, 1979. – 520с.

УДК 82.09-1(477) „18”

РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ СПІВЦЯ В УКРАЇНСЬКІЙ РОМАНТИЧНІЙ ПОЕЗІЇ 20-40-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Єременко О.Р., к.філол.н., доцент.

Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка

Дослідження присвячене проблемі рецепції образу співця в українській романтичній поезії 20-40-х років ХІХ ст. Дано як конкретну, так і зведену характеристику творів хронологічних попередників і сучасників Т.Шевченка – Л.Боровиковського, М.Костомарова, А.Метлинського, у яких розроблявся образ співця (бандуриста чи кобзаря, у ширшому розумінні – поета).

Ключові слова: співець, рецепція, романтична поезія, фольклорний образ.

Єременко О.Р. РЕЦЕПЦИЯ ОБРАЗА ПЕВЦА В УКРАИНСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ 20-40-Х ГОДОВ ХІХ СТОЛЕТИЯ / Сумской государственной педагогической университете имени А.С. Макаренка, Украина.

Исследование посвящено проблеме рецепции образа певца в украинской романтической поэзии 20-40-х годов ХІХ ст. Дано как конкретную, так и обобщенную характеристику произведений хронологических предшественников и современников Т.Шевченко – Л.Боровиковского, М.Костомарова, А.Метлинского, где разрабатывался образ певца (бандуриста или кобзаря, в более широком смысле понимания – певца).

Ключевые слова: певец, рецепция, романтическая поэзия, фольклорный образ.

Yeremenko O.R. RECEPTION OF AN IMAGE OF THE SINGER IN THE UKRAINIAN ROMANTIC POETRY IN 20-40-TN YEARS OF ХІХ CENTURY / Sumy State Pedagogical University of a name of A.S.Makarenko, Ukraine.

The reseach is devoted to the problem of singer's image reception in the Ukrainian romantic poetry of the 20-40s, the ХІХ th century. It is given both specific and generalized description of works by chronological predecessors and contemporaries of T.Shevchenko, such as L.Borovikovsky, M.Kostomarov, A.Metlinsky, where the image of a singer (a bandura player or a kobza-player, in the wider interpretation of a singer) was being worked out.

Key words: singer, reception, romantic poetry, folklore image.

Сучасне літературознавство поступово відходить від заідеологізовано-догматичних схем, розглядаючи літературу як іманентний процес, якому внутрішньо характерні власні закономірності розвитку. Щоб всебічно осягнути основні тенденції літературного процесу ХІХ ст., передати його еволюцію, специфіку жанрів, тематично-образне розмаїття, потрібно з нової точки зору оцінити не тільки творчість таких класиків української і водночас світової літератури, як Т.Шевченко, Леся Українка чи І.Франко, але й тих письменників, які свою скромну, але чесну працю присвятили розбудові вітчизняної культури, зокрема поетів-романтиків 20-40-х років ХІХ ст., у творчості яких чільне місце посідає тема співця.

Образ бандуриста чи кобзаря, а в ширшому розумінні й поета, найчастіше привертав дослідницьку увагу лише спорадично. У статті „Українська романтична поезія 20-60-х років XIX ст.” М.Яценко слушно зазначав: „...при всій різноманітності розв’язання теми поета спільним мотивом у всіх романтиків є розлад ідеалу і дійсності, поступове сходження поета з „горніх” вершин на грішну землю” [1, 35]. У контексті аналізу поетичного доробку романтиків фрагментарно розглядали цю тему І.Айзеншток, О.Гнідан, Т.Комаринець, П.Хропко та інші. Тема рецепції образу співця потребує подальшої розробки ще й тому, що літературний процес XIX століття донедавна подавався спрощено і викривлено: романтизм розглядався як форма „незрілого” реалізму; поетів-романтиків розмежовували на „активних” і „пасивних”, а їхню творчість – на „прогресивну” і „реакційну”. Нині необхідно переосмислити не тільки подібний підхід заполітизованого літературознавства, а й зміст літературного процесу XIX ст. Саме цими потребами сучасного літературознавства і зумовлена актуальність нашого дослідження.

Мета роботи – простежити еволюцію образу співця в поетичних творах хронологічних попередників і сучасників Т.Шевченка – Л.Боровиковського, А.Метлинського та М.Костомарова, які найбільш яскраво репрезентували український романтизм перших десятиріч XIX ст.

Затиснуті в лещатах бездержавності, поети-романтики прагнули зцілити народ від історичного безпам’ятства, сприяли його духовному відродженню. Кожному із них боліла доля українського народу, його мови і культури, тому і створили вони узагальнений образ нескореного співця, у якому світова скорбота набуває характерну національної туги за минулою волею і славою України. Його устами поети-романтики возвеличували героїв вчорашніх, щоби зростити і виховати героїв завтрашніх.

В основу поетичних творів А.Метлинського („Смерть бандуриста”), Л.Боровиковського („Бандурист”), М.Костомарова („Співець”, „Співець Матуса”) покладено шеллінґіанський культ генія, що в українському романтизмі несе на собі відблиск глибоко національний і своєрідний, породжений життєво-конкретними реаліями й авторським суб’єктивним світосприйняттям. У першому з них звучить мотив есхатологічний – для мови і її носія – нації, що набуває гіпертрофованого вигляду: „вже наша мова конає!” [2, 134]. Його підґрунтям була жорстока політика зросійщення царського уряду, що вела до нівеляції народу України і його мови. Як народ бездержавний, поділений головно між Росією та Польщею, українці були позбавлені права мовного самоствердження.

Злочинні заходи, спрямовані на денационалізацію народу і нівеляцію його мови, викликали у поетів-романтиків прагнення відновити безперервну лінію розвитку мови України-Русі, від її давньокиївських витоків до сучасності. Ця тенденція властива творчості А.Метлинського, який особливо тонко відчував красу рідної мови, порівнював її зі звучанням віолончелі та флейти, захоплювався її милозвучністю і красою. На думку вченого, українською мовою можна передати найменші порухи людського еста: „... все висловиться цією мовою, злеліяною не на мертвому ґрунті граматики, але на полі бою і в розпалі помсти, ... в мові, злеліяній у тужливих речах до батьківщини бездомного мандрівника на чужині, в піснях кохання... і в піснях розлуки, розігрітих гарячими слізьми матерів до синів” [3, 183]. У працях та художніх творах відчутна авторська скорбота і тривога щодо долі української мови, яка, на його думку, „з дня на день забувається, і все більше вмовкає, і прийде час – забудеться, і замовкне. І слова її тільки, може, в тужливих піснях долинуть до потомків” [3, 177]. Це положення знаходить свій подальший розвиток у баладі „Смерть бандуриста”, головний персонаж якої – бандурист-пророк, який супроводжував козаків у кривавих січах, хранитель історичної пам’яті народу, його мови і культури. У його уста автор вкладає гіркий докір сучасникам за черствість і байдужість до долі мови та України, перетвореної на моральну та духовну руїну. Екзальтований стан душі бандурист виливає в щирій молитві-сповіді на березі розбурханого нічного Дніпра-Славути, що виступає тут як умовний рубіж між життям і смертю. Пророцтво від існуючої дійсності зверталось безпосередньо до її цілі, і в цьому полягала його історична дієвість. На побудові образу позначилася рання романтична традиція зображення сильної особистості в кульмінаційний момент страждань. Бандурист-пророк синтезує в єдине ціле два світи: реальний, земний, жорстокий і несправедливий, у якому йому доводиться жити, і космогонічний, витворений власною уявою, довершений і недоступний звичайним людям, зануреним у власне суєтне життя. Змикання двох світів творить душевний дискомфорт, зроджує духовний бунт особистості, що знаходить вияв у трагічній розв’язці: бандурист гине в бурхливих хвилях Дніпра, бо не здатен розбудити народ, відновити його колишню волю і славу. Але пісня залишається живою – „по миру літає”, а з нею жевріє і авторська надія на те, що „пісня з вітром ходитиме./ Дійде до серця, серце палитиме” [2, 134].

„Смерть бандуриста” – твір із динамічним, художньо вивершеним, напруженим сюжетом, у якому лірична схвильованість і публіцистичний пафос сягають свого апогею. Психологічно функціональний пейзаж, що створює своєрідне обрамлення, суголосний внутрішньо невірніваженому стану героя, виведеного в екстремальний, із психологічної точки зору, момент життя. Різноманітність ритмічної і строфічної структури, романтичний пейзаж, у якому злилися слухові та зорові картини, народнопісенні порівняння, епітети, гіперболи споріднюють баладу Амвросія Метлинського з фольклорними зразками.

Із образом „старого козака-співаки”, бандуриста, пісня якого тривожить людські серця, ототожнює А.Метлинський свого сучасника” поета у вірші „Бандура”, присвяченому Ієремії Галці (літературний псевдонім М.Костомарова). І бандура народного співця, і поетична муза його побратима по перу вміли зворушити найтонші порухи у душі кожної людини: „Жаль візьме дитину, візьме і бурлаку!” [2,108].

Стилізацією під твори А.Метлинського, у яких ідеться про митця і його роль у житті суспільства, є егійна поезія „Співець” М.Костомарова, що присвячена Амвросію Могилі. У ній теж звучать нарікання самотнього, „як в полі билина”, старця на те, „що рідна мова, як свічка сконає”, а Україна-ненька схоронена навіки. Узагальнено романтично бачиться поетові образ співця, який прийшов на могилу, де похована „рідная мати”, „припав до землі головою, /Покотились слізки із очей рікою” [2, 152]. Такою ж романтичною, а не реальною етнографічною постаттю, уявлявся бандурист багатьом поетам-романтикам 20-40-х років XIX ст., зокрема І.Срезневському, який, описуючи його, зазначав: „Вибілена літами голова його покоїться на узголів’ї могили, готової прийняти його у свої надра; його надії щезли, наче дим сновидінь; але в душі залишилася єдина насолода, – то згадка минулого, то звуки бандури, що їх збуджують; погляди його, що раніше палали буйним полум’ям войовничості, тепер померклі, спопелілі, блищать сльозою печалі за минулим”[4,12].

Співець – самотній обранець долі, який живе своїми стражданнями, болями і тривогами, недоступними і незрозумілими людям, тому і співає він на безлюдді – на горі високій, звідки видніється „степ широкий” та „старий Дніпро”. Костомарівський співець, як і бандурист А.Метлинського, пророкує есхатологічну перспективу мові й Україні. Трагедія непорозуміння між пророком і суспільством цілком узгоджується з романтичною традицією. Кінцівка „Співця” суголосна з народними голосіннями і віддзеркалює трагедійне світовідчуття персонажа й автора.

Зовсім інший, значно оптимістичніший настрій проймає поезію М.Костомарова „Пісне моя”, присвячену Ф.А.Владимирову, який фінансово посприяв виданню збірки „Ветка, малорусские стихотворения Иеремии Галки”. Епіграфом до неї взято велемовні рядки із вірша В.Шіллера „Влада співу”: „Так плинуть хвилі пісні з невідкритих джерел”. Поезію написано у формі монологу-звернення до власної пісні, яка насажується силою рідної землі, що простягнулася „Од Сосни до Сяну” [2,158]. Звертаючись до своєї пісні, поет просить:

Лебедем білим пливи по ріках,
Чайкою, пісне, кнґич по луках,
Припутнем в лузі заворкочи,
Дрібною пташкою защебечи...[2,159].

На тлі розбурханого нічного пейзажу (так характерного для романтичної поезії 20-40-х рр. XIX ст.) із лісової пуші, з туману з’являється жінка, яка символізує образ України, і наказує співати „для всього роду”, „для всій родини”. Сила національного болю і прагнення служити духовному піднесенню свого великого і неподільного народу (автор маніфестує у вірші єдність всієї України) сягає апогею у кінцівці, де поет проголошує власне виважене рішення:

Співатиму, співатиму, поки гласу стане,
Хоч і слухати не захочуть, я не перестану [2,159].

Образ митця у творчому доробку М.Костомарова еволюціонує, наближаючись до узагальненого образу співця з творів Т.Шевченка („Гайдамаки”, „Тарасова ніч”, „Думи мої, думи мої”, „Перебендя”). У спорідненому з баладами творі „Співець Митуса”, події якого співвідносяться з монголо-татарським нашествям на Київську Русь 1242 року, коли держава була дуже ослаблена князівськими міжусобицями і не змогла оборонитися від зовнішніх ворогів, виведено уже не мовчазного пророка-співця, а бунтівника, власне самоутвердження якого проходить на межі соціального і сакрального подвигу.

Згадка про історично достовірну постать Митуси наявна, як вказує М.Костомаров в епіграфі, в Іпатіївському літописі, де зазначено, що, за наказом Данила Галицького, його двірський Андрій взяв Перемишль, місто в Галицькому князівстві на березі річки Сяну, полонив єпископа і його півного, однак рязанському князю Костянтину Володимировичу вдалося утекти.

Славетний співець, який колись із гордості не захотів служити Данилові, кидає у вічі князеві жорстокі, але справедливі, „гострі, ніби стріли”, свої пісні, у яких картає його за міжусобні війни, що виснажили країну. „Митусина пісня шалена” тривожить народ, піднімаючи його на визвольну боротьбу, – „хїть до війни підливає” [2, 217]. Спосіб творення образу співця оновлений, у ньому вдало поєднано життєво-реальну і узагальнено-романтичну площини зображення. Автор наділяє Митусу такими людськими чеснотами, як глибока порядність, справедливість і сміливість, та водночас підносить його до висоти пророка, якому „Бог дарував...силу” і дар віщування. У його уста автор вкладає сповнені надії на краще майбутнє держави слова про те, що „...хоч не скоро, /знову розгонить яснее сонце туман віковичний./ В

той час-годину інших пісень співці заспівають/ Іншим князям, та не вам, іншому руському люду” [2, 218].

Типово романтичне тлумачення фольклорного образу співця властиве російськомовній баладі Л.Боровиковського „Великан”, написаній у дусі романтичної абстракції ритмізованою прозою. І.Франко у статті „Де що про „Марусю” Л.Боровиковського та її основу” звернув увагу на те, що шість творів (серед них і зазначений), надрукованих в „Отечественных записках” 1840 р., кн. II, тільки умовно можна віднести до баладного жанру, бо це „були попросту українські казки та легенди, передані в віршовій формі” [5, 410]. Однак беззастережно погодитися з критиком важко, оскільки Л.Боровиковський, використавши один із варіантів народної казки про велетнів, які друкувалися в ряді видань, все ж виявив власне бачення і розуміння ролі поета. Велетень Іван, якому на землі затісно, а до неба дійти Бог не пускає, вступає у суперечність із дійсністю, прагне у вищі сфери духовного, тому і залишається між небом і землею: „Постіль і одяг – хмари; товариші – вітри і бурі; але тяжке життя безлюдне” [6, 120]. Алегоричний образ поета-велета уособлює могутність людської уяви, дух романтичного протесту, силу, що протистоїть буденності та жалюгідності людського існування.

Із нахилом до етнографічно-побутової конкретики написано поезію Л.Боровиковського „Бандурист”, якій сам автор дає визначення „дума”, оскільки ця дефініція була найчастіше вживаною у російських та польських літературах „для означення фрагментарних баладних форм, що зазнали впливу ліро-психологізму байронівських традицій” [7, 362]. Твір структурно членується на дві взаємопов’язані і взаємозумовлені частини. У першій, 18-рядковій, що служить прив’язкою до сучасності (синхронічний аспект), виведено народний стереотип кобзаря, улюбленця дорослих і малих, який виступає поводителем у складному процесі самоутвердження народу. У ній відсутній типово романтичний „оссіанівський” пейзаж, проглядає елегантний спокій, навіюваний читачам єдиним рядком: „На дереві жовкне по осені лист” [2, 55]. Автор живописує сцену з сільського життя: сивий бандурист, учасник і свідок козацьких походів, виграє на бандурі пісень, якими намагається пробудити в сучасниках почуття національної гідності та честі. На відміну від А.Метлинського та М.Костомарова, Л.Боровиковський змальовує бандуриста як реальну, достовірну постать, виразника народних сподівань. У подібному ракурсі виведено бандуриста „соловія старенького” в уривку із піснетвору М.Шашкевича „Перекинчик бісурманський”, який складається із трьох частин-пісень. Сорок два роки вів розмову зі свого бандурною старець. Під його руками струни її гриміли „бескидським громом” і шелестіли степовим вітром, кипіли водами Дніпра-Славути і стиха гомоніли згадкою про давні літа. Любили і горнулися до нього люди, бо вмів повідати і про княжі часи, і про щире дівоче кохання, і весело заграли до танцю. Але безупинно плинуть літа, минає життя старого бандуриста, а разом із ним німіє і звук бандури... Автор досягає значного впливу на емоційну сферу читача, викликаючи співчуття до долі співця і його пісні, нагадуючи про суєтність і плинність людського життя і водночас про нетлінність та красу нашої пісні.

Отже, образ співця в романтичній поезії 20-40-х років XIX ст. постає у кількох іпостасях: владного і натхненного пророка, відчуженого від світу людей, який може розмовляти зі стихією, вести розмову з Богом; етнографічно точно виведеного старця-бандуриста (чи кобзаря), який вміє зворушити людські серця, прагне заповнити прогалини в історичній свідомості свого народу, гіперболізуючи таланти гетьманів та героїчні подвиги козацтва; створюючи стереотипи образу співця, поети-романтики зближуються з ним, інколи зливаючись у єдиному „я”, проголошуючи власні сентенції стосовно долі України, рідної мови та пісні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Яценко М.Т. Українська романтична поезія 20-60-х років XIX ст.// Українські поети-романтики: Поетичні твори / М.Л. Гончарук.–К.: Наукова думка, 1987. –С.5-36.
2. Українські поети-романтики. Поетичні твори / М.Л. Гончарук–К.: Наукова думка, 1987. –680с.
3. Метлинський А. Заметки относительно южнорусского языка // Українські поети-романтики 20-40-х років XIX ст./ Упор. Деркач Б.А., Крижанівський С.А. –К.: Дніпро, 1968. –С. 177-191.
4. Запорожская старина / Издание И.Срезневского. –Х., 1933. –Ч.1.
5. Франко І.Я.Збір. творів: В 50т. – К.: Наукова думка, 1980. –Т.33.
6. Боровиковський Левко. Твори /Передмова та примітки В.Ф. Святювця.–К.: Дніпро, 1980. -135с.
7. Погребенник В.Ф. Левко Боровиковський // Історія української літератури (перші десятиріччя XIX століття)/ За ред. П.П. Хропка. –К.: Либідь, 1992. –511с.

ВЛАСТИВОСТІ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Іванов В.Ф., д. філол.н., професор

Київський національний університет ім. Тараса Шевченка

У статті розглянуто роль засобів масової комунікації у формуванні громадської думки і розвитку суспільства, окреслено ряд проблем, викликаних їхньою масштабністю, та шляхи їх вирішення.

Ключові слова: засоби масової комунікації, пропаганда, інформаційний процес, аудиторія.

Иванов В. СВОЙСТВА СРЕДСТВ МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ/ Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, Украина.

В статье рассмотрена роль средств массовой коммуникации в формировании общественного мнения и развития общества, очерчен ряд проблем, вызванных их масштабностью, и пути их решения.

Ключевые слова: средства массовой коммуникации, пропаганда, информационный процесс, аудитория.

Ivanov V.F. THE MASS MEDIA PECULIARITIES/ Taras Shevtchenko National University of Kiev, Ukraine.

In the article the role of mass media in forming of the social thought and society evolution has been considered, a number of problems caused by their wideness has been outlined and also ways of their solution.

Key words: mass media, propaganda, information process, audience.

Засоби масової комунікації (ЗМК) від початку їх виникнення відігравали дуже важливу роль в історії людства, роль медіатора, тобто зв'язуючої ланки. Треба відмітити, що ця роль до виникнення ЗМК була притаманна просто комунікації. Але коли масштаби інтеграції в суспільстві зросли настільки, що міжособистісна комунікація вже не справлялася з ними, виникла об'єктивна потреба в масовій комунікації. Засоби масової комунікації консолідували суспільство за допомогою пропаганди.

Як писав Г.Д.Лассвелл, "маленькі, примітивні племена могли об'єднати своїх різномірних (гетерогенних) членів у ціле, яке здатне боротися, за допомогою ударів тамтама чи бурхливого ритму танцю... У Великому суспільстві більше немає можливості сплавити своєнравність індивіду і горні військового танцю, більш новий і більш тонкий інструмент має об'єднувати тисячі і навіть мільйони людей в одну монолітну масу... Ім'я цього молота і ковадла національної солідарності - пропаганда" [1]. Недаремно американські соціологи А.Хартер і Д.Салліван заявляли, що "пропаганда потужніша за бомбу". Якщо розглядати поведінку людини як просту реакцію на зовнішні стимули, якими може бути телевізійна програма, радіопередача чи газетна інформація, то з'являється можливість керувати поведінкою людини, спрямовувати її реакції, знаходити потрібні стимули. Звичайно ж, не все так просто. Людина має власну свідомість, інформація не діє на неї безумовно. У світі зараз проводяться сотні тисяч експериментів, головна мета яких з'ясувати, за допомогою яких методів та прийомів можна донести інформацію до аудиторії більш ефективно. Результати таких досліджень, що, як правило, проводяться на замовлення урядових відомств чи рекламних бюро, відразу ж широко використовуються в повсякденній роботі [2].

Як і вся система пропаганди, засоби масової комунікації впливають на свідомість людей із метою наблизити її до ідеалів, які близькі комунікаторам. У порівнянні з іншими формами пропаганди засоби масової комунікації мають ряд важливих особливостей. Це широта охоплення аудиторії, цільова спрямованість, швидкість інформаційного впливу, потужність, різноманітність форм і методів впливу, доступність, розповсюдженість, динамічність, стабільність [3]. Інформація, яка проходить через засоби масової комунікації, має такі ефекти:

- утилітарний ефект - задоволення від одержаної інформації, необхідної для вирішення життєвих і практичних завдань;
- престижний ефект - задоволення від інформації, яка утверджує ті цінності, яких уже дотримується людина;
- пізнавальний ефект - задоволення від того, що людина внаслідок спілкування із ЗМК відчуває себе добре інформованою;
- емоційний ефект - задоволення емоційних почуттів людини;
- естетичний ефект - виховання естетичних почуттів на базі ЗМК;
- ефект комфорту - зняття психологічної напруги [4].

Звичайно, підходячи з іншими критеріями, можна отримати зовсім інші ефекти чи функцію комунікації, але це не входить у завдання нашої роботи.

Треба обов'язково відмітити, що в радянській та західній соціології та теорії масової комунікації панували зовсім різні підходи щодо розгляду пропагандистської діяльності ЗМК. Якщо в радянських дослідників пріоритетним був теоретичний підхід до об'єкта дослідження, то на Заході підходили до цих

питань суто прагматично. Так, ще в 1937 р. у Колумбійському університеті був заснований Інститут з аналізу пропаганди, у котрому були розроблені сім загальновідомих засобів ведення пропаганди:

1. Метод "додачі епітетів" (the name calling) - із метою дискредитації ідей, планів, окремих осіб можна давати їм такі епітети чи ярлики, які б викликали почуття страху, огиди, ненависті, не вдаючись до об'єктивного аналізу. У цьому випадку використовується негативний стереотип, який вже виробився в споживача інформації.
2. Метод "красивих загальних фраз" (the glittering generalization device) - за допомогою красивих слів типу "свобода", "демократія" тощо приховати чи викрутити дійсну сутність явищ.
3. Метод "народності" (the plain folks device) - використання форм, які мають витоки з народних звичаїв, традицій, що підкреслюють зв'язок з народом, "простою людиною".
4. Метод "посилання на авторитети" (the transfer device) - за допомогою цитат, часто навіть вирваних із контексту посилань на авторитетні джерела.
5. Метод "аксіоматичності доводів" (the testimonial device) - положення, яке комунікатор хоче затвердити у свідомості аудиторії, подається як аксіома, яка не потребує доказів.
6. Метод "стадного почуття" (the band wagon device) спонукає до певних дій, які виконують усі, щоб не виділятися з-поміж інших членів суспільства.
7. Метод "тасування карт" (the card stacking device) тобто вибираються для використання тільки потрібні комунікатору аргументи. Усе інше ігнорується [5].

Але все це стосується пропаганди при посередництві засобів масової комунікації. А як же сама масова комунікація впливає на людину і суспільство в цілому? Дослідники відмічають, що сучасна техніка може призвести до повного переродження людини і навколишнього середовища. Під впливом масової комунікації змінюється духовне обличчя людини, послаблюються її індивідуально-особистісні засади. У книзі "Культура - наш бізнес" М.Маклюен доходить висновку, що засоби масової комунікації формують у людини стереотипний світогляд, занурюють її в "царство мовчання та несвідомості", "освіта не дає людині відчуття своєї індивідуальності", воно безособистісне.

На думку П.Лазарсфельда та Р.Мертон, завдяки масовій комунікації людина позбувається можливості критично мислити.

ЗМК знижують естетичний смак та культурний стандарт. Це відбувається завдяки тому, що ЗМК створюють ілюзію повноти буття, вони подають інформацію дуже швидко, наочно, насичено.

Людина, особливо молода, не має часу, а головне – бажання звертатися до інших джерел інформації, таких, як книга чи театр.

Хоча, звичайно, зрозуміло, що ефективна соціальна діяльність у наш час без засобів масової комунікації неможлива.

Саме за допомогою засобів масової комунікації в людей формується відчуття належності до однієї нації, держави, соціальної спільності. Радянські автори, наприклад, В.Борєв і А.Коваленко [6] протиставляли тенденції розвитку та фактори впливу масової комунікації на людину, але використовували для цього тільки суто ідеологічні доводи.

У наш час відбувається процес конвергенції між засобами масової комунікації та політичною владою. Про це свідчить і приклад Берлусконі, і боротьба між президентом і Думою сусідньої Росії за контроль над телебаченням, і події навколо 30-го каналу ТБ у Києві. "У телекратичній державній системі телевізійні студії стають місцем, де робиться політика" [7]. Багато дослідників відмічають процес зближення представників політичної влади і масмедіа. Окремі журналісти чи видавці, наприклад Берлусконі, йдуть у політику, а політичні діячі після закінчення політичної кар'єри стають редакторами журналів, як Дж.Андреотті, чи політичними оглядачами, як перша жінка - прем'єр-міністр Канади. Це призводить до того, що "власне інформація тоне в потоці коментарів, оцінок і декларацій" [8]. Французький дослідник Ж.Мерме називає 10 пунктів, які зумовлюють роль ЗМК у формуванні громадської думки:

1. Події, котрі висвітлюються в пресі, в основному добираються не за їх реальною значущістю, а за інтересом, котрий вони можуть викликати в публіки.
2. Прості, доступні розумінню сюжети отримують перевагу перед складною інформацією, яка вимагає осмислення.
3. ЗМК рідко відображають події адекватно дійсності. Ці події спеціально інсценуються, щоб зробити їх яскравішими. Зв'язок між подіями, як правило, відсутній.

4. ЗМК мають тенденцію до швидкої мобілізації, миттєвої концентрації уваги на якійсь події. Це призводить до гіпертрофування абсолютного значення цієї події у свідомості аудиторії.
5. ЗМК швидко втрачають інтерес до окремої події, створюючи при цьому подекуди відчуття, ніби вона взагалі не відбувалася.
6. Значення деяких органів інформації неадекватно розмірам їх аудиторії. Так, "Ліберасьон" чи "Монд" здатні викликати відповідну реакцію в інших органах масової комунікації, здійснюючи таким чином непрямий вплив на значно більшу кількість людей, ніж їх власні читацькі аудиторії. (Дійсно, окремі видання значно більше впливають на формування громадської думки, ніж інші. Але причина цього не тільки в тому, що вони викликають реакцію і розголос своїх матеріалів, як на цьому наголошує французький дослідник, а і в орієнтованості на "лідерів думок").
7. Професіонали, які працюють в ЗМК, не презентують усі прошарки населення. Вони, як правило, більш освічені, мають великі прибутки, більше подорожують, живуть в основному у великих містах. (І, як свідчать дані американських дослідників, належать не до національних меншин).
8. Найбільша увага приділяється винятковому, сенсаційному, ненормальному, негативному у порівнянні із загальним, нормальним, позитивним.
9. Для аналізу і пояснення подій будь-якого роду ЗМК звертаються за допомогою до обмеженої кількості експертів. Думки, які вони розповсюджують, не відбивають усієї сукупності думок фахівців у якійсь певній галузі.
10. ЗМК надають реальності модифікованого, гіпертрофованого, деформованого вигляду [9].

Звичайно ж, перша реакція на цю розробку негативна. Автор явно перебільшує негативний вплив засобів масової комунікації, а деякі пункти подаються зовсім недоказово. Але звернемо увагу на те, що навіть ті, хто негативно ставиться до розвитку масових інформаційних процесів, підкреслюють їхню велику роль у формуванні громадської думки і розвитку суспільства.

Масштабність засобів масової комунікації висуває і ряд проблем. Однією з особливостей масової комунікації є неможливість такого корегування форми передачі повідомлення, яка б враховувала широту і глибину конкретних знань адресата, індивідуальну специфіку їх сприйняття. Утруднений при цьому і зворотний зв'язок. Вихід знаходиться в орієнтації на усередненого члена своєї аудиторії, тобто тієї сукупності людей, на яку розрахований той чи інший засіб комунікації. Дізнатися ж про сподівання і очікування аудиторії та ступінь їх відповідності змісту органу комунікації допомагають соціологічні дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Петров Л. Массовая коммуникация и искусство. – Л.: Ленинград. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1976. - С. 121.
2. Лавровский А. Американская социологическая пропаганда: Сущность, концепции, методы - критический анализ: Пер. с пол. - М.: Прогресс, 1978. - С. 12-13.
3. Ганчев Д. Изучение и формирование общественного мнения. - М.: Мысль, 1983. - С. 169.
4. Социология и пропаганда / АН СССР. Институт социологических исследований; В.Иванов, Г.Аванесова, С.Быкова и др.; Отв. ред. В.Иванов. - М.: Наука, 1986. - С. 102-104.
5. Ножин Е. Закон предшествования // Проблемы телевидения и радио: Исследования. Критика. Материалы. - М.: Искусство, 1971. - С. 43-51.
6. Боров В., Коваленко А. Культура и массовая коммуникация / АН СССР. Ин-т философии / Отв. ред. А.Арнольдов. - М.: Наука, 1986. - 301 с.
7. Gourevitch J.-P. La politique et ses images. – P.: Edilig, 1986. - P. 144.
8. Gourevitch J.-P. La politique et ses images. – P.: Edilig, 1986. - P. 145.
9. Mermet J. "Democrature": Comment les media transforment la democratie. - P.: Grasset, 1987. - P. 12-13.

СТИЛІСТИЧНІ ФУНКЦІЇ ФОРМ МОВЛЕННЯ В НОВЕЛАХ В. СТЕФАНИКА

Казанова О.В., магістрант

Одеський національний університет

У статті досліджені стильові особливості форм мовлення в психологічній новелі В.Стефаніка. Аналіз структур мовлення героїв і оповідача відбувається шляхом розкриття семантичної, синтаксичної та експресивної насиченості мовних конструкцій у структурі новели. Серед основних функцій монологів, діалогів та невластивого мовлення в новелах В.Стефаніка варто виділити композиційну, характеротворчу, формотворчу, що складає дискурс героїв чи оповідача, естетичну функцію та інші.

Ключові слова: монолог, діалог, невластиве мовлення, дискурс, нарратив, стиль, структура.

Казанова О.В. СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ФОРМ РЕЧИ В НОВЕЛЛАХ В.СТЕФАНИКА / Одесский национальный университет, Украина

В статье исследованы стилевые особенности форм речи в психологической новелле В.Стефаніка. Анализ структур речи героев и рассказчика происходит путем раскрытия насыщенности языковых конструкций в структуре новеллы. Среди основных функций монологов, диалогов и несовбственнопрямой речи в новеллах В.Стефаніка следует выделить композиционную, характерообразующую, формообразующую, которая являет собой дискурс героев и рассказчика, эстетическую функцию и другие.

Ключевые слова: монолог, диалог, несовбственнопрямая речь, дискурс, нарратив, стиль, структура.

Kazanova O.V. STYLISTIC FUNCTIONS OF SPEECH FORMS IN NOVELLA V.STEFANIK / Odessa State University, Ukraine

In the article were researched particular features of the forms of speech in psychological novella of V.Stefanik. Analysis of structures of speech of heroes and author happens by means of opening of saturation of language constructions in the structure of novella. Among fundamental functions of monologues, dialogues and unproperdirect speech in the novellas of V.Stefanik it is reasonable to allocate compositional, character-building, form-building, that is discourse of heroes and author, esthetic function, etc.

Key words: monologue, dialogue, unproperdirect speech, discourse, narrative, style, structure.

Художня палітра та стильові особливості новелістики В.Стефаніка – явище надзвичайно багатоаспектне. Для найкращого осягнення компонентів авторського стилю доречно буде проаналізувати змістові і формотворчі особливості мовлення в новелістиці В.Стефаніка. Поетика “малої прози” В.Стефаніка відбиває не тільки специфічність жанрової природи його творів, а й особливості авторських стильотворчих засобів, які становлять певну систему естетичних принципів образотворення.

Стиль кожного письменника являє собою формотворче начало, внутрішній закон художньої творчості, що неодмінно визначає ритм, композицію, характер образності, своєрідність “художньої мови” у творі. Стильові форми зумовлені певними індивідуальними якостями світоглядної позиції письменника. “Своєрідне звучання, ритм, новий принцип інтимізації ланцюга: автор – герой – читач, незвичайність лексичних одиниць та синтаксичних конструкцій, експресивність мовлення героїв, нарешті, надзвичайність композиційного складу тексту, ускладненому майже точним, деталізованим психологічним аналізом почуттів героїв – все це складає ідеологію та спрямованість особливостей стильової манери В.Стефаніка” [2, 70].

Першорядної ваги в дослідженні художнього стилю В.Стефаніка набуває проблема функціонування та організації мовних структур у відповідному контексті оповіді, у якому проявляють себе інші складові тексту та художні засоби образотворення. Адже саме на рівні своєрідного застосування словесного матеріалу, організації мовних елементів у складній системі індивідуально-авторського висловлення, яке нерозривно пов’язане та збігається з висловленнями героїв, простежуються характерні стильові прийоми, притаманні новелістиці В.Стефаніка. Серед усталених мовних засобів (монологу, діалогу, іноді, полілогу) у новелах В.Стефаніка особливе місце займає внутрішній монолог, діалог, які дозволяють глибоко проникнути в психологічний та внутрішній світ персонажа.

Превалуючою формою мовлення героїв у новелах В.Стефаніка є монолог, а точніше його формальний різновид – внутрішній монолог. Композиційна структура монологу стає тим формотворчим чинником, що зумовлює стиль В.Стефаніка. У новелі “Катруся”, наприклад, оповідач фокусує увагу на одному людському нещасті, концентруючи засоби психологізму в сюжетній колізії, де крізь монологи та діалоги перед читачем постає межова ситуація усвідомлення героїнею власної причетності. Письменник так майстерно збудував твір, що найсильніше драматичне напруження вияскравлюється у феноменології мовлення. “Параболічна метода вислову” (за стислою розповіддю приховується глибокий зміст) зумовлює й специфічну композицію твору, яку формують як діалогічні висловлення персонажів, так і монологізоване мовлення як виразник основного смислу новели [4, 72].

При цьому розповідач уникає суцільних монологів, оскільки вони – при всій своїй обробленості – справляють враження одноманітності в текстуальній структурі новел. Тому монологи, створювані письменником, як правило, членуються, розриваються авторським текстом, коментарем, який перебиває мову персонажа. Герої В.Стефаніка виголошують свої монологи для мовчазної, пасивної аудиторії, говорять і тоді, коли їх нема кому слухати, або звертаються до уявлених слухачів. У період найвишого емоційного напруження герої стефаніковських новел замикаються в собі, поринають у власний світ думок і почуттів. І тут зовнішній монолог переходить у внутрішній, невисловлений, спричиняючи органічний перехід від жорстокої дійсності до неосяжних мрій. Внутрішній монолог подається автором як особливий стилістичний прийом, використаний для психологічної мотивації вчинків персонажів. У своїх новелах В.Стефанік демонструє “потік свідомості” персонажів, майже невольних психічних процесів, пов’язаних з особливим, надзвичайним розвитком подій, тощо. Саме актуалізація внутрішнього монологу персонажа дозволяє читачам зрозуміти наміри героїв, які нерозривно пов’язані з прихованими процесами думок, почуттів, спогадів. Але в монологах автором враховані не лише творча сила та індивідуальні особливості героя, а й глибоко, органічно сприйнята, усвідомлена дійсність, що формує світосприйняття та поведінку персонажів. Широке використання саме монологічних форм мовлення в художній структурі тексту дозволяє звести до мінімуму число дійових осіб, зосереджуючи всю увагу на одному героєві чи одній людині, що підсилює експресію вислову та образотворення в новелах В.Стефаніка.

Формально внутрішні монологи новел В.Стефаніка не мають чіткої структури, становлячи невимушений, спонтанний потік свідомості героїв. Адже внутрішній монолог розуміють як мову персонажа, наявну в його думках і не розраховану на висловлення та сприйняття. Проте для творчої манери В.Стефаніка типовим є саме виголошення персонажами внутрішньої мови, не призначеної для слухачів. Автор створює надзвичайно органічні та природні структури монологічного мовлення, незважаючи на виключність ситуацій, в яких вони проголошуються.

Так, майстерно зображаючи стан Катрусі у новелі “Катруся”, описуючи її страшні страждання через окремі деталі, що підсилюють трагізм ситуації, оповідач опосередковано передає її думки, які майже не висловлюються вголос, але про які можна безпомилково здогадатися. Окремими монологічними репліками-наріканнями Катруся промовляє, виплескує свій душевний біль, який здавлює душу, поступово забираючи життя молодій дівчинці:

“Маю в бозі надію, що ще весни не стратю. Зараз-таки найду собі роботу... Боже, боже, знайди мені лік!” [5, 38].

Це наче заклик, крик про допомогу, який набуває такої трагічності, що лунає протягом новели, відображається в підсвідомому сприйнятті тексту читачем. Із надзвичайною проникливістю і величезною художньою силою В.Стефанік зумів змалювати внутрішній світ людини, глибоко і правдиво показати соціальну зумовленість у формуванні людських характерів та стосунків, яка проявляється у формах мовлення персонажів, а особливо в монологах і в такому способі організації вислову як невласнепряме мовлення.

Глибоке знання душі селянина – його психологічних настроїв, мови і поведінки – дало змогу письменникові відтворити якомога точніше, адекватніше форми мовлення в новелах. Це спрямовує асоціативне мислення читача в тому ж руслі, що й мислення автора, який перевтілюється, розчиняється в душах своїх героїв майже до повного злиття з ними. Тут можна говорити про таке явище мовлення як невласнепряма мова. Особливість новаторської психологічної новели В.Стефаніка полягає в тому, що автор у своїх творах тяжіє до монологічної структури оповіді при формальних ознаках діалогічного чи полілогічного викладу, зосереджуючись на показі плинності свідомості головного героя. Нарация розповідача відіграє в новелах важливу роль, бо передає ставлення автора до описуваних подій. Але рідко зустрічаємо в новелах В.Стефаніка констатуюче авторське пояснення щодо думок та почуттів героїв. Ці пояснення містяться в самому мовленні персонажів, яке найточніше відбиває їхній внутрішній стан. Тому ми маємо підстави констатувати злиття авторського дискурсу з дискурсом його героїв, що становить ще одну своєрідність художнього стилю письменника, який створює особливу, неповторну образну систему новел.

Психологізація “малої прози” у В.Стефаніка проявилась й на оповідному рівні, коли події описує наратор, який ніби об’єктивно спостерігає за ними збоку та може виголосити припущення про те, що йому відомо. Письменник яскраво використовує мовлення персонажів, як розкриття переживань, думок, але втручання в цю оповідь розповідача постійно відчутне. Тому в його творах наявні зовнішні події, описи дійсності, де інші персонажі виступають у контексті головного героя.

Так, у другій частині новели “Палій” оповідач описує минуле життя Федора-наймита, непомітно даючи певну оцінку та контекстуальні коментарі щодо життя селянина. Звідси наративна позиція письменника, який не коментує події від власного імені, а використовує для цього фокалізовану оповідь та

систематично відтворює мовлення персонажів, що, таким чином, об'єктивізує зображення подій у творі, створюючи тим самим "чисту" оповідь.

Доречно буде зазначити, що внутрішній монолог ототожнюють із невласнопрямую мовою. Зображуючи внутрішню мову персонажів, автор не тільки розкриває психічний стан героя, його думки, а й, створюючи ці внутрішні монологи персонажів, сам у ролі оповідача зливається з оповіддю та провокує аналіз невисловлених почуттів героїв у читача.

Яскравим прикладом невласнепрямого мовлення є опис внутрішнього психічного стану Федора після підпалення панської стайні в новелі "Палій". Автор навіть не натякає на прямі дії Федора. Пожежа відбувається у деформованому уявленні наймита: "Федір лежав у своїй хаті на постелі. Очі його горіли, як грань від червоних язичків, що тисячами огників розбігалися по тілі і смажили його на вуголь... Той язичок запік його у самий мозок... Воно як кат прошибало його наскрізь" [5, 126].

Це приклад невласнепрямого мовлення, яке характеризується проникненням оповідача у сфери позасвідомого, у внутрішній світ героя. "Адже людина у творах В. Стефаніка не говорить про себе, не думає про себе, вона переживає себе і пізнає себе! Тому постаті людей та подій стають побічними факторами, а істотне тільки те, що має відношення до цієї внутрішньої невидимої назовні дійсності, яка захована за зовнішнім змістом оповідання" [7, 223].

Ще одним важливим компонентом художньої оповіді в новелах В. Стефаніка є діалогізоване мовлення. Однією з рис новаторства письменника є побудова новели суцільним діалогом, де асоціаціям та спогадам відведено особливе місце. Саме діалоги являють собою своєрідність художнього стилю В. Стефаніка та є результатом синтезу кількох компонентів: з одного боку, психологічний, душевний стан мовця, того високого емоційного напруження, яке й переводить всі висловлювання, думки та роздуми зі спокійного епічного стану, з плавних інтонацій до плану пристрасних, уривчастих, експресивних фраз-вигуків, у план риторичних, філософських запитань. З іншого боку, герої В. Стефаніка звикли спілкуватися виключно в побутовій усно-розмовній сфері: звідси – побутовий діалог – та форма мовлення, якою персонаж володіє досконало, яка не становить труднощів для нього, є невимушеною, спонтанною. Цим і пояснюється така значна діалогізація текстів В. Стефаніка [6, 211]. Крім того, це ще й композиційним прийом, який дає змогу авторові на перший план вивести героя новели, а самому "розчинитися" в персонажах твору.

Так, уся увага в новелі "Катруся" концентрується на одному, центральному образі – головній героїні новели - Катрусі, навкруги якої зростає психологічне та емоційне напруження, що визначає тло психологічної новели.

Смислова, синтаксична, інтонаційна і експресивно-емоційна закінченість, цілісність діалогу дозволяє говорити про надзвичайну діалогічну побудову новел, де діалог являє собою також і архітектонічну одиницю художньої тканини тексту. Діалоги героїв новел В. Стефаніка такі ж спонтанні, непередбачені, експресивні та непродумані заздалегідь, як і розмовна мова людей. Це надає вислову відчуття об'єктивної реальності.

Важливим елементом у побудові форм діалогічного мовлення є розповідь, доповнення від автора, який описує поведінку учасників діалогу, їхній психічний стан та дії у відповідній ситуації [1, 105]. Діалогічна форма мовлення в текстуальній структурі має свої різновиди, які відрізняються не тільки формотворчими засобами їхньої будови, а й семантично-експресивним забарвленням, що визначає зміст мовлення, побудованого на зразок діалогу.

Одним із найпоширеніших типів діалогу в новелах В. Стефаніка є діалог-суперечка, який за своїм змістом нагадує логічне мовлення, забарвлене експресивно-емоційним вираженням при включенні до структури діалогу монологічних реплік [3, 110]. Цьому типові діалогу притаманне постійне переривання співрозмовника. Можлива репліка особи, яка не бере участі в суперечці, але може вирішити ситуацію та довести всі суперечки до логічного закінчення.

Так, у новелі "Палій" діалог-суперечка відбувається між Федором та паном, хоча гострих, відчайдушних висловів, притаманних цьому виду діалогічного мовлення тут не спостерігаємо. Саме цей діалог-суперечка на початку новели надає не тільки експресивності твору, але й окреслює подальший розвиток подій, проблематику та ідейну направленість новели.

"Федір: Ви мені файно радите! Як я сулу коло вас лишав аби я на старість ішов жидам воду носити!

Пан: Ну, а ці жебраки всьо би зобрали! Таке воно кашливе та заслинене, що ціпа в руках не годю, удержати, та й ще воно кокошиться!" [5, 126].

Цей діалог яскраво розкриває сутність різних, несхожих людей. Мова персонажів наближається до реально відтвореного народного мовлення. Це робить ситуацію емоційно-напруженою.

Діалог-суперечка іноді подібний до діалогу-сварки, що характеризується експресивним забарвленням реплік і являє собою нелогічний, невимушений та неупорядкований потік слів без включення до нього монологічного мовлення. Кінцівка цього діалогу часто завершується розривом відношень, внутрішнім психологічним розладом почуттів героїв, що створює конфліктність у творі [3, 110]. У новелі “Палій”, наприклад, сварка відбувається між паном і Федором та є найбільш напруженою подією у творі.

Ще один із розповсюджених типів діалогів у новелах В.Стефаніка є діалог-порозуміння. Діалог-порозуміння становить паралелізм реплік у вигляді питань та часто закінчується відвертим зізнанням персонажей, забарвленим емоційними монологічними виголошеннями своїх думок [3, 110]. Таких діалогів-порозумінь багато в новелі “Катруся”. Це надає розповіді напруженого, експресивного характеру. Набуваючи стихійного, народного характеру, діалоги створюють у новелі емоційно-експресивне реалістичне тло зображуваних подій. Найбільшої напруги емоцій досягає саме діалог-порозуміння, що являє собою відверті зізнання батька Катрусі, забарвлені, на перший погляд, жорстокими, непродуманими, емоційно неупорядкованими монологічними роздумами:

“Скажи ти мені, дівко, що я маю з тобов робити? Лежиш та лежиш, та й ні життя ні смерті. Я грошей набираю та набираю, та й все задурно! Коли-б знав, де тобі лік, то би м шукав, а так що я знаю? Коли-с вже або сюда, або туди! І тобі ліпше, і нам ліпше...” [5, 30].

Хоча відповідь на слова батька Катруся не проголошує вголос, але емоційно реагує на них: плаче та задумливо мовчить, тобто “відповідає”, але не словами, а почуттями, що, звичайно, надає діалогу експресивного забарвлення. Майже в кожній репліці цього діалогу-порозуміння ми зазначаємо повторювані слова чи сполучення слів, що надають мовленню особливо посиленого психологічного характеру, сугерує вислови героїв.

Таким чином, у нашій роботі ми порушили проблему художнього стилю В.Стефаніка, дослідили стильову своєрідність авторської манери письменника – структури мовлення героїв й оповідача, смислову, синтаксичну, експресивну насиченість мовних одиниць. Адже своєрідність застосування та викладу “словесно-будівельного матеріалу”, майстерна високохудожня організація мовних одиниць яскраво виражає індивідуальний тип авторського вислову, розкриває особливості жанрової природи новел та відбиває неповторність авторського світовідчуття. Створюючи своєрідні мовні конструкції, В.Стефанік формує особливий емоційно-експресивний тон новел, відповідно й відчуття надзвичайної напруженості внутрішнього життя героїв. Вкладаючи зміст у мінімальну кількість слів і часто вживаючи розмовну форму висловлювань героїв (наближену до народно-розмовного мовлення), В.Стефанік досягає найбільшої інтенсивності у втіленні складних психологічних переживань. Форма мовного вираження органічно пов'язана із змістом та ідеєю, цілісність яких лише умовно порушується при інтерпретації мовлення стефаніковських новел. Кожне слово монологічної чи діалогічної мови героїв або невласнепряма мова оповідача в новелах письменника вражають інтенсивністю розкритої правди. Монолог – особливо внутрішній монолог – дає можливість авторові глибоко розкрити внутрішній світ, психологію героя, зберігаючи при цьому об'єктивну форму оповіді. Саме монологічне мовлення спричиняє органічний перехід від дійсності до мрій, дає змогу не тільки зрозуміти динаміку сюжету, а й внутрішні почуття персонажів. Діалог, як головний стильотворчий чинник у новелах В.Стефаніка, виконує ряд специфічних завдань: служить засобом створення характерів персонажів, засобом активізації дії, розкриває авторську ідею, яка міститься в мовленні персонажів, виражає специфічність, несхожість, суперечливість внутрішнього світу героїв. Цю особливість мовлення в діалогах і монологіях В.Стефаніка відчутно надзвичайно гостро, тому в його новелах акцентуються саме мовні партії персонажів, авторські ж репліки спеціально не виокремлюються ні інтонаційно, ні за змістом. Але роль оповідача у структурі мовлення новел – надзвичайно важлива. Невласнепряме мовлення є не тільки засобом вираження прихованих думок героїв, але й містить контекстуальну авторську оцінку їхніх вчинків. Автор поєднує себе зі своїми героями – звідси і головний напрям найсильніших течій стефаніковського слова: не безпосередньо від автора до читача, а через рефлексорне сприйняття його героїв до читача. Так, саме завдяки особливостям мови героїв утворюється відповідний емоційно-експресивний тон творів, формується сугеруюче відчуття експресії, ідейної конструкції думки, із якою пов'язана ілюзія духовної спільності читача з героями, яка визначає неповторність й оригінальність стилю автора-творця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк І.О. Розвиток малої прози в українській літературі XIX – поч. XX ст. – Львів, 1999 – 276 с.
2. Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. – М., 1986 – 478 с.
3. Соловьев А.К. О некоторых общих вопросах диалога// Вопросы литературы. - 1965 - №5. – С. 103-110.
4. Стефанік – художник слова. – Івано-Франківськ: Плай, 1996 – 272 с.

5. Стефанік В.С. Повне зібрання творів: В 3 т. - Том I. – К., 1949. – 368 с.
6. Суханова В. Стилiстичні функції синтаксичних одиниць в новелах В.Стефаніка – Дис. на здобуття вчен. ступ. канд. філол. наук – Івано-Франківськ, 1971 – 305 с.
7. Черненко О. Експресіонізм у творчості В.Стефаніка – М.: Сучасність, 1989. – 274 с.

УДК 82 – 311.9.09

ДО ПРОБЛЕМИ ЖАНРУ НАУКОВОЇ ФАНТАСТИКИ

Катиш Т.В., викладач

Запорізький національний технічний університет

Стаття присвячена актуальній проблемі дослідження жанру наукової фантастики. Виявлено основні риси цього жанру. Розглянута відмінність між фантастикою і науковою фантастикою. Проаналізована історія розвитку жанру наукової фантастики.

Ключові слова: жанр, наукова фантастика, фентезі, образ, міф.

Катыш Т.В. К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ/ Запорожский национальный технический университет, Украина.

Статья посвящена актуальной проблеме исследования жанра научной фантастики. Определены основные черты этого жанра. Рассмотрено отличие между фантастикой и научной фантастикой. Проанализирована история развития жанра научной фантастики.

Ключевые слова: жанр, научная фантастика, фэнтези, образ, миф.

Katysh T.V. TO THE PROBLEM OF SCIENCE FICTION'S GENRE / Zaporizhzhya State Technical University, Ukraine.

The article is devoted to the actual problem of research science fiction's genre. The main features of this genre have been studied. The differences between fantasy and science fiction have been considered. The history of development of science fiction's genre has been analyzed.

Key words: genre, science fiction, fantasy, image, myth.

Практика розвитку літератури ХХ століття показова появою значної кількості модифікацій літературних творів, що активно ілюструють постійну дифузю елементів і прийомів чисто літературної тактики з іншими напрямками літератури, наприклад, із філософським романом, романом-алегорією, притчею тощо. Хоча синтез різних літературних напрямків – загальна тенденція в культурі другої половини минулого століття. І, мабуть, у цілому це збагачує літературний процес, створює сприятливі умови для пластичного перетікання форм. Але поряд із чисто художньою фантастикою співіснує й інший напрямок літератури, який, хоча і породжений художньою фантастикою, має свою особливу специфіку, що характеризує не тільки нетрадиційність взаємовідношень із реальною дійсністю і традиціями літератури, але й нетрадиційність підходу до відображення світу, людського життя тощо. Таким напрямком є науково-фантастична література, що вимагає особливої характеристики вже внаслідок своєї історії окремого існування в культурі.

Наукова фантастика – це література образного вираження наукових, соціальних і естетичних гіпотез і гіпотетичних ситуацій про минуле, сьогодення і майбутнє. Особливість творів наукової фантастики полягає в тому, що в них розповідається, як правило, про те, що ще не існує в дійсності, але не суперечить у принципі законам її розвитку або може виникнути при збігові обставин.

Ще порівняно недавно наукова фантастика не визнавалась багатьма критиками, літературознавцями і лінгвістиками повноцінною літературою через неадекватну трактовку її як літератури невисоких естетичних стандартів. У наш час вона привертає до себе увагу провідних спеціалістів у галузі теорії літератури і лінгвістики. Її належність до художньої літератури більше не викликає суперечок. За образним висловом В. Гакова, вона вже перетворилась “на солідного й поважного члена літературної родини, що наділений правами літературного громадянства” [1, 83]. Унікальність наукової фантастики полягає в тому, що вона органічно поєднала в собі принципово різні шляхи пізнання світу через образ і через модель [2, 163]. Можна також погодитися з існуванням особливої гілки філологічної науки – теорії фантастики або фантастознавства. Фантастознавство є однією з наймолодших галузей теорії літератури, і майже кожне досліджуване ним питання викликає суперечки. Тому проблема меж і специфіки видів фантастики до цього часу не одержала однозначного і загальноприйнятого висвітлення [3, 44].

Цей факт підтверджується наявністю фундаментальних теоретичних розробок, серед них праці І.Бестужева-Лади, Є.П. Брандіс, В.І. Дмитревського, А.Ф. Бритикова, В. Гакова, Г.І. Гуревича,

О.М. Зарицького, В. Івашевої, Ю.І. Кагарлицького, Б.В. Ляпунова, Є.М. Нейолова, Є.М. Парнова, Ю.С. Смелкова, А. Урбан, Н.І. Черної, Т.А. Чернишової та багатьох інших. У цих роботах жанрова специфіка наукової фантастики тлумачиться по-різному, інколи дуже неоднорідно.

Розглядаючи науково-фантастичні твори як об'єкт лінгвістичного дослідження, лінгвістилісти найчастіше вивчали їх лексику і фразеологію, композицію і окремі стилістичні засоби, відзначаючи, що науково-фантастичним текстам притаманні численні специфічні лінгвістичні особливості, насамперед, у сфері лексики і словотворення. Активність словотворчості в НФ навіть розглядається як один із найважливіших проявів її жанрової специфіки [4]. Це, у свою чергу, дозволяє деяким дослідникам характеризувати наукову фантастику як унікальний феномен зі своєю власною мовою [5].

Найбільше розповсюдження науково-фантастична література одержала в США та Великій Британії. Саме англійська фантастика була і залишається, за ствердженням А.С. Левіна, найбільш масовим явищем у потоці світової фантастичної літератури [6, 146].

На сьогодні завдання всебічного осмислення наукової фантастики не можна вважати повністю вирішеним, на що вказують як вітчизняні, так і зарубіжні дослідники [5, 11]. Фантастична література як об'єкт дослідження багатогранна, у ній немало дискусійного, її можна вивчати в різних аспектах, і в кожному випадку перед дослідником відкривається широке поле діяльності. Останнім часом з'явилося чимало публікацій, у яких розглядаються проблеми жанру [7; 8; 9].

Жанр наукової фантастики вважається порівняно молодим. Він зародився в основному в середині другої половини XIX століття як відображення суспільно-культурного інтересу до проблем тогочасної науки і перших успіхів технічного прогресу. Зрозуміло, що на перших своїх кроках вона достатньо тісно була пов'язана з науково-технічним змістом. Точкою відліку як західні, так і вітчизняні дослідники вважають публікації Ж. Верна. Окремі фантастичні мотиви простежуються і значно раніше, до середини XIX століття у творах різних авторів і різних жанрів, у яких елементи реальності поєднуються невлавним їй, у принципі, способом, – неймовірно, “чудово”, “надприродно”. Породженням такої фантастики є не бачені ніколи істоти, неможливі ситуації, чарівні предмети, наділені надприродними силами й здібностями персонажі тощо. Але ці первинні форми суттєво відрізняються від того, яким є насправді жанр наукової фантастики.

Нове видання енциклопедії “Британіка” – “The New Encyclopedia Britannica” – стверджує, що наукова фантастика (Science Fiction) – це літературний жанр, у якому письменник висвітлює те, як наукові відкриття впливають на людину [10, 552].

Особливо підкреслюється роль інтелектуальних досягнень у фізиці й астрономії. У кінці XIX століття створювалися всі необхідні умови для існування і розквіту літератури, що називається сьогодні науковою фантастикою, а саме: дослідження Землі було завершено; на місце психологічних догм прийшло раціональне мислення; розвиток техніки і науково-технічного прогресу пробудив віру людей у можливість змінювати світ. Наукова фантастика як самостійний жанр не могла сформуватися в епоху античності чи середньовіччя, оскільки “наукові передумови не зробились ще надбанням масової свідомості, яка завжди враховувалась мистецтвом” [11, 21]. Часом виникнення терміна “наукова фантастика”, що характеризує літературний жанр, вважаються 20 – 30-ті роки XIX століття.

Сам термін “наукова фантастика” виник порівняно недавно. Його ще не вживав Жюль Верн. Свій цикл романів він назвав “Незвичайні подорожі” і в листуванні називав їх “романи про науку”. Уперше термін “Science Fiction” (його український варіант – наукова фантастика) було вжито англійським есеїстом В. Вілсоном ще в 1851 році, але його широке використання почалось після того, як у 1929 році засновник перших науково-фантастичних журналів США Х'юго Гернсбек у червневому номері журналу “Science Wonder Stories” назвав жанр опублікованих оповідань “Science Fiction.” Ім'ям Х. Гернсбека названа премія американських любителів фантастики – Х'юго, яку з 1955 року присуджують за найкращі науково-фантастичні твори. Запропонований Гернсбеком термін увійшов у літературу й активно використовується як в Америці, так і у Великій Британії.

Звернемося до змісту терміна “Science Fiction”. Сам термін – Science Fiction – у дослівному перекладі “наукова художня література” або “наукова вигадка” свідчить про наявність у творах результатів реальних наукових досягнень або технологій, іноді формулювання наукової гіпотези, що має досить реальні обґрунтування. Отже, науковий аспект проявляється ретроспективно – у висвітленні результатів і досягнень науково-технічного прогресу, а також проспективно – у висуванні різних наукових і науково-технічних гіпотез тощо.

Друга складова терміна – Fiction – або вигадка, у свою чергу, передбачає художнє, пропущене через свідомість художника відображення об'єктивної реальності, створення квазіреального світу літературного твору. Причому в цьому виді творчості існування цього квазіреального світу обов'язково пов'язане з недотриманням законів, за якими будується і діє реальний світ. Фантастика, як правило, визначається як мистецтво уявляти і виходити за межі повсякденного за допомогою незвичайного.

Симбіоз цих двох аспектів визначає специфіку жанру наукової фантастики – це художнє осмислення того, як науково-технічний прогрес впливає на долі уявних персонажів. Наукова фантастика – дуже молода, вона – породження наукового прогресу і технічних революцій і вона від народження присвятила себе науці і техніці – боротьбі Людини з Природою [12, 5].

Ступінь задіяності наукового компонента у створенні художньої тканини твору неоднаковий. Наука може використовуватися автором як ключ для вирішення поставлених проблем, може робити історію правдивою, а може лише створювати необхідний наукоподібний фон.

Починаючи з п'ятдесятих років XX століття було відзначено зменшення ролі, яку відіграє в науковій фантастиці власне наука, лише незначна частина дійсно важливих відкриттів у галузі сучасної фізики, астрономії, кібернетики, генетики та інших наук знаходить своє відображення в науковій фантастиці. Проблема полягає в тому, що наукові й технічні відкриття швидко втрачають ефект новизни. Багато досягнень, які раніше вражали уяву широкої публіки, тепер здаються їй цілком звичайними внаслідок того, що новинки науково-технічного прогресу швидко входять у життя суспільства, у тому числі і в повсякденний побут людини, починають сприйматися як завжди існуюче.

Припинивши, деякою мірою, бути тільки технічним антуражем тематики, наука залишилась у науковій фантастиці, насамперед, як наукова думка. Письменник-фантаст схоплює у сучасному йому світі характерні риси і тенденції розвитку (не тільки науково-технічні) і уявно переносить їх в інший просторовий або часовий вимір, де, вивільнені від “домішок” і “затемнених моментів” сьогоденної реальності, вони досліджуються у “чистому вигляді”. Уявність залишається необхідною складовою науково-фантастичної розповіді і часто виступає критерієм належності конкретного твору до розряду науково-фантастичних. Як бачимо, специфіка наукової фантастики як жанру здебільшого визначається науковим компонентом, але не вичерпується ним. Наукова фантастика стає сама собою тільки за наявності елемента fiction. При достатньо точній відповідності першого з двох компонентів англійського і українського термінів (Science – наукова), другий компонент визначає цей літературний жанр по-різному. Fiction підкреслює белетристичний, вигаданий характер твору. Фантастика більш вузько і, на нашу думку, більш точно визначає його специфіку.

Спираючись на визначення фантастичного в тлумачних словниках, спробуємо виділити і самі критерії фантастичного. Слово “фантастика” в словниках зафіксовано трьома значеннями:

поняття, образи, створені уявою, тобто такі, що не відповідають дійсності; вигадка;

жанр літератури, а також твори, що описують явища, події нереальні, не існуючі в дійсності, які містять казкові образи;

щось вигадане, нереальне, пов'язане з фантазією [13, 561].

Фантастична література, як вся художня література в цілому, ґрунтується на вигадці, однак у першому випадку вигадка є художнім відтворенням того, що неможливо в реальній дійсності. Таким чином, фантастична література зображує неможливе як існуюче і досліджує його як реальне. Науковою фантастикою робить те, що ті чи інші її припущення побудовані на основі логічних висновків або з явищ сучасності, або з суми маловідомих фактів про минуле, що в рамках художньої моделі є ймовірним. Наприклад, мандрівок до далеких зірок ще не було, і не відкриті поки інопланетні цивілізації, але мандрівки ці принципово можливі в майбутньому (це питання техніки), а вчені різних країн уже зараз серйозно обговорюють на міжнародних симпозиумах проблему заселеності зоряних світів і шляхи встановлення з ними зв'язків.

Аналіз значення слова “фантастичне” дозволяє сформулювати таке визначення: статусу фантастичного набувають уявлення, об'єкти, ситуації, образи, які у свідомості людини асоціюються, як правило, із чимось неможливим, не існуючим у дійсності, надприродним, що суперечить здоровому глузду, законам реального світу. Це найзагальніше уявлення про фантастичне є для художника вихідною точкою у створенні естетичного фантастичного образу. З окремих фантастичних і нефантастичних образів уява письменника створює цілісну картину світу. Тільки тоді, коли перед нами вимальовується повний образ дійсності, у якій вміщується фантастичне, ми можемо впевнено оцінити характер окремих фантастичних образів у творі і провести межі між фантастичними всесвітами [3, 44].

В історичному розвитку всієї фантастичної літератури Т. Чернишова виділяє три основні групи фантастичних образів. Перша група – це казкова фантастика, породжена глибокою давниною, пов'язана з казкою і язичницькими віруваннями. Друга група фантастичних образів виникає в епоху середньовіччя, насамперед у надрах народних забобонів. Третю групу складають образи, що виникли у XIX і XX століттях, тобто образи наукової фантастики [5, 5].

Науково-фантастичні образи ніби конкретизують, втілюють наше уявлення про те, яким може бути світ. При його формуванні художник виходить з реально існуючих уявлень про невідоме. Тому науково-фантастичне часто менш фантастичне, ніж образи з міфу або фольклору. Наукова фантастика створює

нову розкату образну систему, яка включає в себе елементи філософської і соціально-психологічної прози, фентезі і детективу.

Література, що зображує щось нереальне, але теоретично можливе, одержала назву наукової фантастики, або в англійській термінології Science Fiction. Літературу, в якій зображено щось неможливе, надприродне називають просто фантастикою, в англійській термінології – Fantasy.

“Науковою будемо вважати ту фантастику, де незвичайне створюється матеріальними силами: природою або людиною за допомогою техніки. Фантастику, де незвичайне створюється надприродними силами, будемо називати ненауковою фантастикою” [14, 33].

У науково-фантастичному творі описувані події і предмети підпорядковуються науковим законам, незалежно від того, відомі вони нам чи ні, принаймні вони повинні виглядати правдиво. Наукова фантастика (Science Fiction) – термін, що окреслює фантастичну літературу, у якій конструкції представленого світу обґрунтовані науковими поняттями або принаймні мають наукоподібний вигляд.

Головну відмінність фентезі від наукової фантастики Т.А. Чернишова вбачає в структурі оповіді, тобто не в змісті художнього твору, а в особливостях форми. Фентезі, на її думку, – “це оповідання з багатьма передумовами казкового типу або інакше кажучи – ігрова фантастика, адетермінована картина, модель дійсності” [5, 218].

У зв'язку з цим спостерігаємо різноманітність засобів, використовуваних для зображення фантастичних світів: замість ракет, найновіших технологій і роботів у фентезі читач зустрічає ельфів, окультні сили і драконів. Фентезі відрізняється від наукової фантастики об'єктом зображення. Якщо у фентезі, головним чином, конструюються світи, ніколи не існуючі, ні в просторі, ні в часі, то в науковій фантастиці зображується Всесвіт, не пізнаний людством, якийсь незвіданий космос далекого майбутнього. Це непізнане освоюється в уяві за повного усвідомлення неможливості пізнати його тепер, на даному рівні розвитку цивілізації. Звідси необхідність часового стрибка в майбутнє, до того уявного рівня розвитку людства, коли непізнане зараз стане доступним пізнанню, не досягнуте зараз стане реальністю.

Т. Степновська вбачає різницю між фентезі і науковою фантастикою на різних рівнях розвитку цивілізації, які стають об'єктом їх зображення (наукова фантастика моделює світ на більш високому рівні розвитку, ніж фентезі), в активності героя (герой наукової фантастики більш активний, ніж персонажі фентезі), у мовленнєвих відмінностях (у науковій фантастиці мовлення оповідача і персонажів наповнюється технічними і науковими термінами, неологізмами) [3, 46].

У вітчизняній і зарубіжній критиці детально досліджувалося питання про роль міфу як одного з джерел наукової фантастики. Як справедливо вважає Ю.І. Кагарлицький, міф потребує абсолютної віри і не допускає читацьких сумнівів, він – вище реальності, фантастиці ж притаманна подвійність, віра і невіра, фантастика – це інтерпретація дійсності, і фантастика залежить від неї [15].

Л.О. Мошенська виявляє схожість між науковою фантастикою і пригодницьким романом і говорить про те, що фантастика черпає свої джерела з цього жанру [16, 28]. Для багатьох науково-фантастичних текстів типова швидка зміна ситуацій. Характер героя виявляється не через поглиблене розкриття його внутрішнього світу, а через його реакцію на різні події.

Науково-фантастичне мотивування пояснює наявність фантастичного дію природних, реально існуючих (або не існуючих, а створених уявою письменника) законів природи і суспільного розвитку.

Письменники-фантасти, відштовхуючись від сучасного їм суспільства, все ж у першу чергу створюють власну модель його устрою. Однак така модель завжди ґрунтується на аналізі соціальних суперечностей реального світу в певну реальну епоху. ХХ століття суттєво змінило зміст, форму, ідейну спрямованість наукової фантастики, загострило її соціальну проблематику, філософський і моральний аналіз науково-технічної революції в житті людини і суспільства, а в останню чверть століття взагалі змінило центр творчих пошуків письменників до людинознавчих проблем, а разом з тим збагатило цей жанр художнім досвідом. Показ впливу науки й техніки на розвиток суспільства і людини, відображення наукового прогресу, оволодіння природою й пізнання світу в психіці, почуттях, побуті людини – ось найголовніший смисл, значення й мета наукової фантастики [9, 8].

Отже, наукова фантастика – це жанр художньої літератури, що характеризується взаємозв'язком двох формально-змістовних планів: наукового і художнього, метою якого є художнє зображення вигаданого фантастичного світу як реально існуючого. На підставі чотирьох взаємозв'язаних ознак: фантастичності, науковості, орієнтації на сучасність і спрямованості у майбутнє.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаков В. На витке спирали. Американская фантастика 60 – 70-х годов // Литературное обозрение. – 1976. – № 9. – С. 83 – 99.

2. Парнов Е. Горизонт пророчеств: [О спец. особенностях научно-фантастического жанра] // Вопросы литературы. – 1984. – № 3. – С. 162 – 180.
3. Степновска Т. Фэнтези – переодетая Золушка: Размышления о термине // Рус. словесность в школах Украины. – 2000. – № 2. – С. 44 – 48.
4. Новикова Н.В. Неологизмы в научной фантастике // Русская речь. – 1986. – № 4. – С. 66 – 71.
5. Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск: Изд-во Иркутского гос. ун-та, 1985. – 336 с.
6. Левин А.Е. Англо-американская фантастика как социокультурный феномен // Вопр. философии. – 1976. – № 3. – С. 146 – 154.
7. Абаринов В. Научная фантастика: реальность вымысла // Лит. газета. – 1987. – 16 сентября. – С. 15.
8. Арбитман Р. Принцесса Золушка: Фантастика кризис или расцвет? // Лит. газета. – 1992. – 4 марта. – С. 4.
9. Михалюк О. Радянська та англомовна: дві провідні парадигми: [Жанр фантастики] // Зарубіж. літ. – 2000. – № 6. – С. 5 – 8.
10. The New Encyclopedia Britannica. – L.: Em.Press, 1992. – Vol.10. – P.552.
11. Бритиков А.Ф. Русский советский научно-фантастический роман. – Л.: Наука, 1970. – 447 с.
12. Стругацкий А., Стругацкий Б. О фантастике // Фантастика века. – М. – Мн.: Полифакт, 1999. – 624 с.
13. Словник української мови: В 11 т. – К., 1970 – 1980.
14. Гуревич Г.И. Карта страны фантазий. – М.: Искусство, 1967. – 176 с.
15. Кагарлицкий Ю. Что такое фантастика. – М.: Худ. литература, 1974. – 352 с.
16. Мошенская Л.О. За что мы любим Д'Артаньяна. Заметки о научно-фантастической и приключенческой литературе // Лит. обозрение. – 1983. – Вып. 12. – С. 27 – 34.

УДК 821.161.2Ф – 1.08

ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ ЄДНОСТІ ВІРШІВ-ЗАКЛИКІВ ІВАНА ФРАНКА В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙНОЇ СТИЛІСТИКИ

Клим'юк Ю.І., к. філол. н., доцент, докторант

Чернівецький національний університет ім. Ю.Федьковича

У статті розглядається жанр вірша-заклику у творчості І.Франка в контексті традиційної стилістики як яскравий зразок агітаційної поезії, спрямованої на формування національної свідомості українця.
Ключові слова: жанр, вірш-заклик, троп, агітація, узус, архітектоніка.

Климьюк Ю.И. ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОГО ЕДИНСТВА СТИХОТВОРЕНИЙ-ВОЗЗВАНИЙ ИВАНА ФРАНКА В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИОННОЙ СТИЛИСТИКИ / Черновицкий национальный университет им. Ю.Федьковича, Украина

В статье рассматривается жанр стихотворения-воззвания в творчестве И.Франко в контексте традиционной стилистики как яркий пример агитационной поэзии, направленной на формирование национального сознания украинца.

Ключевые слова: жанр, стихотворение-воззвание, троп, агитация, узус, архитектоника.

Klimyuk Y. THE PROBLEM OF IVAN FRANKO'S POEMS-APPEALS GENRE INTEGRITY IN THE TRADITIONAL STYLISTICS CONTEXT / The Yuriy Fedkovitch National University of Tchernivtzi, Ukraine

In the article the poem-appeal genre in works by I.Franko inside the traditional stylistics context is considered as a bright agitation poetry example aimed to form the Ukrainian national consciousness.

Key words: genre, poem-appeal, artistic means, agitation, usus, architectonics.

Слово “заклик” багатозначне, але насамперед воно може містити в собі звернення до всіх або групи людей чи індивіда з провідною політичною ідеєю, що відповідає вимогам часу, ставити якесь завдання, причому формулювати його у вигляді відозви чи гасла. Закладена в ньому велика агітаційна сила впливу на реципієнта має художнє структурне значення, а тому може виступати жанроутворюючим засобом. Завдяки цьому виникає споріднений із жанрами гасла, відозви ліричний жанр вірша-заклику.

Остаточного теоретичного осмислення цього жанру ще не відбулося, про що свідчить відсутність відомостей щодо нього в літературознавчих словниках. Жанр вірша-заклику споріднений із жанром гімну. М.Бондар відзначає близькість вірша-заклику і послання. Ці жанри, на його думку, мають “програмний” характер, а “наявність в обох більш-менш визначеного адресата” позначається на їх тематиці та стилі [1, 154]. Поряд із спільним між ними є і відмінності. М.Бондар вбачає їх у тому, що “привід вірша-заклику більш актуальний, більш визначений у конкретній ситуації та часі” [1, 156]. Вірші-заклики, як правило, мають політичний зміст.

Виразних жанрових ознак вірш-заклик в українській поезії набуває у другій половині XIX — на початку XX ст. До яскравих зразків жанру належать вірші А.Свидницького “В полі доля стояла”, С.Воробкевича “Руська піснь”, М.Старицького “На прю!”, “До броні! (На повстання болгар проти турків)”, П.Грабовського “Наперед!”, Лесі Українки “За правду, браття, єднаймося щиро...” та ін.

Групу віршів-закликів І.Франка складають твори громадянської лірики. Як засвідчують коментарі до другого тому п’ятдесятитомного видання творів І.Франка, вірші “Не журись, що на світ осінь сумрачна йде!..”, “Сльозами личенько ти не вмивай!..” вперше опубліковані в 1966 р. Оскільки вони написані олівцем на полях журналу “Отечественные записки” за 1877 р. під час перебування поета у тюрмі (1877-1878), то вони умовно датуються 1877-1878 рр. (4, т.2, 494). Сюди належать вірші “Не бійтеся тюрми! (Сонет)” (1880), “У непам’ять” (1882), “Розвивайся ти, високий дубе...” (1883).

Історичний хронотоп цих віршів визначається зорієнтованістю поетичного висловлювання на суспільні реалії тодішнього життя, що потребують проблемного усвідомлення та негайного вирішення. Пафос закличності є визначальним для них. Структура їхня закладена в метафорі спонукання до дії. Провідна роль належить образіві автора, мова якого спрямована до уявного адресата, а від нього до реципієнта, тому сюжет їх виникає внаслідок розгорнутого звертання, поетичне висловлювання в якому будується на протиставленні поганих обставин життя і боротьбі за їх подолання.

У віршах-закликах І.Франка ідея патріотизму знаходить втілення не в завуальованій, а у відверто агітаційній формі. Його любов до рідного народу — це насамперед неприйняття підневільного стану, визиску, несправедливого розподілу багатства між окремими народами та привілейованими й упослідженими громадянами Австро-Угорської імперії, серед яких русини (українці) перебували на останньому місці, а також намагання з допомогою політичної боротьби все змінити на краще, аж до здобуття волі народом й утворення власної держави.

Вірші-заклики І.Франка мають зумовлену жанром художньо-стильову структуру. Морфологія твору визначається компетентністю автора, мова якого звернена до компатріота (співвітчизника), до конкретної особи (коханої), групи осіб, народу. Пафос творів визначається закличною інтонацією, що поєднується з авторською мовленнєвою впевненістю, рубаною фразою, бадьорістю, агітаційністю. Програмність віршів-закликів І.Франка полягає в роз’ясненні ситуації та визначеності принципів діяльності на майбутнє.

Вірш І.Франка “Не журись, що на світ осінь сумрачна йде!..” — складна художньо-образна структура. Він має переносне значення, твориться алегоричними образами. Наближення осені (“що на світ осінь сумрачна йде”, “що додолу лист в’ялий паде”) засвідчує погіршення суспільної атмосфери, тобто тих політичних умов, у яких доводиться жити українському народові. Втрата поетом надій на добрі зміни передається через алегоричний образ “воздушний твій замок розпавсь”, несприйняття людьми нових ідей, за утвердження яких він боровся відтворюється в алегорії “всі люди круг тебе — каміння тверде”. Незважаючи на важкі політичні умови, треба не піддаватися, а робити своє. Алегоричний образ “горя-тюрми” характеризує певну суспільну позицію Австро-Угорської імперії. Метафора “своє серце гартуй” передає думку про стійкість у боротьбі. Цій же меті служить і порівняння “І, мов оскардом, куй те каміння та куй” (оскард — кирка), тобто, не дивлячись ні на що, треба робити свою справу. Утвердження нових поглядів на життя закладене в алегоричному висловлюванні “І твердиню нову — в серцях люду будуй!”.

Інтонаційна акцентуація твориться яскравими інверсійними утвореннями та повторами. Інверсії “осінь сумрачна”, “лист в’ялий” передають безрадісність суспільної атмосфери, “каміння тверде” — несприйняття людьми нових поглядів, які б могли змінити життя на краще. Потрійна анафора “не журись” формує думку про необхідність оптимістичного підходу до життя, а повтор “куй” передає ідею настирливості в діях, якщо хочеш досягти успіху.

Вірш І.Франка “Не журись, що на світ осінь сумрачна йде!” відтворює ідею стійкості у визначеності обраного шляху. У ній передається віра в її перетворюючу силу.

Стиль вірша І.Франка “Сльозами личенько ти не вмивай!..” визначається особливостями його пафосу. Він написаний у формі розгорнутого звертання ліричного героя до милої. Рішучий тон вірша поєднався із сумовитим настроєм, що виникає внаслідок зорієнтованості на безрадісність життя. Із нього постає образ ліричного героя з важкою долею.

Лексика твору загальноновживана. Вислови “чуле закохання” і “щастя дитя” в контексті твору виступають синонімами. Для ліричного героя і його коханої вони стають недоступними.

Вірш бідний на художні засоби. До метафор можна віднести висловлювання “Сльозами личенько ти не вмивай!”, воно звернене від ліричного героя до його коханої й означає „не плач”; вислів “Бою піднятися за рідний край” вживається не в прямому, а в переносному значенні, мається на увазі політична боротьба за покращення життя рідного народу. Дружина має виступати помічницею ліричного героя в цій боротьбі.

Для вірша характерні закличність та рубаність фраз: “Проч милі спомини! Ми — в бою воїни, будьмо готовими всі до пуття!” [2, т.2, 289]. Інтонаційна піднесеність твору пов’язана з узусом публічного висловлювання, продиктованого ліричним героєм як людиною обов’язку, що є суглосним історичному моментів життя українського народу.

Вірш І.Франка “Не бійтеся тюрми! (Сонет)” — розгорнуте звертання автора до молоді. На фоні загальноновживаної лексики виділяються слов’язми “О други молодії” та русизм “понімаєм”, що надають піднесеності поетичному висловлюванню. Діалектне слово “крухе” вживається в значенні “нетривке” і стосується панської влади над простими людьми.

Перебування в тюрмі передається у вірші через асоціативний образ, пов’язаний з Лаокооном (у давньогрецькій міфології троянський віщун (чи жрець), що виступав проти введення дерев’яного коня, залишеного ахейцями, в місто, за що був покараний богами, прийнявши смерть від змії). Він включає в себе порівняння та перенесення: “Не бійтеся тих пут, що на короткий час обкручують, немов холодні чорні змії, / безсильне тіло!” [2, т.2, 304]. До порівняння звертається автор і в заключному терцеті вірша: “А в тій слабій, дурній, хоч кам’яній, тюрмі ми бачим тільки страх панів і понімаєм, що панство їх крухе, як мури ті німі” [2, т. 2, 304]. Він хоче сказати, що панування одних над іншими є швидкоминучим явищем. Епітет “старими бренькачками” вживається у вірші на означення кайданів, але в зневажливому тоні. Тюрмі у творі протиставляється життя, яке є набагато страшнішим за неї. Думку цю передає складний інверсійний епітет “Ми інші тюрми знаєм, тверді, безвихідні, уперті та живі...”

Сонет І.Франка емоційно напружений, агітаційно-закличний. Цьому сприяють і риторичні фігури. Перший віршовий рядок-звертання “Не бійтеся тюрми, о други молодії!” звучить урочисто, але разом з тим й інтимно, задаючи відповідний тон усьому творові. Звертання “І проти них, брати, борню ми підіймаєм!” містить у собі заклик боротися проти злих обставин життя. Риторичне питання “Що значить се все для нас?” передусім наступному роз’ясненню автора про маловажність тюремного ув’язнення та трагедію злигоднів на волі. Тому риторичне твердження “Ніщо для нас тюрма” висуває на перший план важливість боротьби з негативними явищами. Пропагандистська спрямованість вірша полягає в запереченні існуючого державного порядку і необхідності змін на краще.

Вірш І.Франка “У непам’ять” є розгорнутим звертанням до українського народу. Його заклично-батьорий пафос визначається складовими композиційної структури, що пов’язана з публічним узусом поетичного висловлювання. Негативні моменти життя у вірші виражаються в тропях. Гіпербола “Все горе те, все море сліз, що й нині очі твої ллють” включає логічно зв’язані компоненти: море сліз народу є наслідком його горя. У метафорах “Неволю, що ще гне тебе, тьму, що твою вкриває путь, і кривду, що кров з серця ссе” абстрактні поняття мають значення зла, що спрямоване проти українського народу. Під “неволю” розуміється перебування українців під владою інших держав. “Тьма” означає низький освітньо-культурний рівень народу. “Кривда” передає думку про перебування народу в бідності. До таких зол належить і війна. Протистояння між різними державами, під владою яких живуть українці, неодноразово зводило їх на полі бою: “Війну, що брата пре мечем пробити братню грудь”. Порівняння “Купецьку фальш, що світ, мов змії, здавила в золота окрут”, до якої долучається “захланність і обман гідкий”, визначає ворогом українського народу корисливість, і не лише по відношенню до нього, але й як негативний моральний принцип, який може ставати оманливо привабливим для будь-кого.

Повтор “забудь” виконує у вірші основну протидію висловлюваним твердженням, надаючи кожній строфі емоційно-сислової завершеності. Закликаючи кожен катрен, він відкриває можливість повторюваності нового висловлювання, а значить багатопланового викладення теми.

Стильова специфіка вірша І.Франка “Розвивайся ти, високий дубе...” визначається його конструктивними особливостями. Два розгорнуті риторичні звертання: авторське до “високого дуба”, а також персоніфікованого образу України до українців - поєднуються переважно з риторичними твердженнями та риторичними питаннями. Така форма поетичного висловлювання ділить вірш на ввідну частину, що йде від автора, основну, пов’язану з образом України, та завершальну, узагальнюючу. Композиція вірша, структурними одиницями якої виступають закличні фрази, надає йому наративної сили.

Алегорично висловлена думка про політичне відродження українського народу пов'язується з фольклорними образами “високого дуба” і “весни красної”. Автор у вірші звертається до прийому персоніфікації. Олюднений образ України передає ідею єдності її земель у незалежній державі:

Встане слава мати Україна,
Щаслива і вільна,
Від Кубані аж до Сяну-річки
Одна, нероздільна [3, 13].

Тропи у вірші політизуються. Підневільний стан українців передають епітети: “пута вікові”, “тяжкі кайдани”, “діти нещасливі”, “блудні сиротята”. Боротьба за здобуття незалежності визначається епітетом “святе діло”.

Ідея минулості підневільного стану українського народу передається через метафору “прокинуться люде”. Метафори можуть набувати значення дорікання за вчинене проти свого народу — “наточились братерської крові”, спонування до політично визначених вчинків — “пора, діти, добра поглядіти для власної хати”, “Хай братерством, щирими трудами Україна воскресне!” Останній — асоціативний образ, пов'язаний з євангельською історією Ісуса Христа. Під воскресінням із мертвих розуміється повернення українського народу до політичного життя.

Пряма мова у вірші пов'язала з метонімічною формою поетичного висловлювання. Україна — це мати, українці — діти, сусіди — народи, у підданстві яких перебувають українці. Заперечення минулих історично несправедливих подій знаходить вираження в метонімії та синекдосі “Чи ще ж то ви мало наслужились Москві і ляхові?”, де під Москвою розуміється Росія, а під ляхом — поляки, що перебувають на привілейованому становищі в австро-угорській Галичині. Вони передають дорікання сучасникам за підневільний стан українського народу.

Метонімії, а також синекдоха входять у контекст поетичних висловів поряд з метафорами і навіть вживаються з ними в одних реченнях. Н.Артюнова пише, що метафора в реченні виконує “характеризуючу функцію” і “зорієнтована на позицію предиката”. Метонімія ж має в реченні ідентифікаційну функцію, “зорієнтована на позицію суб'єкта та інших актантів”. Дослідниця зауважує, що “метафора — це насамперед зсув у значенні”, а “метонімія — зсув у референції”, у реченні вони можуть перебувати в “контрастних стосунках” [4, 32]. У вірші І.Франка метафора та метонімія, поєднуючись та контрастуючи між собою, посилюють антитечність висловлювання, спрямованого назовні, а значить надають узусу твору яскраво представленій публічності.

Визначальним для вірша є піднесення власної гідності народу. Воно знаходить вираження в антиномії “Щоб газдою, не слугою перед світом стати!” Антоніми “газда — слуга”, що визначають опозиційність висловлювання, контекстуально через заперечення “не слугою” наближаються за значенням. Парація вірша закладена в загальній концепції циклу “Україна”, спрямованого на формування у читачів національної свідомості.

Стильова зумовленість віршів-закликів І.Франка впливає з антитечної форми поетичного висловлювання та антиномічної будови фраз. Структурна відкритість віршів, тобто спрямованість їхньої внутрішньої енергії назовні витікає з абсолютизації в них публічного узусу.

Вірші-заклики І.Франка відбивають межову ситуацію, основною метою якої є виховання суспільно активної особистості, здатної критично поставитися до існуючих умов життя, які є несправедливими і які треба змінити на краще. Вони закликають діяти з цього моменту, відкриваючи перед читачем несправедливе сучасне, яке має відійти в минуле і значно краще майбутнє, у якому кожен зокрема і народ у цілому перейде в іншу якість: перетвориться з поневоленого об'єкта історії в її суб'єкта, з рівними політичними правами і можливостями, здатного не лише утворити соборну українську державу, але й упевнено йти в майбутнє. Історичний хронотоп, що виникає при цьому, визначається реалістичністю зображуваних подій, які мають хоч і не конкретний, зате узагальнено правдивий характер.

Як правило, у віршах-закликах І.Франка кожен рядок відповідає фразі, яка може бути гаслом, або коротким висловом, спрямованим до уявного співрозмовника. Ритміка творів закодована переважно на рубаність фраз.

Основною художньо-сисловою закономірністю поетичного висловлювання є політизація тропів. У віршах-закликах І.Франка політизовані порівняння, епітети, метафори, алегорії, персоніфікації, метонімії, синекдохи, гіперболи виражають конфліктні, позитивно-негативні відношення між поняттями, що виступають проміжними у ствердженні якогось суспільно значимого ідеалу. Часто художньо-синтаксичні фігури (інверсії, анафори, повтори, перенесення) відіграють не окрему роль, а з'єднуються з тропами, творячи ущільненість поетичного висловлювання, розширюючи при цьому асоціативні можливості сприйняття творів.

Риторика віршів не відзначається багатством форм: риторичне розгорнуте звертання доповнюється риторичними твердженнями та питаннями. Така архітектоніка творів відповідає публічному узусу висловлювання.

Вірші-заклики І.Франка — яскравий зразок агітаційної поезії, спрямованої на формування національної свідомості українця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар М. Поезія пошевченківської епохи: Система жанрів. — К.: Наукова думка, 1986. — 327 с.
2. Франко І. “Встане слава мати Україна”. (З віршів Івана Франка, що не включені до зібрання його творів у п’ятдесяти томах) / Упорядкування та вступна стаття Ф.Погребенника. — К., 1996. — 51 с.
3. Франко І. Збір. тв.: У 50-ти т. — Т.2. — К.: Наукова думка, 1976. — 543 с; Т. 3. — 447 с.
4. Артюнова Н. Метафора и дискурс // Теория метафоры. Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Артюновой; общ. ред. Н.Артюновой и М.Журинской. — М.: Прогресс, 1990. — С. 5-32.

УДК 821.161.2 – 31.091

ЖАНРОВИЙ РУХ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ ПРО ГАЙДАМАЧЧИНУ

Козачок Н.В., аспірант

Запорізький державний університет

У статті розглянуто особливості індивідуально-авторського відтворення Коліївщини; причини, що призвели до виникнення визвольної боротьби; авторське бачення духовних наставників, організаторів і ватажків народного повстання – І.Гонти та М.Залізняка, введення у твори вигаданих персонажів. Визначена концепція своєрідності шляхів і засобів художнього втілення фактів історії та уявлення про них, піднесення національної свідомості. Розкрито інтертекстуальний простір естетики майстрів слова, акцентовано увагу на спільному та відмінному в зображенні історичних подій і осіб окремими письменниками, в осмисленні насильства та помсти, зневіри та надії, страждання та протесту, екстремальних ситуацій, у максимальній об’єктивізації зображуваного.

Ключові слова: історичний роман, Коліївщина, гайдамаччина, духовність, національний, православ’я, уніати, об’єктивізація зображуваного.

Козачок Н.В. ЖАНРОВОЕ ДВИЖЕНИЕ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА О ГАЙДАМАТЧИНЕ / Запорожский государственный университет, Украина.

В статье рассмотрены особенности индивидуально-авторского отображения Колиивщины; причины, которые привели к возникновению освободительной борьбы; авторское видение духовных наставников, организаторов и атаманов народного восстания – И.Гонты и М.Зализняка, введение в произведения вымышленных действующих лиц. Определена концепция своеобразности путей и способов художественного воплощения фактов истории и представления о них, повышение национального сознания. Раскрыт интертекстуальный простор эстетики мастеров слова; акцентировано внимание на общем и различном в отображении исторических событий и личностей отдельными писателями в осмыслении насилия и мщения, разочарования и надежды, страдания и протеста, экстремальных ситуаций, в максимальной объективации изображенного.

Ключевые слова: исторический роман, Колиивщина, гайдаматчина, духовность, национальный, православие, униаты, объективация изображенного.

Kozachok N. GENRE MOVEMENT OF THE HISTORICAL NOVEL ABOUT HAIDAMACHCHYNA /Zaporizhzhya State University, Ukraine.

In the article the peculiarities of personally authorized reflection of Koliyivshchyna have been examined. The causes which have led to the origin of the liberation struggle; the author’s seeing of such spiritual mentors, organizers and hetmans of the people’s revolt as I.Gonta, M.Zaliznyack; the introduction to the works by some fictitious personages have also been analyzed. The concept of peculiarity of ways and means of the artistic embodiment of historical facts and the presentation about them, the rise of the national consciousness have been determined here. The intertextual space of the aesthetics of masters of the word have been opened; the author’s attention is concentrated onto the same and different in the reflection of the historical events and personalities by separate writers in the comprehension of violence and vengeance, disappointment and hope, extreme situations, in the maximum objectivation of the represented.

Key words: historical novel, Koliyivshchyna, haidamachchyna, spiritualism, national, orthodoxy, uniats, objectivation of the represented.

Мабуть, не викличе заперечення думка, що в розвитку української літератури протягом останніх десятиліть одне з провідних місць належить історичній прозі. Кращі історичні твори відзначаються передусім саме постановкою соціально-філософських проблем, які переростають кордони відображуваної доби та набувають загальнолюдського звучання, протистоячи спрощеному розумінню історії як прямолінійних і однобоких соціологічних схем. Це проблеми добра і зла, слави та вчинку, правдивого та фальшивого свідчення про свій час, збереження історичної пам'яті як запоруки майбутнього нації, людства, спадкоємність прогресивних ідей, принципів народної моралі, етики.

Утвердження в історичній прозі філософічності як мистецької домінанти йшло поруч із засвоєнням традицій класики. На місце історичності зображення приходить історизм художнього мислення, який має свою генеалогію в українській літературі.

Присутність у художньому творі героя, який виражає чи принаймні повинен, за задумом автора, виражати духовну атмосферу своєї епохи, розкривати витоки сучасної духовності, таким чином пов'язувати минуле з сучасним – тенденція історичної романістики останніх десятиліть, яка заслуговує, на думку М.Льницького, безперечного схвалення [1, 10]. Але рівень зображення інтелектуального потенціалу відтворюваної епохи залежить від рівня історичного мислення автора; в історичному романі знання епохи відбувається не в тому, що автор ознайомив читача з фактами, подіями, бо література – не підміна та не заміна науки, а в тому, щоб створити історично вірогідну картину життя, духовного світу героїв, щоб знайти момент неперехідного у вирі подій.

До зображення гайдамацького руху зверталось багато письменників (М.Старицький, Д.Мордовець, Ю.Мушкетик, Я.Стецюк та інші). Проте дослідженням творів із цієї теми займалися не так багато літературознавців. Найбільший доробок із цієї проблеми можемо спостерігати у Ф.Кейди. Він писав статті до творів Ю.Мушкетика, М.Радича, Д.Мордовця та інших, розглядав образ Сави Чалого в українській літературі. У Л.Горболіс є робота щодо духовності персонажів роману М.Старицького "Останні орли". Проте в цій статті ми спробуємо простежити, як відбувався рух історичного роману про гайдамаччину упродовж двадцятого століття, як різні письменники зображували історичні події, свою концепцію своєрідності шляхів і засобів художнього втілення фактів історії.

У підході до історичної теми спостерігалися постійно дві основні тенденції, які змагалися між собою. Перша репрезентована вальтерскоттівським типом роману, де сюжетним стрижнем виступає герой, створений уявою автора, чи збережений народною пам'яттю, чи зафіксований у документах, але який не був видатною історичною особою. Ця постать, проте, опиняється в центрі важливих історичних подій. Такий художній підхід дає можливість ширше змалювати тло, проникнути в різні закутки суспільного життя, охопити різні соціальні верстви, "підсвітити" події людським оком, створити цікаві сюжетні колізії, пригодницькі ситуації. Відомі історичні постаті зустрічаються епізодично, автор дбає про достовірність не так фактів, як загального фону, атмосфери часу в елементах побуту, психології персонажів тощо.

Саме до першої тенденції належить роман М.Старицького "Останні орли" (1901). Зауважимо, що точка зору на гайдамацький рух, висловлена в даному творі, загалом суголосна поглядам на цю подію Т.Шевченка. Це стосується й використання в обох творах образу-символу "орли" – гайдамаки. (До речі, деякі літературознавці вважають "Останні орли" повістю: наприклад, Л.Горболіс, та й сам М.Старицький у підзаголовку вказав "Історична повість з часів гайдамаччини"; але на думку В.Олійника, "Останні орли" за всіма ознаками – це роман [2, 5]. До цієї думки приєднуємося й ми).

М.Старицький на перших сторінках твору знайомить нас із головними героями (Найдою, Дариною, Петром, Прісею та іншими), описуючи сцену біля Лаври. Більшість прохан – це мешканці Правобережної України, які розповідають про страхіття, яких зазнали від шляхти. Також автор зображує й реальних історичних осіб – М.Залізняка та М.Значко-Яворського.

У цьому творі діє багато персонажів, але більшість із них вигадані. Одним із головних образів роману являється постать Найди, яка є досить суперечливою. Цей хлопець ще малим потрапив на Січ, де ріс, розвивався, виявляв великі здібності до військових наук і письма. Запорожці відправили його до Києво-Братської академії, де Найда, не дивлячись на гострий розум, покинув навчання та втік на Січ, де своїми героїчними вчинками прославився на всю Україну. Але згодом парубок раптово зник, і всі вважали, що Найда загинув, аж до того часу, доки М.Залізник не побачив його в Києві ченцем.

Завдяки цьому персонажеві роман має де в чому авантюрний характер. Про своє походження Найда нічого не знає (тільки наприкінці твору ми дізнаємося, що він син шляхтича Кшемуського, якого викрав Свирид Таран, щоб помститися лисянському губернаторові, із-за якого загинула вся родина козака). На його дорозі зустрічається циганка-ворожка, яка пророкує йому долю рятівника Вітчизни. У романі декілька разів згадується легенда, що Іван Богун не загинув, а живе в одному з Київських монастирів під

іменем Найди та жеде слушного часу, щоб об'єднати людей та очолити їх для боротьби за незалежність України. Також козак отримує загадкове послання, де йдеться про скарб, і в пригодницькій формі описано пошук цього багатства. Цей образ також романтизований. Через нещасливе кохання Найда вирішує стати ченцем. Але знову до боротьби його повертає кохана дівчина. Та й смерть героя виписана в дусі античних трагедій: хлопець гине від руки батька, який не підозрював, що оплакуваний Стась і Найда – це одна й та сама людина. І тільки тоді С.Таран розкриває всю правду про походження парубка.

Складається враження, що саме духовність одного з керівників повстання М.Залізняка М.Старицький намагався зобразити в образі Найди. Бо, за історичними джерелами, М.Залізник тринадцятирічним хлопцем пішов на Січ, у 1767 році став послушником спочатку Жаботинського, а потім Мотронинського монастиря. Проте сам отаман тільки зрідка з'являється на сторінках роману. Але образ цього чоловіка є наскрізним, організуючим у творі – це зумовлене провідною роллю полковника в повстанні. Для М.Залізняка, як і для І.Гонти, отця Аркадія, Петра та інших, обов'язок полягає в служінні Вітчизні, про що яскраво свідчать його слова: "...поки живі, ми захищатимем наші святині, нашу віру й нашу землю!" [3,110]. Смерть отамана подається в народнопоетичному дусі: тяжко поранений, він востаннє глянув із високої могили на рідний край, попрощався з товаришами та "навіки склепив свої орлині очі" [3, 701]. Вранці гайдамаки шаблями викопали яму, наносили шапками землі та насипали своєму батькові високу могилу.

Також із поеми Т.Шевченка "Гайдамаки" М.Старицьким було взято ще один вигаданий образ – дочки Лейби Сари, яка закохується в сина лисянського титаря Петра. Для надання авантюристичності сюжетові автор, змальовуючи закохані пари – Найда та Дарина, Петро та Сара – створює перепони для їхнього кохання. І ці перепони повинні долати, у першу чергу, дівчата. Сара заради коханого згодна змінити віру. Дарина ладна відмовитися від рідного батька, генерального обозного, аби тільки бути разом із Найдою.

М.Старицький не залишає без уваги й гостроактуальний морально-етичний аспект художнього трактування історичних подій. Позитивні герої роману – люди високоморальні, з почуттям власної гідності, повагою до народних традицій, слова Божого. Вони дотримуються десяти Божих заповідей. Але не можна рішучість М.Залізняка, інколи й суворість, назвати нехтуванням слова Божого. Заклик отамана до помсти – то крик душі людини, яка глибоко вболіває за долю свого народу, його майбутнє, хоче миру та добробуту своїм братам по вірі. Подібне розуміння помсти як торжества справедливості має і старий запорожець С.Таран, коли сповіщає родину Кшемуських, що страчений ними Найда – їхній син. Таку схожість у характерах М.Залізняка та С.Тарана не можна вважати однотипністю. Це, швидше, вияв ментальних рис вдачі українців взагалі – почуття справедливості, гідності. Особисте ототожнюється з національним і є провідним у релігійному житті також, адже прагнення справедливості не раз вело українця в церкву, до Бога.

Друга ж тенденція покладає в основу твору історичну достовірність зображених подій і постатей, художньому домислові відводиться другорядна роль. Подібний підхід передбачає охоплення таких фактів і постатей, які мали вплив на подальший хід історії, на долю народів. Художність при такому підході полягає в переведенні фактів, подій на мову художніх творів.

Саме внаслідок глибоких роздумів Ю.Мушкетика над трагічною історією України, її народу з'явилися романи "Гайдамаки" (1957) і "Прийдімо, вклонімося..." (1996). Письменник доречно пов'язав із гайдамачиною процес боротьби нації за право на життя. Саме Коліївщина була одним із найважливіших виявів народного протистояння загребущій політиці сусідів. Ю.Мушкетик реконструює історичні події із залученням активних суспільно-політичних чинників, що сприяє інтенсифікованій взаємопов'язаності минувшини та сьогодення. Більше того, історія часто стає в романі сферою суб'єктивних роздумів автора, непересічним матеріалом для виховання національної самосвідомості.

Дія роману "Гайдамаки" охоплює невеликий часовий відрізок (підготовка, кульмінація та розгром Коліївщини). А у творі "Прийдімо, вклонімося..." крізь призму історичної пам'яті та "непам'яті" аналізується важка "посткультурівська доба". Спираючись на традиції попередників, а часто й сперечаючись із ними, творчо переосмислюючи хроніки та літописи, праці істориків, Ю.Мушкетик здійснив справжнє художнє відкриття Коліївщини з її наслідками, уроками на ґрунті історичних і психологічних гіпотез.

На думку Ф.Кейди, "Ю.Мушкетик в обох романах творчо підійшов до народнопоетичної концепції гайдамацького руху" [4, 10]. У творі "Прийдімо, вклонімося..." знаходимо стилізовану під популярну в давньоукраїнській історіографії манеру викладу поетичну характеристику одного з головних персонажів М.Залізняка: "по оддаль...то сокол, то витязь в плечами аршином не перекрыть, лицом первого вижу, глаза горят как оливки в ламападах, вуса уста не перекрывают как барвинок совсем молод, челом высок, но не румян, а как бронза на столыниках блестит собою степен и силу має видать не людську, собою як купол Мотроны, а вигляд орла и так страшне его вигляд..." [5,100].

У романі "Гайдамаки" автор описує М.Залізняка звичайним селянином, який наймитував на Січі. А у творі "Прийдімо, вклонімося..." письменник вустах В.Чорного задає питання: як же могло статися, що в

один день над двома тисячами людей заотаманував якийсь наймит?.. Складається враження, що “Прийдімо, вклонімося...” виступає ніби новим прочитанням роману “Гайдамаки” (який було написано за часів тоталітарного режиму).

Більш за все, що ті перекази, у яких говорилося, що на Запорозжі М.Залізняк вислужився до полковника, більш правдиві, ніж історичні джерела, “прописані Москвою” [5, 22]. Бо тільки політично освічена людина могла вибрати настільки зручний момент, очолити людей та виступити проти конфедератів за національну незалежність.

Глибинна обізнаність Ю.Мушкетика з історичним і літописним матеріалом реалізувалася в “Прийдімо, вклонімося...” як у різноплановій інформації (тут наведено чимало нових фактів), так і у мистецькій правдивості психології персонажів. Проте історичний, літописний фактаж сам по собі в художньому творі існувати не може. У романі чітко простежується авторська художньо-філософська концепція, а сам він “живе” у творі як ерудований коментатор, і це робить роман вдалою спробою створення історико-політичного роману. Завдяки цьому досягається об’єктивація зображуваного.

У творі “Гайдамаки” письменник звертається, у першу чергу, до визначення морально-психологічних першопричин, які призвели до виникнення гайдамацького руху на Правобережжі. Ю.Мушкетик не подає широких картин підневільного життя українського народу. У романі народна трагедія постає з невеликих реплік окремих персонажів. Так, один із селян Микита Твердохліб із боєм говорить: “Подумати страшно. У селі вже вольних людей майже не лишилося. Куди тільки козаки діваються? І мору немає, і війни теж, а від ревізії до ревізії усе меншає й меншає...” [6,167]. Люди гинули фізично від каторжної праці. За допомогою наведених деталей автор переконливо показує, як поступово наростає народний опір, переповнюється чаша терпіння народу.

У цьому творі образ М.Залізняка подано в русі: як поступово простий селянин перетворюється на отамана гайдамацького загону. У романі “Прийдімо, вклонімося...” цей образ сталий, він уже сформована особистість. Ми його бачимо тільки у вирі повстання коліїв. Дізнаємося про нього лише зі скупих рядків літопису. Поляки його називали Максимом Страшним. Боротьба М.Залізняка та гайдамацького загону подається досить стисло: перший свій напад зчинили на двірцеву варту княгині Яблоновської, другий – на уніатський Миколаївський монастир, де було покарано зрадників православ’я – пастора та братію.

Досить цікавий факт описаний в романі “Прийдімо, вклонімося...” щодо освячення ножів: на кінець церемоніалу всі приймали клятву святу за Україну, на плечі М.Залізняка було накинуто гетьманську кирею та вручено коштовну дамаської криці шаблю колишнього гетьмана Правобережної України Петра Дорошенка, яка таємно зберігалася в Мотронинському монастирі. А далі оповідається про похід гайдамаків на Смілу, Черкаси, Канів, Умань (похід на Умань і Черкаси – вже другий. В історичних джерелах про перший похід не згадується).

Досить контрастно описано в романах ставлення духовенства до гайдамацького руху: у “Гайдамаках” М.Значко-Яворський думає, у першу чергу, про охорону свого монастиря, а в “Прийдімо, вклонімося...” ігумен сам відправляє тринадцятирічного небожа М.Залізняка на Січ, де хлопець пройшов не тільки військову школу, а й повернувся сотником.

В обох романах автор описує бенкет, влаштований російським полковником Гур’євим, щоб підступно заарештувати М.Залізняка та І.Гонту. Привертають увагу окремі деталі, що різнять обидва описи цієї події. У “Гайдамаках” сказано, що М.Залізняк сам дійшов висновку про віроломство, коли його оточили солдати. У “Прийдімо, вклонімося...” слово “Зрада!” викує джура Максима Петро Суходолин, якого отаман просив не пити горілку, щоб контролювати ситуацію (отож не таким наївним до російських військових був М.Залізняк, як твердять окремі історики та літератори). У “Гайдамаках” бачимо М.Залізняка та І.Гонту якимись розгубленими. Вони розуміють, що опір буде марним. В іншому романі, спираючись на літописне джерело, автор зауважує, що М.Залізнякові вдалося з пістолем і шаблею вирватися з намету, і лише згодом “донці” оточили його кінями.

Уже назви романів віддзеркалюють концептуальний авторський задум – піднести категорію історичної пам’яті, правди до рівня одного з визначальних чинників виміру особистості. Від початку та до кінця останньої сторінки твору насичені пафосом національного самоаналізу та самоосмислення. Дошукування героями роману “Прийдімо, вклонімося...” правди про події 1768 року “стають частиною сьогоденського загальноукраїнського дискурсу” [7, 54], і вже саме це робить твір Ю.Мушкетика помітним явищем у новітній прозі.

Отже, розглянувши три романи про події Коліївщини, можна зробити такий висновок, що М.Старицький, описуючи дані події, основну увагу звертає на пригодницько-авантюрні моменти, у творі наявний авторський вимисел, проте соціальний фон, атмосфера часу зображені достовірно. У романі “Гайдамаки” переважає реалізм у відтворенні гайдамацького руху, проте певний вплив тоталітарного режиму наклав свій відбиток на зображувані події. Зате у творі “Прийдімо, вклонімося...” автор використав усі відомі джерела та літописи опису Коліївщини, проводячи паралель із подіями гайдамаччини та часів соціалізму.

У своїй подальшій роботі ми будемо продовжувати працювати над зображенням подій гайдамацького руху в історичній прозі, розглядати трансформацію історичної правди, наявності авторського вимислу та домислу, використовуючи твори Г.Колісника, В.Будзиновського, М.Сиротюка, М.Глухенького та інших.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ільницький М. Людина в історії: (Сучасний історичний роман). – К.: Дніпро, 1989. – 356 с.
2. Олійник В. Роман М.Старицького про Коліївщину// Старицький М. Останні орли. – К.: Дніпро, 1968. – С. 5-19.
3. Старицький М. Останні орли. – К.: Дніпро, 1968. – 703 с.
4. Кейда Ф. Фольклоризм романів Ю.Мушкетика “Гайдамаки” і “Прийдімо, вклонімося...”// Дивослово. – 1999. – № 3. – С.10-12.
5. Мушкетик Ю. Прийдімо, вклонімося... // Сучасність. – 1996. – № 7 – 8. – С. 5-115.
6. Мушкетик Ю. Твори: В 5 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1987. – 607 с.
7. Кейда Ф. З відстані століть (Коліївщина в романі Ю.Мушкетика “Прийдімо, вклонімося...”) // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 51-55.

УДК 82.0 : 130.1

СТАВШИ НАД ЕПОХАМИ

Козлов А. В., д. філол. н., професор

Криворізький державний педагогічний університет

Стаття є своєрідним пошуком шляхів формування суто концептуального визначення сутності й змісту явищ і понять “душа”, “дух” та категорії “духовність”. Автор спробував принаймні дуже побіжно назвати ті елементи в релігійній, світській і суто художній літературі, які дійсно є не тільки спільними для всіх епох і народів, а й могли б стати визначальними для такого пошуку, - добротворення й злотворення. Саме в них і бачить автор основні критерії визначення духовності, точніше, - у спрямованості думок і дій людини, соціуму, нації, народу і суспільства на добротворення (духовність) чи злотворення (антидуховність). А відсутність такої спрямованості він пропонує вважати бездуховністю.

Ключові слова: дух, душа, духовність, добротворення, злотворення.

Козлов А.В. ПОДНЯВШИСЬ НАД ЭПОХАМИ / Криворожский государственный педагогический университет, Украина

Статья является своеобразным поиском путей формирования сугубо концептуального определения сущности и содержания явлений, понятий «душа», «дух» и категории «духовность». Автор сделал попытку хотя бы перечислить те элементы религиозной, светской и собственно художественной литературы, которые действительно есть не только общими для всех времен и народов, а и смогли бы стать определяющими для такого поиска – создание блага или зла. Именно в них видит автор основные критерии определения духовности – точнее, в направленности мыслей и действий человека, социума, нации, народа и общества на создание добра или зла. А отсутствие такой направленности автор предлагает считать бездуховностью.

Ключевые слова: дух, душа, духовность, создание блага, создание зла.

Kozlov A.V. HAVING RAISED ABOVE EPOCHES / Kryvyi Rig State Pedagogical University, Ukraine

The article is an original search of ways of forming of strictly conceptual definition of the essence and the contents of the phenomena, concepts “soul”, “spirit” and category “spirituality”. The author has made an attempt at least to name those elements religious, secular and actually fictional literature which are really not only common for all times and peoples but could become determining for such a search – they are creating of the good or evil. In them the author sees the basic criteria of definition of spirituality – more precisely, in an orientation of ideas and actions of the person, discrete society, the nation, people and the whole society to creation of good or evil. And the author suggests counting absence of such orientation in spirituality.

Key words: spirit, soul, spirituality, creating of the good, creating of the evil.

Роздуми й розмови про душу, дух і духовність людини, родини, роду, масштабного соціуму й цілого суспільства кожного разу дуже нагадують безсистемну хаотичних дотиків і взаємодотиків, дуже “пливких” понять і навіть концептів – воістину броунівський рух духовності.

У процесі змін конкретних історико-суспільних та історико-літературних ситуацій усе це виглядає приблизно так: кожна окрема особистість, кожен новий соціум, кожне нове суспільство і кожна окрема цивілізація чи формація, приходячи у світ, спочатку діє за законом “заперечення заперечення”, – як говорив Тургенєвський Базаров, спочатку “розчищається майданчик”, а вже потім на тому місці будується щось нове. А оскільки майже “все нове – це добре забуте старе”, то ж окремі люди, соціуми й цілі суспільства починають вивчати й цінувати досвід предків (частіше всього – найближчих, рідше – далеких, дуже рідко – здобутки всіх попередніх епох). Не дарма ж усі або майже всі релігійні, філософсько-мислительські й навіть точно-наукові письменна, пам’ятки, теорії і всякі інші досягнення здійснювалися саме в той період, коли зріла особистість, соціальна група, цивілізація чи формація, хоча б потроху, “оглядалися назад”, а краще – коли ґрунтовно вивчалося минуле. І вже зовсім рідко, та й то лише окремі люди (так звані пророки) “заглядають” у майбутнє. Та й пророками їх визнають частіше всього тоді, коли їхні передбачення здійснюються. Живим та ще й своїм, національним пророкам, як правило, ніхто не вірить.

Так відбувається і в галузі духовності – жодного ґрунтового дослідження, істинного й прийнятого для всіх і для кожного: кожна епоха творить свої власні уявлення, образи й поняття про душу, дух і духовність, які в кращому разі дотикаються хіба що до найближчих попередніх уявлень і понять про неї – лише настільки, на скільки зміст нових уявлень і понять перегукується зі старими (попередніми), щойно відкинутими або протистоять їм.

Мабуть, саме тому на сьогодні не маємо і жодного ґрунтового дослідження процесу еволюції змісту уявлень і понять “душа”, “дух” і категорії “духовність” впродовж усіх часів та епох. Тобто дотичність духовності різних епох усе ще спорадична, фрагментарно-епізодична і виключно поетапна, точніше – міжетапна, міжепохальна. А справді наукове й доказове тлумачення вказаних понять і категорії можна здійснити лише тоді, коли дослідник простежить увесь надзвичайно складний і довготривалий процес “наповнення” і “перенаповнення” людьми названих слів змістом, потрібним їм на кожному новому етапі й узагалі впродовж усієї історії людства.

Саме за таких умов можна буде створити ту концепцію духовності, яка дозволить нам не тільки реально пізнати самих себе, не тільки визначити справжній сенс свого, *людського* існування, не тільки визначити найбільш об’єктивні критерії ідеалу та антиідеалу людини, родини, держави й суспільства; сформулювати національні та інтернаціональні ідеї й програми та цілі, а ще й передбачити наслідки їх виконання.

У всьому цьому, на нашу думку, слід вбачати не лише банальну актуальність досліджень духовності, а скоріше нагальну необхідність ставити й розв’язувати питання не про формування туманного духовного обличчя людини, а передовсім про створення найбільш об’єктивної концепції душі, духу і духовності взагалі. І тут важливим є те, щоб дослідник не збився ні на трафаретні способи мислення й поцінування досягнень кожного окремого мислителя й ученого, суспільства та епохи (типу: “первісні мислителі мали уявлення, пізніші – поняття, а сучасні – категорії та концепції духовності”; “спочатку люди вигадували щось про душу, а тепер ми точно знаємо, що таке душа, дух і духовність” тощо), ні на ідеологічно заангажовані “засади” чи “установки”, а йшов через усі епохи, уточнюючи зміст понять і категорій знаннями кожної з них, адже справа в тому, що нинішні “вчені” домислюють і виображують знання про будь-який предмет, про будь-яке явище і про будь-яку думку так, як не могло й приснитися всім нашим предкам разом узятим.

Скажімо, чого тільки варті так звані “наукові” (не говорячи вже про “науково-фантастичні”) уявлення й твердження наших сучасників про наявність “вселенського інтелекту”, “вселенської волі”, “вселенського вседержителя” [2, 220], про те, що ми нібито “спілкуємося з Богом шляхом коливань плазми” [3, 156] і т. ін., і т. п. – атомісти про плазму ще просто не знали і не могли знати – вони тільки відчували й здогадувалися, що матерія має якісь недоступні для тодішньої людини форми.

Та суть пошуків у даному випадку, на нашу думку, полягає не тільки в тому, щоб з’ясувати, хто, коли (у яку епоху) і як уявляв і трактував такі явища і процеси як “душа”, “дух” і “духовність”. Адже тут уже багато чого зроблено: виявлені й прокоментовані (з позицій своєї, знову ж таки окремо взятої, “вирваної” з потоку вселенського процесу) і уявлення, і поняття (“душа”, “дух”), і навіть категорія “духовність”. А ота сама “вирваність” породжувала й породжує розходження думок учених різних часів.

Так, стародавні греки “коментували” уявлення й поняття про душу й дух ще давніших єгиптян, греків – римляни, греків і римлян – середньовічні теологи, названих теологів – просвітителі, “старих” просвітителів – “нові” просвітники, а останніх – ціла армія дуже освічених вчених ХХ та ХХІ століття.

Завдання нині полягає в тому, щоб, ідучи від етапу до етапу, від епохи до епохи, виявити в усіх релігійних, філософсько-теологічних, суто теологічних і суто філософських, психологічних, у мистецтві й мистецтвознавчих, у художній літературі й літературознавчих писаннях та дослідженнях, вченнях і теоріях знайти те спільне в трактуваннях душі, духу й духовності, яке майже без змін пройшло через усі ці етапи, епохи й теорії, а може, і через усю практику людського існування, бо тільки зміни в практиці й

теорії людського буття (мінливість умов, способів праці й розподілу її наслідків та плодів, зміни форм влади і зміни в соціальних структурах, у звичаях, етикеті й моралі тощо) вносили зміни і в релігійні вчення, і в філософсько-теологічні та й навіть у суто наукові теорії, а отже, й у характер та зміст названих понять. На нашу думку, людство в цілому вже має неабияку можливість розпочати глобальне й ґрунтовне діалектико-еволюційне осягнення всієї історії духовності: від релігійно-філософських і сучасних власне філософських та системи суспільствознавчих наук; при активній участі психологів, психофізіологів, фізіологів й усіх людинознавців також і аж до розмаю учень і концепцій людини в мистецтві й літературі, адже у мистецтві й у літературі в цілому остаточно сформувався такий, хай і порізно названий, метод (неореалізму, модернізм тощо), який передбачає творення багатогранних, всебічно змальованих образів людей, явищ і процесів. Тенденція бачити людину і світ як цілісну екзистенційну систему – систему повноцінного, цілісного і гармонійного чи дисгармонійного існування всього живого й неживого на землі. І тут не повинні стати на заваді такі по-своєму мудрі вчення, концепції й принципи, як теорія відносності, індивідуалізм та інші, котрі вносять у процес формування загальнолюдських критеріїв, цінностей та ідеалів помітний різнобій, роблячи їх до певної міри “відносними”, про що дуже любляють говорити й писати “модерністи”, “супермодерністи”, “сюрреалісти” й інші – перш за все ті, для кого світ індивідуальності важливіший за світ соціуму, суспільства й людства

А “впертий” факт говорить, що всій індивідуальній, соціальній, національній, інших відмінностях – прекрасне й огидне, політична воля й неволя, егоїзм і альтруїзм, норми етикету й етики тощо мають у собі те, що властиве всім і завжди; що є незаперечним і непорушним доти, допоки існують самі люди явища, факти і цінності; відносними й мінливими постають рівні та виміри цих явищ і таке інше.

Що ж фактично спільного в уявленнях, знаннях, поняттях людей, а головне – у художніх образах і художніх моделях різних епох про душу, дух і духовність, тобто що ж спільного в основних образах і творах.

Так, чи не “найдавніший” Гігальмеш (анонімна “Пісня про Гігальмеша”, III-II тисячоліття до н.е.) прагнув захистити свій народ і творив для нього, як і окремим людям, добро [1, 86]. А значно “пізніший” Одисей (“Одіссея” Гомера) прагнув (і придумав, як це зробити) зруйнувати чуже місто Трою, вважаючи це за добро для свого виснаженого за десять років війська. Але обидва автори бачили обох їх героями, творцями добра. Хоча з “висоти” теперішніх часів і критеріїв ми можемо бачити першого дійсно героєм, а другого – антигероєм (завойовником, загарбником, нищівником Трої), руїни якої людство віднайшло аж через кілька тисяч років.

Антична література одухотворювала силу і красу тіла, обожнювала надлюдську могутність і винахідливість та вміння використати на благо людей сили природи, а творці “Велесової книги” та подібних їй писань одухотворювали й обожнювали пам’ять, вірування, звичаї, традиції й обряди предків – одухотворені дієства свого народу [4, 231]. Але й перші й другі за наріжний камінь (основний критерій визначення духовності взагалі та її рівня) знову ж таки мали добротворення чи злотворення.

У Старому Заповіті Біблії віра в Бога базується на страхові перед всесильним, благим і в той же час безпощадним творцем, а в Новому Заповіті віра в бога (як вище благо) ґрунтується на любові до Вседержителя і до її основного “витвору” – до людини. Як бачимо, і в першому, і в другому випадках окреслені почуття (страх і любов) подаються як шляхи чи засоби спрямування думок і дій читача на одне й те ж саме – на “богоугодні” (читай – “добротворчі”) помисли і дії.

Переважно світський і перш за все суто історіографічний “Літопис Руський”, визнаючи за добро навіть відверто завойовницький запал князя Святослава (це зрозуміло – адже він, так чи інакше, був спрямований у решті решт на благо русичам) і засуджуючи зажерливість князя Ігоря (“Унадиться вовк до овець, то всю отару винесе”), і глупе честолюбство ще одного Ігоря, відомого своїм походом, у центрі уваги ставить ідеального князя Володимира Мономаха – керівника, що турбувався про благо і добро всього народу, про віру і мирну та самовіддану працю [5, 500]. А наскрізь релігійний “Києво-Печерський патерик”, як і послання І. Вишенського, пропонує здобувати вічний рай не тільки сліпою вірою в Бога, не тільки “залюбленим страхом” перед Творцем, а й перш за все богоугодними діями на цьому світі. Так діють у цій книзі зодчі, іконописці та ін.

І не дивно, що у творах і працях найвідоміших філософів XVIII ст. (Г. Кониський, М. Довгалевський, М. Козачинський, Г.Сковорода, Вольтер, Г.Гегель, В.Гете й інші) повністю поєднались, навіть взаємодоповнювали одне одного, віра й добротворення. І це був не стільки дуалізм, скільки перше реалістичне осмислення того, з чого починали персонажі “Вавилонської теодицеї”, “Повчання Птахотєпа”, “Рігведи”, “Авести”, “Щидзину” та ін.: – з осмислення того, що вищий прояв набожності – це творення добра земного і реального і “навпаки”, злотворення завжди розглядалося й розглядається як безбожність і демонізм.

А про письменників-гуманістів XIX ст., письменників-неореалістів XX ст. вже й годі говорити – для них наміри і дії добротворчого чи злотворчого характеру вже стали не стільки основними, скільки єдиними

критеріями ідеальності чи антиідеальності, позитивності чи негативності, “моральності” чи “антиморальності” (духовності чи антидуховності), або й аморальності, адже в усі віки й у всі епохи звичайне життєтравлення (“животіння”, “прозябання” та ін.) вважаються бездуховними.

І хай на цей раз це всього лише перебіг думки від епохи до епохи, але в ньому ми бачимо саму сутність (своєрідну схему чи навіть принцип) діалектико-еволюційного підходу до вивчення багатющого змісту, розмаю і розвою форм та суспільних і особистісних функцій душі (як спрямованості внутрішнього світу людини, соціуму, нації, народу і суспільства); духу (як спрямованості жестів, слів, програм, дій, праці й діяльності людини і суспільства) на добро- чи злотворення; духовності – як такої ж спрямованості способу життя й діяльності людей. І скільки б ми ще не відкривали надінтуїтивізмів, суперсенсуалізмів, суперпрагматизмів та інших течій і напрямків; скільки б не пишалися такими відкриттями (чи хоча б тим, що належимо до них), ми постійно будемо схожі на “їжачків у тумані” – потрібне таке фундаментальне вчення, така концепція духовності, які були б і дотичними до всіх попередніх епох, і практичним надбанням для всіх наступних поколінь і епох. А для цього, на нашу думку, слід хоч на йоту піднятися над усіма особистісними й соціальними, національними й суспільними, расовими й усіма іншими інтересами, етиками й нормативами – знайти дійсно загальнолюдські цінності, критеріями для яких можуть і повинні стати добротворення і зло творення – духовність й антидуховність.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антология мировой философии: Древний Восток. – Минск: Харвест, 2001. – 992 с.
2. Тихоплав А., Тихоплав Т. Физика веры. – С.-Пб: Весь, 2002. – 256 с.
3. Вульфринг фон Рор. Пути души. – М.: Фаир-Пресс, 2002. – 256 с.
4. Велесова книга. – К.: Індоевропа, 1995. – 316 с.
5. Літопис Руський. – К.: Дніпро, 1990. – 590 с.

УДК 821.161.2 – 32.09

Б.АНТОНЕНКО-ДАВИДОВИЧ, В.ШАЛАМОВ: ОСОБЛИВОСТІ ТАБІРНОЇ НОВЕЛІСТИКИ

Колошук Н.Г., к. філол. н., доцент

Волинський державний університет ім. Лесі Українки

У статті йдеться про особливості жанру новел табірної тематики у творчості Б.Антоненка-Давидовича і В.Шаламова в компаративному аспекті.

Ключові слова: табірна проза, новела, поетика, нарація, модернізм, тип творчості, напрям.

Колошук Н.Г. Б.АНТОНЕНКО-ДАВИДОВИЧ И В.ШАЛАМОВ: ОСОБЕННОСТИ ЛАГЕРНОЙ НОВЕЛЛИСТИКИ /Волинский государственный университет им. Лесы Украинки, Луцк, Украина.

В статье речь идёт об особенностях новеллистического жанра лагерной тематики в творчестве Б.Антоненко – Давидовича и В. Шаламова в компаративном аспекте.

Ключевые слова: лагерная проза, новелла, поэтика, наррация, модернизм, тип творчества, направление.

Koloshuk N.G. B.ANTONENKO-DAVIDOVICH AND V.SHALAMOV: PECULIARITIES OF CAMP NOVEL /Volyn State University after Lesya Ukrainka, Lutsk, Ukraine.

This article is devoted to peculiarities of the Short story genre of camp themes in B.Antonenko – Davidovich’s and V.Shalamov’s creation in comparative aspect.

Key words: short story, camp prose, poetics, narration, modernism, the type of creation, literary school.

У світовій літературі не раз підтверджувалося правило: новий життєвий матеріал як предмет відображення диктує художникові певну форму, відлиту в канон більш чи менш традиційної жанрової структури. Історично-суспільні умови не повторюються в точності й незмінності, і, коли поминає епоха, настає криза життєвих світоглядних та естетичних засад. Канонізовані жанри зазнають випробування травестією, бурлеском, пародіюванням чи забуттям – деякі відходять у минуле назавжди, однак суттєві поетикальні риси багатьох жанрів зберігаються впродовж віків. Зате на очах у одного-двох поколінь може різко змінюватися тематика, коло проблемних мотивів та конфліктів, тип героя, характерні топи оповіді, її стильові ознаки тощо. Подібну еволюцію пережили у ХХ ст. передусім основні прозові форми: роман, повість, оповідання. Дослідниця творчості В.Шаламова Є.Волкова звернула увагу на те, що *“трагічні катаклізми ХХ [ст.] знайшли художнє вираження не в трагедії як жанрові (на відміну від*

античності і європейського Відродження), а в романі, повісті, оповіданні, новелі. Тобто у ХХ ст. осереддям вищих форм трагізму стала художня оповідь, наративний текст. Якщо й Аристотель, і Шіллер підкреслювали, що в трагедії важлива дія, а не розповідь, живі враження від цієї дії, а не розповідь, то в сучасному трагічному мистецтві вагомою ролі набуває “сітка” оповіді, образ оповідача, постійна зміна точок зору” [1, 44], тому що оповідь ця несе образ оповідача – “Плутона, поднявшегося из ада” (В.Шаламов), тобто реального свідка й учасника / жертви трагічних подій.

В одній із наших попередніх статей [2] ішлося про формування у 50-80-х роках минулого століття жанру табірному роману; наразі мова йтиме про табірну новелістику в українській та російській літературах. Одна з особливостей нового тематичного різновиду новели, породженого реальністю концтаборів ХХ ст., полягає в тому, що табірні оповіді утворюють епічні цикли, у рамках яких кожен окремих твір є елементом цілісної мозаїчної картини, посталої в художньому світі того чи іншого автора з певних біографічних причин, на конкретному підґрунті спогадів. Табірні новелістичні цикли Б.Антоненка-Давидовича і В.Шаламова – відомих письменників старшого покоління, що увійшли в літературу ще в 20-30-х роках, – створювалися в 50-80-х як серії оповідей про пережите без перспектив публікації, але з очевидною метою бути почутими сучасниками і залишити нащадкам унікальний досвід реального життя у всій його страшній і багатогранній неповторності та непоправності. Ці оповіді були не просто автобіографічними, а документальними, бо в них не передбачалося місця для художнього вимислу в традиційній його ролі – реальними були прототипи героїв, місце подій (воно й визначило назви циклів) та їх час, обставини, розв’язки тощо. Митці були свідомі свого особливого покликання й місії. Борис Антоненко-Давидович, добре розуміючи крамольність своїх сибірських оповідей в умовах нагляду КДБ, прослуховування його київської квартири, тим не менше охоче “частував” ними друзів із кола молодих “шістдесятників” (ї навіть просто малознайомих відвідувачів) і тим самим був для них зв’язковою ланкою перерваного ланцюга живої народної пам’яті, втіленням викорчуваного з корінням покоління “розстріляного Відродження”. Автори спогадів про письменника по-різному пояснюють його постійну готовність ділитися пережитим: він, мовляв, був просвітителем за натурою, такі розповіді були непереборною його потребою (М.Коцюбинська) [3; 375-380]; він постійно складав сюжети своїх творів у голові, й усні розповіді були способом їх “анробації” через реакцію слухачів (Я.Голуб) [3; 346]; письменник був неперевершеним усним оповідачем, ці оповіді – то ніби окремих жанр у його творчості, шкода, що не всі вони перенесені на папір і не збереглися (В.Сіренко) [3; 253]; старий письменник “любив бути в центрі уваги” (Ю.Огульчанський) [3; 278]; це була потреба передати саме табірний досвід (Є.Сверстюк) [3; 359-370]... Однак усі підтверджують, що оповіді сприймалися як безцінні свідчення очевидця страшної епохи, про яку годі було дізнатися правду з історії, із книг тощо, і саме завдяки таким свідченням коло шістдесятників сприймало Б.Антоненка-Давидовича та його трохи старшу сучасницю Н.В.Суворову як “учителів життя”, котрі несуть правдиве слово про минуле, допомагаючи відновити втрачену нитку народної пам’яті. Я.Голуб пише також про те, що робота над “Сибірськими новелами” тривала у важких, часом нестерпних умовах переслідувань (обшуки, загроза конфіскації рукописів і т.п.), оскільки автор жив думкою про майбутнього читача і розраховував на його розуміння [3; 355]. Варлам Шаламов теж цілком ясно усвідомлював свою творчу унікальність: він декларував “нову прозу” (в есеї “Про прозу” 1965 року) як літературну програму на майбутні часи. Протиставляючи новелу романові як нібито “вмерлому” жанрові, російський письменник із притаманною йому безапеляційністю твердив, що лише новела-“документ”, лише мемуари (“мемуар”) здатні завоювати нову довіру читача до літератури, якщо в основі їх – “власна кров, власна доля” автора. Висновок Шаламова був досить категоричним: “Нужно и можно написать рассказ, неотличимый от документа, от мемуара. А в более высоком, в более важном смысле любой рассказ всегда документ – документ об авторе... <...> Но вместо мемуара “Кольмские рассказы” предлагают новую прозу, прозу живой жизни, которая в то же время – преображённая действительность, преображённый документ” [4; 425-428, 430; виділення моє – Н.К.].

Конкретні обставини створення документальних циклів у кожного письменника були особливі, але й об’єднує їх багато. По-перше, сам зміст набутого життєвого досвіду. Обидва зазнали довготривалих репресій (близько 20 років кожен) у розквіті творчих сил. Шаламов уперше арештований 19 лютого 1929 року; після трирічного першого строку, відбутого в таборах на Вишері (Північний Урал), повернувся в Москву, працював як письменник та літературний працівник, друкувався до 1937 року – до другого арешту. Творча індивідуальність Шаламова формувалася в середовищі нової, пореволюційної хвилі російського авангарду, що прийшла на зміну “срібному вікові”, відголоски якого в 20-30-х рр. виглядали вже раритетами збанкрутілого минулого [див.: 5; 50-52]. Після репресій Шаламов повернувся в літературу з 1956 року як поет, але “Колимські оповідання” не були надруковані на батьківщині до 1988 року, хоча й відомі через “самвидав”. Б.Антоненко-Давидович, будучи одним із чільних представників української прози у 20-х рр., членом літоб’єднань “Ланка” – “Марс”, арештований 2 січня 1935 року і, відбувши два строки покарання, позбавлений місця в літературі до того ж 1956 року, а потім з 1972 до 1989. Обидва тяжіли в кінці життя до мемуарного жанру й писали без розрахунку на прижиттєву публікацію, а отже й без оглядки на цензуру та “внутрішнього редактора”. Становище цих письменників у національних літературах за їхнього життя й нині, сприймання їх читачами є показовим для літературного процесу другої половини ХХ ст.

Шаламовські “Колимські оповідання” під час “відлиги” та в 1966-76 рр. поза волею автора стали відомі у світі завдяки російському “самвидаву” і зарубіжним видавцям, але автор вважав такі розрізнені публікації й поширення окремих текстів руйнуванням художньої тканини його “*колимської епопеї*” та недопустимим порушенням авторської волі [6;463]. Очевидно, це стало однією з причин компромісу, на який письменник змушений був піти в лютому 1972 року: дав згоду на свій підпис під “протестом”-зреченням на зразок тих, які радянські автори змушені були представляти в офіційній пресі “проти буржуазної фальсифікації” й “наклепів” емігрантської преси, щоб обезпечитися від переслідувань з боку “тебе” та ідеологічних шабашів вірнопідданості (на зразок кампанії проти Нобелівської премії Б.Пастернака чи навколо процесу А.Синявського – Ю.Данієля). Стиль у цьому зреченні В.Шаламова цілком уніфікований для подібних заяв: “підлий спосіб публікації”, “провокація”, “шантаж” (це – про спосіб публікації “Колимських оповідань” в емігрантських часописах “Посев” у ФРН та “Новый журнал” у Нью-Йорку), а в кінці: “*Ни один уважающий себя советский писатель не уронит своего достоинства, не запянет чести публикацией в этом зловонном антисоветском листке своих произведений*” [див. перепублікацію в спогадах про Шаламова: [7;118]. Навіть добре знайомі з методами КДБ люди (друг Шаламова з табірних часів Борис Лесняк, О.Солженіцин) згадують тяжке враження, яке, попри все їхнє розуміння, викликав учинок письменника. Особливим цинізмом звучала одна із заключних фраз заяви в “Літературці”: “*Проблематика “Колымских рассказов” давно снята жизнью...*”. О.Солженіцин згадує свою тодішню реакцію: “*Меня – это крепко ударило. Кто?? Шаламов?? сдаёт наше лагерное? Непредставимо, как это: признать, что Колыма – “снята жизнью”?! И помещено-то в газете было почему-то в чёрной рамке, как если бы Шаламов умер. Я в тех же днях откликнулся в самиздате. И добавил в “Архипелаг”* [8; 168]. А в 1986 році робить сумний підсумок: “*От дела всей своей жизни – так громко отрётся... <...> Жестокий конец, как и вся послелагерная жизнь Шаламова*” [8; 168].

Б.Антоненко-Давидович, зазнаючи принизливих цькувань і зрештою (від 1972 року) повної заборони на друкування як “буржуазний націоналіст” за зв’язки з молодим поколінням українських дисидентів та закордонні “контакти”, залишався в очах вузького шістдесятницького кола незламним лицарем української незалежності, втіленням її трагічного короткого спалаху в революційну добу; в еміграції його твори перевидувалися і їх поява радувала автора. Більш докладний розгляд рецепції цих письменників виходить за рамки нашого дослідження, наразі обмежимося висновком про виразну різницю у становищі української та російської літератури у другій половині ХХ ст., яку засвідчила табірна проза (зокрема становище Шаламова та Антоненка-Давидовича). Російська література в 50-60-х завдяки табірним сенсаційним творам привернула у світі велику увагу, ім’я Шаламова ставиться в ряд з Толстим – Достоевським – Солженіциним тощо. Мало того – імена Шаламова й Солженіцина незрідка протиставляються, а протиставлення не раз спекулятивно використовувалося проти “*позитивіста*” Солженіцина [див.: 9]. Тобто, хоч і в межах вузького кола посвячених, причетних до дисидентського руху, та все ж тривав розвиток літературного процесу, конкурували різні підходи до теми, формувалися різні точки зору в літературознавчому дискурсі тощо. Українська література, тривалий час перебуваючи у стані відчуження від широкого читача навіть на батьківщині, цікавила лише вузьке коло небайдужих до майбутнього нації; пробитися до закордонного читача крізь пильне стеження табірні оповіді не могли, та й просто вціліти в них було небагато шансів, про що свідчить відома нині зі спогадів історія “Сибірських новел” Б.Антоненка-Давидовича. Сам Шаламов поступово відсторонювався від літературного життя свого часу, котре текло незвичним для нього руслом і вимагало надмірних для хворої людини зусиль; зрештою, зламаний хворобами і самотністю, письменник полишив долю своєї спадщини на розсуд нащадкам – здав в архів [10]. Б.Антоненко-Давидович – чи не єдиний представник знищеного в Україні покоління національного відродження 20-х років, котрий за покликанням сумління взяв на себе нелегку місію представляти ще живу в підпіллі українську культуру й безкомпромісно відстоювати її честь попри всі незгоди та заборони до останку свого життя.

Повернемося до специфіки жанру табірної новелістики, представлені циклами “Сибірські новели” та “Колимські оповідання”. Питання про рамки циклів, їх обсяг та композиційну структуру публікатори заборонених донедавна творів остаточно не вирішили. Книга оповідань Б.Антоненка-Давидовича під назвою “Сибірські новели” (яку, тобто назву, дала дочка письменника Я.Голуб) передруковувалася з 1989 року вже кілька разів і щоразу в новому складі та новому композиційному порядку. Серед упорядників немає згоди щодо приналежності до книги деяких творів: оповідань про репресії 20-х – початку 30-х років (“Чистка”, “Іван Євграфович більше не належить собі”, “Кустар-одиначка”), оповідань із серії “Зустрічі на довгій дорозі” (переважно про дореволюційне минуле письменника, але окремі з них і з часів сибірського заслання, як-от незакінчене оповідання “Бушуїха” та етюд “Чи буде весна?”), окремих новел – “Шурабура” (писалася водночас з деякими із сибірського тематичного циклу – датована 1980-1981 рр., однак розповідає про події національно-визвольних змагань у 1919 році) та “Хай спиниться чудова мить! (Замість останнього слова)” (датована 1978 р., спогад із дитинства, про подію 1913 року, яка завершилася символічним, на думку письменника, трагічним кінцем). Хоча в двотомному науковому виданні 1999 року упорядник і коментатор Л.С.Бойко всі перераховані твори (крім етюдів) виключив з “сибірського” циклу, натомість приєднавши до нього оповідання “Мертві не воскресють” та завершивши етюдом “Чи прийде весна?”, проте зв’язки виключеного з “сибірською”

книгою теж важливі: не тільки перегуком певних подій, а й загальним тоном та колоритом, настроєм оповіді, її одвертим автобіографізмом. Останній, зокрема, виявляється в своєрідних сентенціях-підсумках життєвого досвіду автобіографічного героя-оповідача. Наприклад, оповідання “Хай спиниться чудова мить!..” закінчується таким “ліричним відступом”: *“Не раз у житті я згадував Федю [головний герой-гімназист, що покінчив самогубством у найщасливішу мить свого життя – Н.К.] і його загадкову смерть, не раз знадна спокуса штовхала мене наслідувати його приклад, але то були хвилини розпачу, тоді як Федя сам спинив своє життя в мить щастя. Отак і дотягнув до похилого віку, коли хоч-не-хоч, а доведеться десь незабаром, поза своєю волею, покидати життя. Те життя, котре, попри всі його злигодні й лиха, все ж лишається прекрасним!”* [11; 409]. Якщо взяти до уваги, що це писалось не під тиском радянської цензури з її догматичними вимогами “оптимізму”, то стає очевидним певна тенденційність автентичного авторського задуму. Упорядники виданого в 1991 році двотомника (Б.О.Тимошенко та Я.Б.Тимошенко) підкреслили це, помістивши новелу в кінці підбірки під заголовком “Сибірські новели”, не дотримуючись ні тематичного, ні хронологічного порядку розміщення творів у книзі. Те ж саме було й у виданні 1990 року (емігрантське видавництво “Смолоскип”, упорядник О.Б.Тимошенко) [12]. Таким чином, маємо прецедент досить свавільного редагування “Сибірських новел” за еkleктичним принципом добору й розміщення: 1) тематичної цілісності не дотримано; 2) головним є біографічний фактор – включено всі новели, котрі за життя письменника не призначалися до друку і несли “крамольний” зміст; 3) намагаючись визначити авторську волю, упорядники керуються уявленнями про характер письменника – *“нездблого козака”*, *“творця-людинолюба”* й *“безкінечного мрійника”* [13; 7]. Близьких принципів дотримувалися й Б.Тимошенко та Я.Голуб у своїх коментарях до циклу [3]. У більшості дотеперішніх літературознавчих розвідок йдеться про новели саме цього, “розширеного” упорядниками складу книги [14].

Л.С.Бойко, намагаючись чіткіше розмежувати позацензурні новелістичні твори письменника 50-80-х рр. за тематичним принципом, теж не дотримується порядку написання (щодо окремих новел він і невизначений), але компонує їх за принципом хронології сюжетних подій [15]. Принцип, до речі, доволі поважний у світовому літературознавстві: за ним, наприклад, скомпонована “йокнопатофська сага” В.Фолкнера з окремих романів та новел. Цикл Антоненка-Давидовича об’єднано долею героя-оповідача, котрий, проте, не скрізь присутній в першоособовій іпостасі: у “циклі в циклі” під назвою “Сізо” він законспірований під “псевдонімом” Петренко-Черниш, а деякі оповідання (“Хто такий Ісус Христос?”, “Де подівся Леваневський?”, “Мертві не воскресають”) мають белетризований характер, у них оповідь безособова і з долею автора не пов’язана. Питання про порядок розміщення новел важливе тим, що дає підстави коментаторам тлумачити авторську волю, спираючись на текст “Сибірських новел” як цілісність – однак він не є цілісним та завершеним. Межі циклу розмиті, очевидні нитки змісту зв’язують його зі спогадами письменника, з оповіданнями про 20-30-і роки, про дореволюційну Охтирку, про юність автора в рядах армії УНР тощо. Наявність таких зв’язків здається нам принципово важливою для висновку: цілісного тексту “Сибірських новел”, однозначно відмежованого від контексту – всієї творчості митця і навіть від його біографії, – не існує, він може бути лише приблизно, умовно реконструйований із наявних у розпорядженні упорядника / критика / реципієнта творів із тим, щоб визначити головні риси образу автора, тип його творчого методу, індивідуального стилю тощо. Головні їх риси дають змогу представити письменника як провідного реаліста в українській літературі 50-80-х років, що продовжував своєю позацензурною творчістю традицію класичного реалізму XIX ст., вільну від спотворень догмами соцреалізму, однак, оновлену здобутками модерної психологічної прози з її увагою до внутрішнього людського світу (Підмогильний, Косинка, Хвильовий тощо). Провідним мотивом пізньої творчості Б.Антоненка-Давидовича, на противагу його власній, найзнаменитішій і найзначнішій повісті у 20-і роки – “Смерть”, – виступає мотив ствердження життя, моральними підвалинами якого в нелюдських умовах виступають звичайні, природні людські почуття і навіть інстинкти (як в оповіданні “Три чечени”). Слабкість людської природи виглядає у письменника потворною тоді, коли її експлуатує антилюдяна державна Система. У поведінці людей поза цим спотворюючим тиском немає, однак, нічого нелюдського, страхітливого й потворного – усе виглядає цілком людським, природним, зрозумілим (як-от гострі ситуації в оповіданнях “Зустрілися”, “Протеже дяді Васі”). До речі, серед критичних тлумачень пізньої творчості Антоненка-Давидовича нема суттєвих різночитань реалістичної природи його художнього стилю й методу, а отже й природи світогляду, сформованого позитивістськими філософськими засадами в розумінні людської природи й сутності буття [14].

Визначення “Колимських оповідань” як “колимської епопеї” Шаламова з легкої руки І.Сиротинської [6, 463] увійшло в численні критичні праці про письменника, проте без належного обґрунтування. Характеризуючи книгу як цілісну епічну структуру, здебільшого посилаються на декларацію автора в есеї “Про прозу”: *“Композиція сборника продумувалась автором. <...> Композиционная цельность – немалое качество “Колымских рассказов”. В этом сборнике можно заменить и переставить лишь некоторые рассказы, а главные, опорные должны стоять на своих местах. Все, кто читал “Колымские рассказы” – как целую книгу, а не отдельными рассказами, – отметили большое, сильнее впечатление. Это говорят в с е читатели. Объясняется это неслучайностью отбора, тщательным вниманием к композиции”* [4, 428-430]. Однак таких читачів навряд чи було багато, судячи зі спогадів про

Шаламова. Авторська воля щодо розміщення оповідань у шістьох частинах-збірках книги не була стверджена авторизованим виданням, це й дає підстави деяким дослідникам критикувати ті принципи редагування, які використовувала І.Сиротинська. Так, Лев Тимофєєв, порівнюючи вітчизняні видання (1989-1991 рр.) з паризьким, упорядкованим М.Геллером, стверджував, що І.Сиротинська *“спотворила природний порядок”* розміщення новел, який впливає з основної авторської ідеї. На його думку, основою художньої композиції книги є ідея смерті [16]. Основними композиційно-образними й сюжетно-конфліктними мотивами виступають *“розпад, розклад, зруйнування”* людської психіки і смерть тіла: *“Смерть, небуття і є художнім світом, у якому звично розгортається сюжет. Сам факт смерті передує початку сюжету”* [16, 182]. Ця теза здається нам очевидною, якщо спиратися не на заяву Шаламова, а на тексти його оповідань. Ще одна заява – про те, що в *“Колимських оповіданнях”* *“нет ничего, что не было бы преодолением зла, торжеством добра”* [4, 427], так само не підтверджується аналізом образно-стильової структури, яку досить суперечливо тлумачать критики. Скажімо, Г.Л.Нефагіна просто повторює тезу письменника *“...демонструвалась перемога людського духу над злом”* [17, 128] на підтвердження визначення його творів як реалістичних в єдиному ряду з О.Солженіциним, В.Гроссманом, Анатолієм Марченком, не приводячи жодних інших аргументів. Н.Л.Лейдерман та М.Ліповецький ґрунтовно розглядають творчість Шаламова в руслі традицій російського реалізму в протиставленні соцреалізму [18]. В іншій праці цих же авторів, де обґрунтовується концепція постреалізму в сучасній літературі, Шаламов названий серед авторів, творчість яких засвідчує зв'язок постреалізму або *“екзистенціального реалізму”* – термін, запропонований Геннадієм Айгі [19] із табірною літературою [20]. Про модерністську природу творчості Шаламова та / або екзистенціальну основу його світогляду йдеться у статтях Є.Волкової, В.Єсіпова, О.Дашко та ін. [21]. Н.Єлісеєв, усупереч загальній думці про екзистенціалізм як основу інтелектуальної сучасної літератури, стверджує, що він (тобто екзистенціалізм), мовляв, *“став ходовою філософією”*, та й *“із самого початку був зв'язаний, зчеплений з бульварщиною”*. А в епоху нацизму закономірно виявив свій зв'язок із масовою свідомістю як *“філософія катівні”* [22]. Таке міркування, підтвержене посиланням на творчість Шаламова, звучить досить дико, але залишмо це на совісті критика. Наше завдання – показати зв'язок авторської позиції й поетики в *“Колимських оповіданнях”* з іншою, ніж у Б.Антоненка-Давидовича, парадигмою літературної епохи.

У зв'язку з цим завданням ще кілька зауважень про *“епопейність”* чи *“романність”* Шаламова [23]. Нам здається цілком очевидним, що проза *“дискретного типу”* (Л.Жаравіна), якою є й *“Колимські оповідання”*, цілком відповідає характерові модерністського прозового жанру. Реалізм плекав ясність, простоту, викінченість, логічну й образно-стильову завершеність жанрової форми. Модернізм – дискретність, стильову дисгармонійність, смислові й композиційні зміщення в тексті, жанровий синтез. Зокрема, такими характеристиками найбільш виразно представлений один з могутніх напрямків модерної доби – експресіонізм. Шаламов найближчий саме до цього напрямку не лише формально-стильовими рисами, а й образно-смисловими: психологічним типом авторського *“я”* (за концепцією М.В.Моклиці), ознаками часово-просторового континууму, типом конфліктів та їх розв'язком тощо. Що ж до композиційних ознак цілої книги *“Колимських оповідань”* й окремих її частин, то вони розходяться з класичними реалістичними канонами. Ні завершеності, ні логічної стрункості, послідовності, несуперечності Шаламов не досяг та й не прагнув. Натомість він підкреслював суто модерністський принцип єдності своєї книги – музичний: *“Все рассказы имеют единый музыкальный строй, известный автору”* [*“Про прозу”* – 4, 428]. Варто підкреслити оте *“известный автору”* – типове, хоча й ненавмисне вираження авторської сваволі, характерної для модерніста як засадничий естетичний постулат. У цьому висловлюванні, як і в багатьох подібних, воно прохотилося мимохідь – письменник доводив зовсім інше. Але як доказ стверджував верховність власної авторської волі. Багато говорить і авторське порівняння колимської книги з живописом постімпресіоніста Гогена: *“Речь здесь идёт о чистоте тонов. Применительно к прозе этот вопрос решается в устранении всего лишнего не только в описаниях... но и в отсечении всей шелухи “полутонов” – в изображении психологии. Не только в сухости и единственности прилагательных, но в самой композиции рассказа, где многое принесено в жертву ради этой чистоты тонов”* [4, 430; виділення мої – Н.К.]. Підкреслене в цитаті цілком недвозначно показує відштовхування Шаламова від збанкрутілої ще в переддень російських революцій символістської поетики *“напівтонів”* та *“психологізму”*, про яку письменник відгукується так зневажливо тому, що в його свідомості переважає тяжіння до *“чистого”* експресіоністського тону – прямих контрастних фарб і умовно-спрощених засобів композиції. Ще більш промовисто видається декларована відмова від *“толстовської традиції”* з притаманною їй нібито застарілою *“всією шкалою вимог”* до художності: *“Пухлая многословная описательность становится пороком, зачёркивающим произведение.”*

Описание внешности человека становится тормозом понимания авторской мысли.

Пейзаж не принимается вовсе.<...> Любая пейзажная деталь становится символом, знаком и только при этом условии сохраняет своё значение...” [*“Про прозу”* – 4, 426].

Висновки Шаламова про класичну літературу несправедливі не лише через несприйняття старих прийомів письма: він заперечує сам гуманістичний досвід російської класики, покладаючи на неї

відповідальність за... злочини ХХ ст.: *“Опыт гуманистической русской литературы привёл к кровавым казням двадцатого столетия перед моими глазами”* [24, 3]. Як ж засоби й вимоги в літературі Шаламов приймає? На це питання в есеї та й у пізніших нотатках і листах дано розгорнуту, докладну, хоча в багатьох положеннях суперечливу відповідь. Так, з одного боку, письменник стверджує документальність своїх оповідань (*“рассказ, который неотличим от документа”*), про що вже йшлося), вистражданість матеріалу автором, а з другого – заявляє, що не пише спогадів: *“Никаких воспоминаний в “Колымских рассказах” нет. <...> Не проза документа, а проза, выстраданная, как документ”* [4, 433]. З одного боку: *“Писатель становится судьёй времени...”* [4, 429]; з другого: *“...писатель, автор, рассказчик должен быть ниже всех, меньше всех. <...> Писатель должен помнить, что на свете – тысяча прав”* [4, 430]; і т.п.

Стосовно композиційної побудови цілої книги в Шаламова очевидні: 1) відсутність послідовного й несуперечливого розгортання подій при надтекстовому охопленні їх “метасюжетом” – маємо численні повтори сюжетів, зигзаги в розгортанні художнього часу (повернення у вже “пройдені” етапи метасюжету, основою якого є реальна канва перебування автора на Колімі: наприклад, у збірці “Лівий берег” є оповідання, дія яких віднесена до попереднього етапу життя автобіографічного героя – перебування на загальних роботах, а не в лікарні на Лівому березі), варіації важливих для автора сюжетних та образних мотивів (зокрема, неодноразово повторені сюжети, пов’язані з авторськими сентенціями “злоба – найдовше людське почуття”, “праця – смерть для зека”, “дружби в таборі не існує” тощо); 2) відсутність єдиного авторського оповідного й жанрово-стильового принципів: у збірці є власне новели, безсюжетні оповідання-етюди (“Кант”, “Шеррі-бренд” та ін.), публіцистичні нариси (зокрема, четверта з шести частин “Колимських оповідань” – книга “Нариси злочинного світу”, котра складається з восьми нарисів, датованих 1959 роком), фрагменти спогадів (“За лендлізом”, “Надгробне слово”, “Поїзд” та ін.), оповіді за моделлю “оповідання в оповіданні”, автобіографічні психологічні оповідання з позатаборового минулого (“Хрест”). Принципам композиційного розгортання епопеї – лінійності, всеохопності, неперервності, завершеності, монументальності (зразком яких виглядає “Архіпелаг ГУЛАГ”) – в “Колимських оповіданнях” відповідають повторюваність, дискретність, редукованість, концентрація оповіді. Якщо художній світ Солженіцина можна порівняти зі сферою, що вбирає й відображає весь гулагівський світ, то світ Шаламова – із лінзою, котра фокусує відображене в єдиній точці авторського “я”.

Цікавим видається спостереження Є.Волкової щодо “містеріальності” “Колимських оповідань”, однак цієї якості їм надає, зрештою, сам матеріал, закладені в ньому асоціації з апокаліптичною темою, виражені адекватними засобами: *“Містерія – у величі цієї картини, в її багатоперсонажності, в просторовім і часовім безмежжі, в біблійній темі страшиного суду і воскресіння, в приховуванні і відкритті тайни, в мовчанні і ключі. Містеріальність зіткана з антинормативних, парадоксальних емоційно-смислових устремлень. Риси західноєвропейської середньовічної містерії в новелах перетворюються російським виром, поглинаються повінню, смертним вихором, що змітає все на своєму шляху, скіфським натиском, повсякчасним образом заметільної сніговерті”* [1, 55]. Сам характер викладу у цитованій статті свідчить на користь тези, котру можемо віднести й до визначення “колимська епопея Шаламова”: “містеріальність” та “епопейність” – то якості, яких “Колимські оповідання” набувають у рецепції критики, що уславила їх як метафору “потойбіччя ГУЛАГу”. Табірні цикли інших авторів, вочевидь, можуть мати ті ж метафоричні ознаки при певній глибині рецепції, якої вони ще не здобули не з вини їхніх авторів. Шаламов у цьому розумінні не обійдений увагою. Отже, приймаємо визначення “Колимських оповідань” як “мозаїку епопеї” (І.Сиротинська) за свого роду метафору, котра, однак, не є термінологічним визначенням жанру, а лише образним підкресленням її особливої природи.

На відміну від жанрово-композиційної настанови Б.Антоненка-Давидовича чи Солженіцина на об’єктивно-епічне письмо, у Шаламова (як і, скажімо, у Багряного чи А.Синявського-Терца) настанова суб’єктивістсько-експресіоністична. Ще більш вона очевидна у вираженні авторського “я” через спосіб оповіді та співвідношення автор – автобіографічний герой – оповідач. У Шаламова більшість оповідань – це оповідь від першої особи, але й тоді, коли формально вона третьоособова, на першому плані завжди автобіографічний герой, котрий виступає під різними іменами (Кріст, Голубев, Андреев) без суттєвої різниці в поведінці, вчинках, стосунках з людьми. Це один і той же герой, бо за ним стоїть сам автор – Шаламов. Іноді в межах одного оповідання спостерігаємо перехід форми оповіді (“Заклинатель змій” – авторська оповідь від першої особи включає третьоособову вставну розповідь, уявлену оповідачем), але поодинокими є спроби відмежувати автора від головного героя (наприклад, в оповіданні “Останній бій майора Пугачова”, яке, до речі, критики незрідка виділяють: *“одне з крацих”*[25, 262]). Суб’єктивність оповіді й одномірність зображення персонажів у Шаламова помічена багатьма читачами, котрих важко звинуватити в упередженості чи необ’єктивності, оскільки їх рівняв з письменником співмірний життєвий досвід, нестачу якого сучасний критик справедливо вважає перепоною для беззастережних оцінок: *“Писати про Шаламова важко. ...Його трагічна доля... ніби вимагає співмірного досвіду. Досвіду, що його не побажаєш і ворогові”* [25, 254]. Яким би не був трагічним особистий шлях Шаламова, його трагедія все ж не була унікальною. І от колишні табірники (О.Солженіцин, Б.Лесняк,

Свєген Федоров) чи не в один голос кажуть про найочевиднішу рису суб'єктивності його оповідань, приховану від не-табірників. О.Солженіцин формулює, як завше, дуже чітко відмінність своєї об'єктивної манери від шаламовської: *"...Рассказы Шаламова художественно не удовлетворяли меня: в них во всех мне не хватало характеров, лиц, прошлого этих лиц и какого-то отдельного взгляда на жизнь у каждого... Действовали не конкретные особенные люди, а почти одни фамилии, иногда повторяясь из рассказа в рассказ, но без накопления индивидуальных черт. <...> ...Это прошло у Шаламова слишком сквозно, и я вижу тут изъян его пера. Да в "Надгробном слове" он как бы расшифровывает, что во всех героях всех рассказов – он сам"* [8, 164]. Для підтвердження своєї тези Солженіцин посилається на І.Сиротинську, але є й інші свідчення. Б.Лєсняк, котрий пізнав у багатьох героях Шаламова своїх спільних з ним таборових знайомих, твердить: шаламовські герої досить відмінні від їхніх реальних прототипів; одних і тих же людей у різних оповіданнях письменник представляв не просто під різними іменами, а й довільно змінюючи інтерпретацію їхніх учинків та характерів, не раз грішив проти об'єктивності й частенько був несправедливий навіть щодо тих людей, котрі чим могли допомагали йому в роки табірних поневірянь, знаходячись у тих же тяжких умовах [7, 126-129]. Пояснення таким вчинкам Шаламова, якого Б.Лєсняк вважає своїм другом, виглядає цілком вірогідним з точки зору психології творчості митця-модерніста (з притаманною йому "життєтворчістю"): *"В течение всей послелазерной жизни Варлам строил свою биографию, тщательно отбирая для неё подходящие факты, даты и краски. Иногда он позволял смещение во времени и событиях, отбрасывал то, что не украшало автопортрет, или привносил в него что-то"* [7, 125].

Це свідчення настільки однозначно дискредитує шаламовську декларацію "оповідання-документу" і загалом "нової прози" як найвищого досягнення у ХХ ст. (до того ж, через відмежування від "традиційної російської літератури", котре є для будь-якого модерніста майже ритуальним актом), що вимагає пояснення. Б.Лєсняк робить таку спробу: мовляв, Шаламов, за його власним висловом, *"сделал попытку выйти за пределы литературы"* [цит. за листом Шаламова до автора спогадів, Б.Лєсняка, вміщеним у публікації], взявши за основу творчості незвичайну власну біографію, проте звичайні спогади сприймав як надто традиційні, "нову" ж прозу *"надо понимать как допущение домысла и вымысла"* [там же – 7, 126]. Б.Лєснякові нічого не залишається, як визнати: у Шаламова *"пышный вымысел перемешан с клочками собственной автобиографии"* [7, 126]. Тобто: що заперечував, до того й повернувся. На нашу думку, в особі Шаламова маємо яскравий приклад творця авангардистського типу поведінки – схильного до радикальних заяв та експериментаторства у власних формальних пошуках, до поцінування будь-яких художніх досягнень за єдиним критерієм – новизни естетичного феномену. І ще одне його вирізняє серед інших авторів-табірників: апологія творчої сваволі митця всупереч власним заявам про документальність "нової прози". Крім неодноразово цитованого есею "Про прозу", це підтверджують інші висловлювання Шаламова. До прикладу, в його листі читаємо: *"Помнить нужно вот что: успех художественного произведения решает его новизна. <...> Второе, что тебе надо очень хорошо понять: правда действительности и художественная правда – вещи разные. Истинно художественное произведение – всегда отбор, обобщение, вывод. В результате нужна выдумка, вымысел, "заострение сюжета". <...> Третье: наша сила в нашем материале, в его достоверности. <...> У произведения, имеющего вид документа, – сила особая"* [7, 127; виділення моє – Н.К.]. Ряд експериментів у новелістиці Шаламова, як зауважує Є.Волкова, починається (за його власним зізнанням) з 30-х років [див.: 26, 156]. Вона аналізує серед таких парадоксальні назви, парадоксальні сюжетні перипетії, розв'язки, які повсюдно використані в поетиці "Колимських оповідань", а також пародійне стилізаторство й гібридні мовні конструкції, "розчиненість" образів-символів у тканині його лапідарної, емоційно стриманої, видимо об'єктивної оповіді тощо [27]. З аналізу Є.Волкової випливає, що Шаламов – радикальний художник-новатор не так у засобах поетики, як передовсім у виборі й обробці матеріалу, в новій якості притаманних йому катарсису та іронії. Його місце – в модерній парадигмі сприймання ролі мистецтва.

Парадоксальною і модерною слід визнати вже саму інтерпретацію співвідношення між життям і мистецтвом у Шаламова. Воно є темою багатьох оповідань колимського циклу, включно з найчастіш інтерпретованими в критиці "Шеррі-бренді", "Сентенцією", "Афінськими ночами" та ін. Спираючись на них, можна твердити, що Шаламов сповідує віру всіх модерністів у слово-спасіння, "вищу реальність"; його проза *"выконує функцію не лише проникнення в "безглуздий жах", але й одночасного очищення від жаху й абсурду"* [1, 48]. Очевидно, звідси й виток того загострено-полемічного тону, яким Шаламов перекопував своїх читачів: *"В "Кольмских рассказах" нет ничего, что не было бы преодолением зла, торжеством добра, – если брать вопрос в большем плане, в плане искусства"* [4, 427; виділення моє – Н.К.]. Суперечності у творчості цього художника ми вважаємо не "изъяном пера", як висловився О.Солженіцин, а очевидною прикметою все той ж модерної природи його творчого методу (тобто психологічного типу світосприймання + естетичної природи засвоєного художником стилю, сформованого певною культурною епохою).

Порівняємо з творчим методом Б.Антоненка-Давидовича, що його визначено як реалістичний. Саме в порівнянні образів автора-оповідача і способу нарації це цілком очевидно. Адже в "Сибірських новелах"

оповідь об'єктивно-епічна не так за формально-стильовими ознаками, як за суттю відносин у системі автор – оповідач – герої. Чисельно третьоособових за способом нарації оповідань у циклі не набагато більше, ніж першоособових (перших шість: “Хто такий Ісус Христос?”, “Сізо”, “Де подівся Леваневський?”, “Кінний міліціонер”, “Мертві не воскресають”, “Чи буде весна?”; а других п'ять – “Що таке істина?”, “Протеже дяді Васі”, “Три чечени”, “Зустрілися”, “Усе може бути”). Але це співвідношення значно переважає до об'єктивної форми оповіді тому, що в першоособовій нарації на першому плані – об'єктивно змальовані герої, а не автор-оповідач, тобто авторське “я” здебільшого виконує функцію засвідчення достовірності випадку, обставин дії, про які йдеться. В центрі кожного оповідного сюжету – особливо яскравий, здебільшого анекдотичний (хоча це анекдоти, так би мовити, з серії шибеничного чорного гумору) випадок з несподіваною розв'язкою – типова для новелістики сюжетна структура. У будь-якій оповідній формі новела вибудована так, щоб найповніше показати героїв, далеких від автора. Наприклад, у новелі “Де подівся Леваневський?” нараційна позиція зображення внутрішнього світу персонажів переходить від марксиста-ортодокса Євграфа Фірсовича Горелова, котрий, опинившись за ґратами серед численних невинних жертв, вперто продовжує подумки вишукувати серед них “справжніх ворогів народу”, до наглядача Сиволапа, якому його тимчасова влада над в'язнями дає неабияку втіху... Це лише один приклад у ряду розмаїтих прийомів, які дають авторові змогу показати різноманітні людські стосунки, характери, внутрішній світ у маленькому просторі, втиснутому в композиційно-сюжетні рамки новели. І приклад підтверджує висновок: автор циклу не бере на себе монопольного права оповідати про побачене й пережите в роки репресій, він в кожному оповіданні експериментує, вживаючись у чужий йому особисто досвід, показуючи в психологічно несподіваному ракурсі незвичайну ситуацію так, що незвичайне стає цілком прозорим і зрозумілим для читача, а поведінка в'язнів виглядає абсолютно природною у відношенні до протиприродної дійсності. При невеликому обсягові й кількості новели сибірського циклу Б. Антоненка-Давидовича справляють враження надзвичайно місткої, різнобічно виявленої й колоритно показаної картини життя ГУЛАГу. Враження зумовлене багатством психологічних колізій та багатоманітністю виведених у них персонажів. Більшість здаються цілком неповторними (тоді коли в багатьох табірних мемуарах постають, як правило, герої досить вузького кола типів – очевидно, залежно від доступного тому чи іншому авторові досвіду й уміння його аналізувати), хоча й не схоже, що письменник брав лише виключні, екзотичні випадки – вони, зрештою, буденні. У “Колимських оповіданнях”, навпаки, з'являється враження винятковості кожної ситуації: Шаламов часто нагнітає відчуття безвиході, крайньої напруги саме повтором ситуацій, деталей та одноманітністю персонажів. Тут спрацьовував, очевидно, авторський психологічний суб'єктивістський метод: модерністів Шаламову далеко не так цікаві були бліді табірні постаті “інших”, як незглибима безодня розпачу, що в ній опиняється єдино неповторний автобіографічний герой – втілення Людини загалом.

Зробимо висновки. Варлам Шаламов представив “Колимськими оповіданнями” безпросвітно трагічну у своїй загостреній суб'єктивності табірну одісею людської душі в тунелі розпаду до смерті. Борис Антоненко-Давидович, як і більшість авторів-табірників (на нашу думку, такими є Францішек Аляхновіч, Олег Волков, Георгій Жжонов, Сергій Граховський, Павло Прудніков, Василь Хомчанка та чимало інших, хто використовує традиційно реалістичні прийоми письма в автобіографічній оповіді), створив художній світ, якому притаманна об'єктивістська шкала цінностей та уявлень, що проявляє конфлікт “я” – “інший” далеко не так гостро, оскільки гострота значною мірою знімається самим інтересом автора до об'єктивних проявів людської природи у незвичних ситуаціях. Модерна творчість Шаламова безумовно становить новий крок у розвитку російської прози ХХ ст. в порівнянні з етапом творців “високого модернізму” – А. Платонова, М. Булгакова й ін.: “нова проза” Шаламова поєднує силу навіюючого впливу з яскравими й ефектними “літературними фактами”, з її документальною природою й характеристиками стилю. Борис Антоненко-Давидович у своїй повоєнній творчості, з огляду на перерваність української літературної традиції модернізму, почувався самотнім деревом зі зрубаного лісу – “розстріляного Відродження”. Письменник повернувся до реалістичної традиції не в силу консерватизму особистих смаків (його рання творчість засвідчує рух в іншому напрямку – до модернізму) чи відсталості досвіду, а в силу обставин розвитку національної літератури: перервану традицію, як правило, література надолужує, почавши з тої ланки, яка залишилася перед обривом. Сама історична дійсність української модерної літератури 20-х років у 60-і стала андеграундним міфом: міфологізована свідомість молодших поколінь читачів не сприймала реального існування значної частини національної культури, що стала затонулою Атлантидою. Перш ніж вона спливе в загальнонародній пам'яті завдяки зусиллям “шістдесятників”, мусила бути відновлена тяглість історичного культурного процесу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волкова Е.В. Парадоксы катарсиса Варлама Шаламова // Вопросы философии. – 1996. – № 11. – С. 43-56.

2. Колошук Н.Г. Лагерный роман в русской литературе XX века // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. науч.тр. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2001. – С.211-219.
3. Багаття. Борис Антоненко-Давидович очима сучасників. – К.: В-во ім. Олени Теліги, 1999. – 512с.
4. Шаламов В. О прозе // Шаламов В. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе. – М.: Республика, 1996. – С.425-433.
5. Крылова Н.В. Медный век: Очерк теории и литературной практики русского авангарда: Учеб. пособие. – Петрозаводск: Б.и., 2002. – 128 с.
6. Сиротинская И.П. Примечания // Шаламов В. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе.- М.: Республика, 1996. – С. 463-476.
7. Лесняк Б. Мой Шаламов // Октябрь. – 1999. – № 4. – С. 111-129.
8. Солженицын А. С Варламом Шаламовым // Новый мир. – 1999. – № 4. – С.163-169.
9. Михайлов О. Человек человеку... // Взгляд: Критика. Полемика. Публикации. Вып.2. – М.: Сов. писатель, 1989. – С.148-167.
10. Сиротинская И.П. Воспоминания о Шаламове // Шаламов В. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе.- М.: Республика, 1996. – С. 448-461.
11. Антоненко-Давидович Б.Д. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1991. – Т.2: Роман; Сибірські новели; Повісті; Оповідання. – 624 с.
12. Антоненко-Давидович Борис. Сибірські новели. Тюремні вірші. – Балтимор; Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. Василя Симоненка, 1990. – 310 с.
13. Тимошенко О. Слово упорядника // Антоненко-Давидович Борис. Сибірські новели. Тюремні вірші. – Балтимор; Торонто: Українське видавництво “Смолоскип” ім. Василя Симоненка, 1990. – С. 7-9.
14. Кимак Л. Сила духовного протистояння // Слово і час. – 1994. – № 8. – С. 28-31.
15. Заярна І. Антоненко-Давидович – майстер художньо-документальної новели // Слово і час. – 1995 – № 8. – С.47-50.
16. Жила С. “Він їх писав, як дихав...” // Дивослово. – 1998. – № 3-4. – С. 128-130.
17. Антоненко-Давидович Б.Д. Твори: У 2 т. – К.: Наук. думка, 1999. – Т.2: Сибірські новели; Оповідання; Публіцистика; Спогади; Листування. – 656 с.
18. Тимофеев Л. Поэтика лагерной прозы: Первое чтение “Колымских рассказов” В.Шаламова // Октябрь. – 1991. – № 3. – С.182-195.
19. Нефагина Г.Л. Русская проза второй половины 80-х – начала 90-х годов XX века: Учеб пособие для студентов филол. ф-тов вузов. – Мн.: Издательский центр “Экономпресс”, 1997. – 232 с.
20. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: В 3 кн. – М.: Эдиториал УРСС, 2001.
21. Липовецкий М. “Учитесь, твари, как жить” (параноя, зона и литературный контекст) // Знамя. – 1997. – № 5. – С. 199-212.
22. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. – 1993. – № 7. – С. 233-252.
23. Есипов В. Норма литературы и норма бытия: Заметки о писательской судьбе Варлама Шаламова // Свободная мысль. – 1994. – № 4. – С. 46.
24. Дашко О.Л. Проблеми екзистенції в табірній прозі (на матеріалі “Колымских рассказов” В.Шаламова та “Саду Гетсиманського” І.Багряного // Наукові записки аспірантів: Зб.наук.праць. – Луцьк, 1997. – Вип.1. – С.18-21.
25. Елисеев Н. Мыслить лучше всего в тупике: Кое-что об экзистенциальных мотивах в нашей литературе // Новый мир. – 1999. – № 12. – С.194-216.
26. Жаравина Л.В. Элементы романной формы в “Колымских рассказах” В.Шаламова // Русский роман XX века: Духовный мир и поэтика жанра: Сб. науч.тр. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2001. – С.220-223.

27. Шаламов В. "Новая проза": Из черновых записей 70-х годов / Публ. И.П.Сиротинской // Новый мир. – 1989. – № 12. – С. 3-71.
28. Шкловский Е. Правда Варлама Шаламова // Дружба народов. – 1991. – № 9. – С. 254-263.
29. Шаламов В. Из переписки // Знамя. – 1993. – № 5. – С. 115-156.
30. Волкова Е.В. Варлам Шаламов: поединок слова с абсурдом // Вопросы литературы.– 1997. – № 6. – С. 3-35.

УДК 801: 81'271: 81'272

ДО ПРОБЛЕМИ ПРАГМАТИЧНОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ СПОЛУЧНИКОВОЇ КОГЕЗІЇ В ХУДОЖНЬОМУ СТИЛІ

Кравець О.Б., аспірант

Львівський національний університет ім. Івана Франка

У статті висвітлюється проблема прагматичної реалізації сполучникової когезії в художньому тексті, аналізуються відповідні закономірності текстотворення. Прагматику сполучникової когезії художнього тексту автор пропонує розглядати як певне нашарування на денотативне (семантичне) значення сполучників значення коннотативного, що виникає на основі асоціативних зв'язків, емоційного та оцінного впливу на читача художнього тексту як специфічної структури, де сполучники часто вживаються.

Ключові слова: сполучникова когезія, прагматика, асоціативний зв'язок.

Кравець О.Б. К ПРОБЛЕМЕ ПРАГМАТИЧЕСКОЙ РЕАЛИЗАЦИИ СОЮЗНОЙ КОГЕЗИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТИЛЕ/ Львовский национальный университет им. И.Франко, Украина

В статье освещается проблема прагматической реализации союзной когезии в художественном тексте, анализируются соответствующие закономерности его построения. Прагматику союзной когезии художественного текста автор предлагает рассматривать как определенное наложение на денотативное (семантическое) значение союзов значения коннотативного, которое возникает на основе ассоциативных связей, эмоционального и оценочного влияния на читателя художественного текста как специфической структуры, где союзы часто употребляются.

Ключевые слова: союзная когезия, прагматика, ассоциативная связь.

Kravetz O.B. TO THE PROBLEM OF PRAGMATICAL REALIZATION OF THE ALLIED COHESION IN ART STYLE / I.Franko Lviv National University,Ukraine

The article deals with the problem of pragmatic realization of allied cohesion in the art text, appropriate laws of the text construction are analyzed. The author offers to examine the pragmatic of the allied cohesion in the art text as the certain imposing of the connotative meaning of the unions to the semantic meaning which arises on the basis of associative communications, emotional and estimating influence of the art text towards the reader as a special structure where unions are frequently used.

Key words: allied cohesion, pragmatic, associative communications

Помітний інтерес до закономірностей текстотворення в сучасному мовознавстві пов'язаний, на нашу думку, із більш глибоким проникненням у сутність природи тих елементів, що беруть участь у процесі творення комунікативних одиниць – текстів.

Текст стає не просто предметом більш жвавого обговорення фахівцями з різних галузей гуманітарного дослідження. Він починає розглядатися як один із засобів репрезентації людської комунікації як процесу. Такий підхід до тексту неодмінно передбачає аналіз його творення в особливому аспекті – комунікативно-функціональному, що включає в себе дослідження окремих мовних одиниць і цілого тексту в процесі комунікації з метою передачі та отримання інформації, а також ролі різних компонентів та категорій тексту в адекватній реалізації авторських інтенцій, оскільки відомо, що закономірності побудови тексту, серед різноманітних причин, залежать від намірів автора. Тому зрозуміло, що такий підхід до тексту як продукту мовленнєвої діяльності зумовлює трактування його як діяльності, що має свої цільові прагматичні установки [1, 68], тобто кожна мовленнєва дія визначається спрямованістю на досягнення конкретної цілі, яка належить до немовленнєвої діяльності адресанта [2, 48]. Оскільки відбір автором мовних засобів у рамках тексту цілком підпорядкований необхідності досягнення тієї чи іншої цілі, текст, за нашим переконанням, на всіх рівнях свого творення актуалізує прагматичні інтенції його творця.

Сучасна лінгвістика вже немислима без прагматики як аспекту вивчення лінгвістичного об'єкта. Діапазон прагматичних досліджень надзвичайно широкий – від вияву прагматичного аспекту в лексичному значенні слова до вивчення прагматичного потенціалу тексту, який виявляється на фоні реального спілкування, зумовленого екстралінгвістичними факторами [3, 53].

На думку Е. Меднікової, однією із суттєвих сторін прагматичного аспекту дослідження мови є сторона соціальна, а саме вивчення адекватності висловлювання історичній, культурній, соціальній та іншим ситуаціям [4] – у цьому виявляється найбільш широкий аспект прагматичного дослідження. Нас же цікавить більш конкретний аспект, який передбачає аналіз реального вжитку лінгвістичних одиниць у певних мовленнєвих різновидах із точки зору їх відношення до процесу спілкування, тобто до конкретної особи, яка користується мовою в конкретній екстралінгвістичній ситуації, до цілей та завдань конкретного висловлювання [4, 160].

Очевидно, усвідомлення цього синтезу широти та конкретності, соціального й водночас індивідуального, дозволяє визначити здатність нести певне прагматичне навантаження, починаючи з мінімальних текстових конститuentів, що забезпечують первинну зв'язність тексту (у нашому випадку сполучників) і вище – власне, самим текстом.

Загальновідомо, що прагматика будь-якого типу тексту є однією з його органічних ознак. Так, сама уява про текст як про знак, тобто одиницю, яка передбачає наявність реципієнта, його інтерпретацію тексту, а через неї – певну реакцію, охоплює прагматичний аспект.

Прагматичне “пронизування” тексту віднаходить своє відображення в самому визначенні лінгвістики тексту як наукової дисципліни, мета якої – описати сутність та організацію передумов комунікації, а також в інтерпретації поняття “текст” як різновиду творчого акту, якому притаманний певний модальний характер та “прагматична настанова” [5, 524].

Прагматика будь-якого тексту, таким чином, є однією з його невід'ємних характерних рис, що визначаються природою тексту як основної одиниці комунікації, у процесі якої поряд із концептуальною (емпіричною та логічною) функцією реалізується оцінно-комунікативна функція мови, спрямована одночасно і від індивідуума, і до індивідуума [6, 121].

Сам термін “прагматика” був створений Ч. Морісом, який окрім цього, ввів терміни “семантика” та “синтактика” (пізніше – синтаксис) як три основні компоненти семіотики: “синтактика” вивчає “формальні відношення знаків один з одним”, семантика – “відношення знаків до об'єктів, до яких застосовуються ці знаки”, а прагматика – “відношення знаків до тих, хто їх інтерпретує” [7, 6]. Згодом, зазначивши, що терміни “семантика” та “прагматика” вже встигли набути двозначності, Моріс визначає семантику як дослідження сигніфікації, що має на увазі значення всіх можливих видів (The signification of signs in all modes of signifying), а прагматику – як дослідження “походження, вжитку та впливу знаків” (The origin, uses and effects of signs) [8, 218-219].

У процесі подальшого розвитку цього напрямку лінгвістики висувається положення, у якому до області прагматики належить експліцитне посилання на того, хто говорить, або, в більш загальних термінах, на людину, що користується мовою [9, 334].

Що ж стосується сучасного мовознавства, то термін “прагматика” трактується по-різному. Одні дослідники прагматикою називають дослідження мовленнєвих актів та обставин їх протікання [10; 11]. Інші – включають сюди мовленнєву діяльність у цілому: між окремими видами мовленнєвих актів встановлюється ієрархія [12; 13]. У третьому напрямку розглядаються принципи “нестандартного” використання мови, виходячи із стандартного. Така прагматика ґрунтується на загальних принципах дослідження людської діяльності та встановлює цілі та результати використання в ній мови [14].

Найбільш продуктивною, на наш погляд, є точка зору Ю. Степанова, який зауважує, що прагматика передбачає співвідношення використовуваних мовцем знаків із власним “я” – вимір мовних засобів із наявного репертуару для найбільш вдалого вираження своєї думки чи свого почуття [15; 16].

В основі прагматики, як зазначає О. Почепцов, закладений результат трьох тенденцій: тенденції вивчати мову крізь призму людини та її інтенції, тенденції досліджувати мову контекстуально, тобто в конкретних умовах її вжитку, і тенденції розглядати мову діяльнісно, тобто як один із видів людської діяльності [17, 7].

Прагматика, таким чином, – це вчення про відношення мовних знаків до їх інтерпретаторів, тобто до тих, хто користується знаковими системами в реальних процесах комунікації. Проте мовний знак – це двостороння сутність. Відтак відношення користувача, якими є в однаковій мірі і адресант, і адресат, має включати відношення як до сигналу, так і до закодованої в ньому інформації [18, 3]. Сферою маніфестації цього відношення є текст, який поєднує в собі не лише кодифіковану знакову інформацію (денотативну), але є одночасно джерелом додаткової (конотативної) інформації, яка імплікується з усіх компонентів, що входять у текст, і стосується її конкретної реалізації в конкретних умовах.

Відображаючи в тексті певні явища (події, факти, ситуації) об'єктивної дійсності згідно зі своїми знаннями, уявленнями і досвідом, автор реалізує свої комунікативні наміри, цілі і сподівання стосовно адресата, оскільки він не лише ідентифікує об'єктивний факт (подію), але й зі свого боку так чи інакше оцінює його, що слугує своєрідною установкою відправника інформації адресату про те, яким чином інтерпретувати повідомлення [18, 5].

У живому спілкуванні (тексті) така установка певною мірою реалізується через мовні одиниці (серед яких не останню роль відіграють сполучники), котрі, забезпечуючи зв'язність тексту та виражаючи задум автора, перебувають у певних відношеннях одні з одними.

Ставлячи питання, чому в одному контексті вживають одні сполучники (чи певний різновид складних сполучникових речень), а в другому – інші, можна передбачати, що відповідь на це питання необхідно шукати на рівні прагматики, тобто вибір між варіантами вираження семантичного представлення, на думку ван Дейка, пояснюється виключно прагматичними факторами [19, 274].

Іншими словами, зупиняючи свій вибір на тому чи іншому засобі сполучникової когезії, автор тим самим приймає рішення відповідно до способу його інтерпретації. При цьому вибір того чи іншого сполучника, складносурядного чи складнопідрядного речення не є, таким чином, суто “механічною” операцією, а впливає із ситуації, у якій ці засоби сполучникової когезії функціонують, тобто враховується прагматичний аспект, при цьому залежно від ситуації можуть варіювати як їх денотативний, так і конотативний аспекти, аж до діаметрально протилежної емоційно-оцінної спрямованості – особливості ситуації зумовлюють і відбір засобів сполучникової когезії, і їх різноманітні емоційно-оцінні конотації.

Таким чином, цілком доречно, на нашу думку, говорити про прагматику сполучникової когезії – закріплене в сполучнику ставлення автора до дійсності, до змісту висловленої думки, до адресата – індикація інтенцій автора та комунікативний вплив сполучникових засобів на їх інтерпретацію читачем.

Інакше кажучи, сполучники як прагматичні компоненти відображають двосторонню сутність явища, тобто, з одного боку, вони кодують певну інформацію, а їх адекватний вибір залежить від їх прагматичної маркованості, й з іншого – вживання тих чи інших сполучників передбачає декодування (розуміння) авторських намірів та задумів з боку адресата.

Традиційно сполучники кваліфікувалися в граматиці як елементи, що не несуть у собі визначних функцій. Проте наше спостереження і те, на що звертає особливу увагу С. Засекін [20], переконує нас у їх здатності реалізувати певне прагматичне значення.

“Зусилля при обробці висловлювання є тим більшими, чим меншими є контекстуальні припущення реципієнта щодо його інтерпретації – у такому випадку вилучається більше ментальних репрезентацій, ніж потрібно, тобто реципієнт затрачає надто багато зусиль на обробку відрізка інформації, і його може охопити потік “зайвих” асоціацій”, – стверджує вчений. Відповідно, ефект цього відрізка інформації буде мінімальним. Якщо продуцент відчуває, що висловлена ним пропозиція сприймається реципієнтом як недостатньо чітка, неточна, а отже, вимагає використання додаткових когнітивних зусиль, він відкриває, експлікує зміст свого повідомлення засобом дискурсних маркерів, – далі розвиває свою точку зору С. Засекін [21].

Звідси випливає, що роль сполучників досить істотна в інтерпретаційному процесі – вони зводять до мінімуму число допустимих інтерпретацій, а тому як засоби сполучникової когезії є вагомими прагматичними елементами – інструментами інтерпретації реципієнтом авторських інтенцій, закладених в основу тексту.

Сполучникова когезія, отже, охоплює три важливі аспекти: семантичний – якісна різноманітність виражених сполучниками логіко-семантичних відношень; синтаксичний – індикація внутрішньосентенціальних (паратактичних та гіпотактичних) відношень та прагматичний – актуалізація у свідомості адресата інтенцій, заданих адресантом, тобто здатність засобів сполучникової когезії керувати процесом інтерпретації тексту читачем.

У системі відношень адресант – сполучникова когезія – адресат взаємодіють кілька програм (семантична, синтаксична, прагматична), формування та реалізація яких визначають сутність сполучникової когезії. Стосовно останньої програми (прагматичної) можна припустити, що сполучникова когезія в прагматичному аспекті може бути представлена як засіб реалізації певного комунікативного завдання, яке виникає перед обома її учасниками – автором і читачем. При цьому в обох формуються власні прагматичні установки: у першого – на адекватну передачу засобом сполучникової когезії своїх думок, почуттів тощо, у другого – на адекватне їх розуміння. “Зіткнення” цих установок і визначають прагматичний аспект досліджуваного нами різновиду морфологічної когезії.

Повноцінна реалізація сполучникової когезії на рівні тексту, таким чином, можлива за умови взаємодії 3-х її вимірів: семантичного, синтаксичного, прагматичного. Вагома роль при вивченні цього взаємозв'язку відводиться нами прагматичному аспекту, який визначається комунікативним спрямуванням тексту. Він

тим самим детермінує комунікативний статус сполучникової когезії будь-якого тексту, диктуючи відповідні семантичні та синтаксичні правила її організації.

Семантична інтерпретація сполучникової когезії відображає бувальне значення сполучника і є, на наш погляд, вихідною для прагматичної інтерпретації. Прагматика, за переконанням Д. Гездара, вивчає ті аспекти значення, які не можна пояснити безпосередньо умовами істинності висловлювання, тобто прагматика трактується як значення мінус умови істинності [22].

Таким чином, адекватна інтерпретація інтенцій автора засобом сполучникової когезії визначається семантикою сполучників, яка є прагматично релевантною. І навпаки, актуалізація інтерпретації намірів адресанта, що забезпечується експліцитними прагматичними показниками сполучникової когезії, є семантично значущою. На цьому положенні ґрунтується наш постулат про ізоморфізм семантичного та прагматичного факторів сполучникової когезії – немає прагматики без семантики, а семантика сполучникової когезії – прагматично релевантна. Підкреслимо, що мова йде не про механічну ізоморфність, а про взаємовідношення, взаємопроникнення обох аспектів сполучникової когезії. Іншими словами, семантичний аспект сполучникової когезії утворює функціональний контур її комунікативно-прагматичної структури.

Доречно виділити певні органічні ознаки тексту, котрі правомірно, на думку Е. Азнаурової, кваліфікувати як прагматичні: намір (інтенція), що реалізується через категорію зв'язності та співвідноситься з адресатом; сприйняття (acceptability), що визначається адекватністю сприймання адресатом когезії та зв'язності; інформативність; ситуативність [23, 4]. Ця точка зору ґрунтується на твердженні В. Дреслера: “Наші знання про когезію та зв'язність повноцінні лише за умови врахування тих взаємовідношень, які насправді відбуваються між комунікантами: intentionality – acceptability – situationality” [24], та наявність яких дозволяє розглядати текст як одиницю комунікації.

Виходячи з цього, лінгвопрагматичне вивчення сполучникової когезії різних типів тексту є, певним чином, комплексним завданням, яке вимагає усвідомлення того факту, що її участь в процесі творення та функціонування тексту передбачає врахування таких факторів: предмет комунікації, мета комунікації, адресат, вибір засобів сполучникової когезії з наявного репертуару для адекватного вираження своєї думки, свого почуття; для найвдалішого впливу на читача – з метою переконати його в чомусь, схвилювати, привернути увагу тощо.

Прагматична організація сполучникової когезії будь-якого тексту передбачає врахування конкретної ситуації, в якій відбувається процес спілкування, і можлива за умови спільних зусиль адресанта й адресата тексту.

Адресант та адресат, з одного боку, та текст, з іншого, – неодмінні атрибути успішної комунікації, які сприймаються як “зовнішні” компоненти останньої [1, 73]. Тим часом, значна роль у цьому процесі належить внутрішнім компонентам, серед яких не останню роль відіграють сполучники – допоміжні механізми текстотворення та текстосприйняття.

Прагматичний аналіз сполучникової когезії повинен, на нашу думку, враховувати зв'язки подвійного характеру: *адресант – дійсність* (ставлення автора до дійсності, до того, що він говорить), *текст – адресат* (інтерпретація читачем засобом сполучникової когезії інтенцій автора, закладених в основу тексту).

Що ж до прагматики сполучникової когезії *художнього тексту*, то тут мова може йти про допоміжну функцію її засобів у вираженні ставлення письменника до дійсності й до того, що і як він відображає, та у процесі адекватного тлумачення тексту читачем, яке вимагає від нього певних розумових затрат, оскільки передбачає самостійний творчий аналіз авторських інтенцій. Читач спершу подумки опрацює отриману інформацію та поступово переходить від стадії пасивного розуміння до стадії активної інтерпретативної діяльності, тобто виявляє себе не як простий реципієнт, а як діяч [25, 200].

Таке читання, на думку О. Мельничука, здатне змінити думки читача, його світогляд, поведінку, але для цього необхідно, щоб читач зрозумів автора – сам автор завжди прагне цього й сприяє цьому з допомогою різноманітних текстових стратегій, котрі слугують йому засобом координації різноманітних точок зору, виражених у тексті оповідачем та персонажами, й створюють певне відношення читача до світу, зображеного у творі [26,45].

Яка ж роль відводиться тут сполучникам? А така, що як прагматичні маркери [19] вони здатні полегшувати цей процес, і перевага вжитку тих чи інших сполучників – не “механічна” дія їх багаторазового повтору, а поступова кумуляція в них додаткових смислів (вони криються за буквальним (денотативним) значенням сполучників), яка визначається нами як прагматична спрямованість сполучникової когезії, що задається конкретному тексту наміром його творця; вона органічно йому властива й визначається активізацією засобів її вербального втілення.

Прагматична спрямованість сполучникової когезії пов'язана, на наш погляд, із прагматичною установкою тексту, реалізація якої може відбуватися на різних рівнях. Справді, текст будь-якого стилю може розглядатися як результат певної послідовності акту вибору на різних рівнях його творення: на рівні початкового задуму, тобто вибору ідей та тем; на рівні структурно-семантичної організації тексту, тобто вибору певного порядку слідування ідей та тем [22, 11]; і нарешті, на рівні вербальному, тобто на рівні вибору мовних форм, виразних засобів, їх комбінаторики (де своє, на нашу думку, суттєве місце посідають сполучники). Усі ці акти вибору взаємозв'язані й утворюють ієрархічно організовану систему, у якій втілюється авторський задум.

Власне, прагматична направленість сполучникової когезії художнього тексту на підставі вищесказаного може бути сформульована, з одного боку, як намір автора спроектувати потік свідомості читача через потік сполучникових засобів тексту, досягти максимального розуміння тексту, і тим самим його думок, читачем, а з іншого – “розкодування” читачем авторських задумів через осмислення кожного із засобів системи сполучникової когезії в їх взаємозв'язку.

Адекватному сприйняттю художнього тексту, схоже, сприяє прагматичний аспект вжитку сполучників, які певним чином полегшують процес розуміння основної ідеї, об'єктивно зумовленої всією системою образів твору. Усвідомлення цієї ідеї кожним окремим читачем перетворює об'єктивне трактування авторських задумів, закладених у підґрунтя тексту, в суб'єктивно-особистісне [22, 17].

Власне, тому опис прагматичних параметрів сполучникової когезії з позиції інтенцій автора охоплює і фактор адресата, який загалом впливає на формування задуму, закріпленого в засобах сполучникової когезії, розрахованого на задуманий вплив, та орієнтується на адекватне “розкодування” художнього тексту. Відповідно, проблема читачького сприйняття виникає в самій структурі творчого процесу і є органічною складовою проблеми прагматики сполучникової когезії.

У середовищі тексту певного функціонального стилю інтенція автора реалізується у формі прагматичної установки тексту. Для художнього тексту – це доказ істини, що пізнається автором в житті [22, 19], її активне утвердження найрізноманітнішими засобами творення художнього тексту, включаючи засоби сполучникової когезії, кінцевою метою прагматичної спрямованості якої є досягнення адекватного прагматичного ефекту, тобто стимулювання запрограмованої реакції читача, коли повторення певних сполучників – це не проста їх реєстрація, а вдавання до цих засобів сполучникової когезії підпорядковано свідомому їх вжитку з метою створення того чи іншого прагматичного ефекту.

Прагматична “орієнтація” сполучникової когезії в середовищі художнього прозового твору “працює”, за нашим переконанням, у двох основних напрямках.

По-перше, засобом сполучникової когезії читач здатен поступово розкодувати розгортання портретної характеристики персонажів, складність природи якої виявляється в тому, що вона не лише виражає логіку самого персонажа, його предметну життєву спрямованість, але й несе відбиток авторського ставлення.

Структура портретної характеристики набуває особливого змісту – вербально виражена, вона володіє специфічною властивістю – по-різному сприймається читачем. Розподіл акцентів як на рівні системи образів, так і в межах образу конкретного персонажа є прагматично визначеним і відображається в структурі портретних характеристик персонажів, у їх взаємодії.

Говорячи про роль прагматичного фактору сполучникової когезії в цьому процесі, ми маємо на увазі допоміжну функцію сполучникової “субстанції” у творенні автором словесно-художнього портрету персонажа, коли він виражає засобом конкретного відбору та організації тих чи інших сполучників і свій світогляд, і творче особистісне начало, і систему естетичних цінностей, не порушуючи при цьому внутрішньої логіки розвитку конкретного образу.

По-друге, крізь призму творення образів персонажів виникає образ-автор, який, головним чином, виявляється його присутністю у творі – відтворенням його світогляду, його ставленням до дійсності, його поглядів на об'єктивний світ і своє місце в ньому, а також зумовлені цими поглядами його життєві позиції, переконання, ціннісні орієнтації [25].

“Образ автора, – розвиває свою думку далі О. Мельничук, – є основною лінгвістичною категорією тексту, яка визначає відбір мовних засобів” [25]. Образ автора – це “концентроване втілення сутності твору” [27, 118], яке об'єднує всю систему мовних засобів твору (В. Виноградов, В. Кухаренко, З. Тураєва).

Таким чином, ми можемо припустити, що сполучникова когезія є вагомою складовою цієї системи, а її дієвість на прагматичному рівні сприяє комунікативному впливу її засобів на інтерпретацію авторських інтенцій, які охоплюють: *по-перше*, авторську точку зору, що відтворює ставлення автора до фактів, подій, дій, відображених у художньому тексті; *по-друге*, основну ідею твору, що є відбитком думок та

поглядів автора; і, нарешті, авторську модель світу, що охоплює уяву та знання автора про світ, які складають його світогляд [25].

Систематизація прагматично “навантажених” елементів у тексті сприяє, таким чином, його глибокому розумінню та дозволяє уникнути фрагментарності в його дослідженні, оскільки, як зазначає А. Шахнарович, прагматично маркованими можуть бути елементи всіх рівнів тексту [1, 70]. Важливу прагматичну функцію, говорячи словами ван Дейка, виконує структура всієї послідовності зв'язного тексту в цілому [18, 315].

Прагматичний аналіз сполучникової когезії не лише виявляє її нові якості, але й дозволяє по-новому поглянути на ті її аспекти, які досліджувалися в рамках інших напрямів (семантичного та синтаксичного).

Прагматичний напрямок вивчення сполучникової когезії передбачає акт вибору тих її засобів, критерієм для якого є успішність та ефективність комунікації. У прагматичному фокусі сполучникової когезії перебуває те, що є релевантним для того чи іншого контексту.

Іншими словами, для більш чіткого визначення прагматичної функції сполучникової когезії суттєвим є аналіз її дієвості в межах тексту того чи іншого типу – повноцінна дія сполучникової когезії реалізується через семантичне значення сполучників, забезпечення ними певних відношень (гіпотактичних чи паратактичних) між текстовими конститuantами й, відповідно, їхню допоміжну функцію у вираженні авторського задуму, що лежить в основі тексту (та його декодування читачем) – вжиток сполучників прагматично зумовлений прагненням автора засобом сполучникової когезії корегувати свої наміри відносно уявлень читача, з одного боку, а з іншого – прагматичний ефект сполучникової когезії виявляється в тому, що вжиток сполучників сприяє зменшенню когнітивних зусиль читача в процесі інтерпретації ним авторських задумів.

Прагматика сполучникової когезії може розглядатися як її комунікативно-прагматичний код, який накладає обмеження на вибір та вжиток сполучників в різноманітних ситуаціях спілкування. Саме в межах прагматичного фактору здійснюється перехід у вжитку та сприйнятті сполучника з рівня семантичного на рівень прагматичний. Усвідомлення цього значення читачем кваліфікується як розуміння висловлювання, далі – авторських інтенцій, а значить, і тексту загалом.

Прагматику сполучникової когезії художнього тексту можна розглядати як певне нашарування на денотативне (семантичне) значення сполучників значення конотативного, що виникає на основі асоціативних зв'язків, емоційного та оцінного впливу на читача художнього тексту як особливої структури, де сполучники часто вживаються.

Більше того, прагматику сполучникової когезії художнього стилю можна трактувати як один із прийомів реалізації задуму автора та актуалізації відповідного чи індивідуального прагматичного ефекту в читача або, іншими словами, формування компетенції у читача – уміння розпізнавати та декодувати текстові стратегії для відтворення смислу художнього тексту, закладеного в ньому автором.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шахнарович А., Габ М. Прагматика текста: психолингвистический подход // Текст в коммуникации: Сб. науч. тр. – Москва, 1991.
2. Куцый В. Визуальный текст как носитель прагматических значений // Лингвистика текста и методика преподавания иностранных языков. – К.: Вища школа, 1981.
3. Ерохина Т. Семантико-прагматический потенциал некоторых структурных типов высказывания в современном английском языке // Текст в функционально-смысловом аспекте: Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. – М., 1988. – Вып. 309.
4. Медникова Э. Прагматика и семантика коммуникативных единиц // Коммуникативные единицы языка: Сб. науч. тр. МГПИИЯ им. Тореца. – М., 1985, – Вып. 252.
5. Гальперин И. Грамматические категории текста. – Изв. АН СССР СЛЯ. – №6.
6. Холлидей М.А.К. Лингвистическая функция и литературный стиль // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1980. – Вып.9.
7. Morris C.W. Foundation of the Theory of Signs. – N.Y., 1938.
8. Morris C.W. Signs, Language and Behaviour. – The Hague, 1971.
9. Карнап Р. Значение и необходимость. – М., 1959.
10. Stalnaker R.C. Pragmatics // The Semantics of Natural Language. – Davidson D., Harman G.H. – Dordrecht, 1972.

11. Michell G. Indicating the truth of proposition: a pragmatic function of sentence adverbs // Papers from the regional meeting of Chicago Linguistic Society, 1976. – V. 12.
12. Fotion N. Speech activity and language use. – Vienna, 1977.
13. Motsch W. Sprache als Handlungsinstrument // Studia Grammatica. – Berlin: Akademie – Verlag, 1978. – V. XVII.
14. Morgan J.L. Two types of convention in indirect speech acts // Syntax and Semantics. Pragmatics. – New York: Acad. Press, 1978. – V. 9.
15. Степанов Ю. Методы и причины современной лингвистики. – М., 1975.
16. Степанов Ю. В поисках прагматики (в поисках субъекта) // Изв. АН СССР СЛЯ. – 1981. – Т.40. – №4.
17. Почепцов О. Основы прагматического описания предложения. Диссертация на соискание ученого степени доктора филолог. наук. – К., 1989.
18. Струк Т. Взаємовідношення семантичної та прагматичної структур висловлення // Іноземна філологія. – Л.: Вид-во Львів. ун-ту, 1992. – № 103.
19. Ван Дейк Т. Вопросы прагматики текста // Лингвистика текста: Новое в зарубежной лингвистике. – М.: Прогресс, 1978. – Вып.8.
20. Засєкін С. Дискурсивні маркери реформування (Семантико-прагматичні характеристики) // Науковий вісник ВДУ. – 1999. – №3.
21. Засєкін С. Дискурсивні маркери когерентності англомовного діалогічного тексту: когнітивний та прагматичний аспекти. АКД. – К., 2001.
22. Гэздар Д. (див. Изв. АН СССР. Серия л. и яз. №4, 1981).
23. Азнаурова Э. Прагматика текстов различных функциональных стилей // Общественно-политический и научный текст как предмет обучения иностранными языками. – М.: Наука, 1987.
24. Beugrande R., Dressler W. Introduction to Text Linguistics. – L.; N.Y., 1981.
25. Фефилова А. Прагматический эффект коммукативно-речевой вариативности в поэтическом тексте // Текст в коммуникации: Сб. науч.тр. – Москва, 1991.
26. Мельничук О. Композиционные средства выявления авторского сознания в художественных произведениях с повествованием от 1-го лица // Вестник МГУ: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – М., 2002. – Сер. 19. – №4.
27. Виноградов В. О теории художественной речи. – М., 1971.

УДК 821.112.2: 81'25: 82-1

ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ В ЕСТЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ

Лановик М.Б., к.філол.н., доцент

Тернопільський державний педагогічний університет ім. В.Гнатюка

У статті окреслюється становлення та розвиток літературознавчих ідей теорії перекладу в естетичній системі німецького Романтизму, висвітлюються проблеми розуміння та інтерпретації художнього твору в парадигмі митець — мова — епоха — нація.

Ключові слова: переклад, художній твір, інтерпретація, розуміння / нерозуміння, теорії.

Лановик М.Б. ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЭПОХИ РОМАНТИЗМА/ Тернопольский государственный педагогический университет им. В.Гнатюка.

В статье рассматривается становление и развитие литературоведческих идей теории перевода в эстетической системе немецкого Романтизма, освещаются проблемы понимания и интерпретации художественного произведения в парадигме автор — язык — эпоха — нация.

Ключевые слова: перевод, художественное произведение, интерпретация, понимание/ непонимание, теории.

Lanovyk M.B. TRANSLATION PROBLEMS OF WORKS OF LITERATURE IN THE AESTHETIC CONCEPT OF ROMANTICISM/ The V.Gnatiuk Ternopol State Pedagogical University.

In the article formation and development of translation theory of literature works in the concept of German Romanticism are investigated, problems of understanding and interpretation of literary works in paradigm of author - language - epoch - nation are outlined.

Key words: translation, literary work, interpretation, understanding / misunderstanding, theories.

Епоха Романтизму була кардинальним переломом не лише в розвитку філософії та мистецтва. Її повною мірою можна вважати точкою відліку у виникненні та формуванні теоретико-літературних основ раціональних та ірраціональних теорій сучасного перекладу. Саме в цей період було ініційовано та вироблено абсолютно відмінний від попереднього погляд на феномен художнього перекладу, який утвердився пізніше, а у ХХ-му столітті повністю закріпився. Праця перекладача вперше почала розглядатись як специфічний вид творчої діяльності; до іншомовних версій почали ставитись вимоги відповідності до оригіналу. І якщо в попередні епохи перекладами художньої літератури здебільшого вважались лише переспіви та переробки з оригіналу (коли перекладач кілька разів прочитував твір, а потім творив власний, по-своєму опрацьовуючи його мотиви та образи), то тепер були висунуті чіткі вимоги та критерії до перекладацької діяльності та самих перекладів.

Причин, чому епоху Романтизму можна вважати переломною у становленні та розвитку перекладацького мистецтва та перекладознавства, є кілька, і вони криються в його основних засадах щодо розуміння людини (митця), нації (національної культури, мистецтва та літератури), світу (у цей час Гете вперше вводить термін “світова література”).

У Романтизмі як філософсько-естетичній системі було повністю переосмислено досвід та художні традиції попередніх епох, особливо Античності, Середньовіччя, Бароко та Ренесансу, і вироблено специфічний підхід до творчості та творчої особистості. Розпочавшись як вибух антираціоналізму проти поглядів Просвітництва, Романтизм культивував заперечення засад Класицизму, нормативності і регламентації у мистецтві, відтак – заперечення панівного на той час “наслідування природи”. На думку романтиків, митець не змальовує дійсність, а перетворює її; художник не відтворює навколишній світ, а творить свій власний, реальніший від існуючого. Суб’єктивізм цієї епохи – нове для Європи явище – ґрунтувався на філософії Фіхте і полягав у підвищеному інтересі до глибини особистості та її творчості, до неповторного в людині – внутрішньої безконечності її душі та світу. Розуміння людини як малого Всесвіту, самобутнього мікрокосмосу вилилось у культ індивідуального не лише в художній творчості, але й в науці. Дійсність почала розглядатись теж як непідвладна розумові, повна таємниць, які неможливо розкрити за допомогою раціонального пізнання. Розумом неможливо сягнути космосу, - вважали романтики, - у безконечний Всесвіт можливо проникнути лише інтуїтивно. Центральне місце у вченні багатьох філософів цієї епохи займають поняття віри, непізнаного, руйнування рамок у мистецтві та науці – проголошення свободи творчості, де провідне місце посіли творча уява, фантазія, рефлексія, самовираження, динаміка переживань, почуттів та настроїв. Пошуки трансцендентного розкололи світ на матеріальний та нематеріальний, що стало причиною появи в романтичній системі понять двосвітності, двомірності, роздвоєності. Ця роздвоєність, помножена на безконечність неповторної особистості / особистостей, дала в результаті нескінченну множину індивідуальних невичерпних світів.

Подібна ситуація була і у вченні романтиків про націю, національну культуру, мистецтво. Почавшись з уваги до окремої епохи та країни як неповторної (у працях Дж.Віко, Й.Г.Гердера), інтерес мислителів того часу перемістився на народні джерела, фольклор, світогляд кожної нації, згодом цей процес був підсилений пошуками екзотичного, самобутнього, “іншого”, яке романтики прагнули знайти в чужих народах. Щоб досягнути окрему націю, треба досягнути її дух, а це можна зробити лише занурившись у її космос – мову, культуру, народну словесність. Це було найбільшим поштовхом до системного вивчення мов, культур, фольклору, мистецтва. Саме тут вперше гостро постала необхідність “нової” форми перекладу, яка б була не переспівом чужого, а могла відтворити найдрібніші нюанси, найменші деталі, дух митця і його універсуму (якщо мова йшла про переклад художнього твору чи творчості), дух нації (якщо перекладались народні сказання, легенди, казки, народна лірика). Закони, що декларувались до окремої особистості, - неповторність, самовираження, свобода – почали застосовуватись до розуміння націй.

Особливий інтерес до проявів усього “іншого”, підсилений новими географічними відкриттями та можливостями до подорожування в екзотичні країни, спричинили неабиякий інтерес до “чужого” слова. Тут нас насамперед цікавить не переклад як засіб спілкування, необхідний для взаємопорозуміння, а проблема відтворення однієї культури іншою. Ситуація щодо цього виду перекладу виявилась парадоксальною. Епоха, кредо якої був кантівський вислів “Теній не кориться правилам, а створює їх”, яка зруйнувала рамки творчості та проголосила свободу самовираження, тепер сама окреслила суворі закони щодо відтворення словесності інших народів, висунула вимоги дослівної точності та відповідності перекладної версії, щонайточнішого відтворення духу епохи, місцевої самобутності, національного колориту. Відтепер перекладач повинен був коритись законам, створеним геніями

оригіналів. До того ж, як і мистецтво не може бути наслідуванням природи, переклад теж не повинен бути просто наслідуванням твору, адже, як вважав Жан Поль, копіюванням не можна досягти рівня оригіналу.

Таким чином, перекладацька діяльність стала клопітким заняттям, але, водночас, привабливим, бо почала сприйматись на межі зі словесними іграми, мовними ребусами – з одного боку, а з іншого – інтуїтивним проникненням у мистецькі та національні космоси, трансцендентною діяльністю. Йоган Фрідріх Гельдерлін, Людвіг Тік, Йоган Готтфрід Гердер, Йоган Фрідріх фон Шіллер, Август Шлегель, Фрідріх фон Гарденберг (Новаліс), Йозеф фон Айхендорфф, Клеменс Brentано, Ахін фон Арнім – далеко не повний перелік мислителів епохи Романтизму, що активно займались художнім перекладом; а багато з них – розробляли засади перекладознавства у своїх філософсько-естетичних працях чи мистецьких маніфестах. Саме в цих теоретичних працях були окреслені стійкі тенденції щодо опрацювання проблем художнього перекладу та порозуміння між культурами.

Пошуки епохи Романтизму у сфері перекладознавства відбувались кількома шляхами. Один із шляхів полягав у намаганні осмислити поняття *мова – особистість – нація – естетична система* у взаємній обумовленості. Першою спроба такого осмислення належить Йогану Готтфріді Гердеру, який, вивчаючи Китай, Індію, країни Далекого Сходу, минуле багатьох народів, у своїй “Ідеї до філософії історії людства” окреслив своєрідність різних епох та націй, що постають у певному поєднанні природних умов і народних традицій, виявив зв’язок творчості з історичним розвитком кожного народу. Гердер переосмислив зв’язок між поняттями мова, культура, нація у своїх розвідках “Дослідження про походження мови”, “Про вплив поетичного мистецтва на звичаї народів у старі та нові часи”, де важливе місце належить розмежуванню природного та духовного начал людини та мови.

Й.Г.Гердер не був поодиноким у цих пошуках. Суголосні ідеї знаходимо й у працях Вільгельма Гумбольдта, який проводив власні дослідження у цьому руслі. Зокрема в працях “Про відмінність будови людських мов та її вплив на духовний розвиток людського роду”, “Про вплив різного характеру мов на літературу та духовний розвиток” головну увагу він зосереджує на проблемах вираження, розуміння, мовотворення, формування думки. У Гумбольдта нація постає як творча індивідуальність із власним характером, духовним світом, власними традиціями і уподобаннями; а мова – як вияв духу – безперервний творчий процес, “орган формування думки”, духовне втілення індивідуального життя нації: “Мова є наче зовнішній прояв духу народів: мова народу є йогоаологічні синтаксичні структури; - зіткнення національних світоглядів, закорінених у різну життєву практику та міфологію; відтак — відмінне ставлення у різних народів до одного і того ж явища (напр. сонце в північних народів — позитивний образ; в народів пустелі — негативний). Звідси — зіткнення між Заходом і Сходом, між Північчю і Півднем, між Європою та Азією, навіть між сусідніми країнами; - зіткнення міжрелігійних поглядів (напр. між Християнством та язичництвом, мусульманством, індуїзмом, іншими релігіями); морально-етичних підходів до розуміння цільної особистості, шлюбу, сім’ї, держави; - неможливість відтворення самобутньої національної символіки, пов’язаної з рослинами, тваринами чи явищами, характерними для окремих територій і невідомими іншим народам; неузгодженість кольористичної символіки (напр. у слов’янських народів блакитні очі — символ краси, а в арабській культурі — символ сатани) та ін. - неможливість проникнення у структури людського мислення, почування, настрою; неспроможність досягнути душу як безконечну глибину людини; нездатність раціональними засобами мови сягнути у психологію позасвідомого, в універсум творчої особистості.

За таких обставин меланхолійний настрій усієї епохи вилився у відчай у сфері порозуміння між митцями, епохами, націями, країнами: “В чужих мовах в юності ми мучились, щоб ознайомитись з великою кількістю складів, які нам не дають більше відчуття вуха і природа, працювати за правилами, лише небагато з яких геній визнає правилами природи, поетизувати речі, про які неможливо думати, ще менше відчувати, і ще менше — уявляти, зображати пристрасті, яких у нас немає, наслідувати сили душі, якими ми не володіємо, — а врешті все обернулось на фальш, слабкість, манірність”[2; 47].

Статика епохи Просвітництва та Класицизму була назавше замінена динамікою безконечного. Це була динаміка не античного (Гераклітівського) руху, а динаміка внутрішня, трансцендентна: оскільки людство рухається, воно наближається до цілі, пояснення якої потрібно шукати по той бік видимого (А. де Віньї). середником взаєморозуміння, але цим ще більше підсилює відмінності між ними, оскільки повністю залежить від позасвідомої енергії людської особистості. Тому перекладач повинен володіти вродженим даром проникнення у сферу слів та носити в собі ключ до розуміння усіх мов.

Дещо іншим шляхом у пошуках відповідей, поставлених у цій сфері своїми попередниками, ішов Фрідріх Вільгельм Шеллінг. Він розглядав переклад під іншим кутом зору, вбачаючи проблему не стільки в нерозумінні інших національних культур, скільки в нерозумінні глибини мистецтва та душі генія. Маючи справу здебільшого з перекладами художніми, Шеллінг шукав відповіді на питання: як можна кінечним розумом сягнути безконечності душі генія, безконечності позасвідомого, яке він вклав у своє творіння, і зафіксувати це засобами напівматеріальної / напівдуховної мови? Послугуючись у

своїх естетичних дослідках категоріями ідеального та реального, суб'єктивного та об'єктивного, безконечного та кінцевого, свободи та необхідності, він намагався розробити метод конструювання, за допомогою якого можна було би розробити ідеальну модель світу мистецтва, яка б діяла для будь-якого виду творчої діяльності. Але вже у своїй “Філософії мистецтва” він розумів непосильність такого завдання: “Хто може належним чином говорити про те божественне начало, що керує митцем, про той внутрішній дух, який надихає його твори, як не той, хто сам охоплений цим священним вогнем? Чи можна намагатись підкорити конструюванню те, що неосяжне у своїй першопричині?... Хіба геній не настільки ж незбагнений за допомогою понять, як і не може бути створений за допомогою законів?” [5, 50]. Уся теорія Ф. Шеллінга насичена ідеєю світу як творчості і творіння: у нього мова і світ є досконалими творами мистецтва Творця, тому людина не може їх осягнути, але може вивчати, наближаючись до їх розуміння. Тому він відмовляється пропонувати якийсь готовий рецепт щодо процесу творчості чи перекладу як творчого процесу, залишаючи за митцями право покладатись на божественне начало, внутрішню інтуїцію, без якої ніхто не може проникнути в духовний світ ідеального.

Інтерес до внутрішнього, духовного, трансцендентного, інтуїтивного, психології митця та мистецтва привів романтиків до тієї точки, коли сама мова виявилась недостатньою для висловлення власних глибинних стремлень не лише у творчості, а й у філософських та мистецьких дослідженнях. Тому вони у своїх дослідженнях усе частіше вдавались до метафоричних картин, втілення їх у художній формі. Стосовно проблем перекладу найцікавішою, на нашу думку, є теорія Клеменса Brentano, мистецьки опрацьована в його романі “Годві”: “Кожна мова – подібна до своєрідного інструмента, і лише ті могли б перекладатись, які є найбільш подібними; але мужика є... музикою, а не композицією іон зусиллям виконавця та вигляду його інструмента. Вона витворюється там, де інструмент, майстер тону з музика поєднуються в досконалості. Багато перекладів, особливо ті з італійської завжди будуть тонами гармоніки чи духовних інструментів, які перекладаються на струнні чи ударні” [1, 118]. Ще одна метафора, до якої вдається Brentano, полягає в подібності перекладу до пересаджування дерева в інший ґрунт, на іншу територію. Він вважає, що чим талановитіший митець, тим цей процес менш болісний. Адже такі генії, як Петрарка чи Шекспір, стоять над своєю мовою і над своїм часом – ні мова, ні час не сковують їх, “тому їх можна знову пересадити в інший добрий ґрунт” [1, 419]. Однак, як вказує німецький мислитель, перевезений дуб приймається лише тоді, коли в нього відтяти маленькі корінці; так і в перекладі – щось залишиться поза межами новоо втілення. Brentano, як і його попередники, був свідомий того, що досконалий переклад неможливий, бо в будь-якому випадку, твір проходить крізь призму сприймання перекладача, який накладає на нього свій відбиток. Це, вказує він, подібно до того, коли зелене скло є медіумом сонця, і тоді ми бачимо сонячне проміння і усю кімнату, яку воно наповнює, у зеленому кольорі.

Найбільш цілісна перекладознавча теорія епохи Романтизму належить Новалісу, який у ній акумулював думки, пошуки та ідеї своїх попередників та сучасників. Вбачаючи своє завдання у “відчитуванні зашифрованих знаків” світу, - мови природи та мистецтва – неземного, він шукав шляхів заміни цих знаків іншими, можливості їх передачі. Основна думка викладеного ним у “Фрагментах” вчення полягає в поділі перекладів на граматичний, творчий та міфічний. Перший, що є перекладом у звичайному значенні слова, вимагає освіченості перекладача та дискурсивних здібностей. Для другого потрібен ще й високий поетичний талант, щоб переспів не став пародією. Третій тип, що перетворює переклад у міф, є “перекладом у найвищому значенні цього слова. Вони (такі переклади – прим. М.Л.) передають чисту ідеальну сутність індивідуального художнього твору. Вони передають не реальний твір, а його ідеал” [4, 331]. Новаліс вважав, що істинних зразків таких перекладів ще не існує, у деяких творах можна знайти лише окремі сліди подібного вміння. Справжній перекладач, який оволодів би цим мистецтвом слова, “повинен бути поетом поета і повинен одночасно говорити і по-своєму, і так, як того хоче переклад. В подібних стосунках перебувають геній людства та окрема людина” [4, 331]. Новаліс вважав, що в цьому знайшов відповідь на питання, ключ до розгадки знакових кодів, і що не лише книги, а й усе можна перекладати одним з описаних ним способів. Але цим він не зняв напруги, пов'язаної з розумінням глибини і безконечного самої людини, яка, маючи в собі вічність з її світами, минулим і майбутнім, залишається найбільшою таємницею для самої себе.

Довгий час намагаючись розгадати таємниці людини, нації, світу, романтики шукали центру, осердя безконечного. Долаючи свій стан, який згодом дослідники назвуть “хворобою на спрагу єдностей”, вони хотіли звести усе до спільного знаменника, до цілісності. В.Гумбольдт намагався виявити спільний закон єдності усіх мов; Й.Гете прагнув бачити літературу різних народів єдиною (у цей період він вперше ввів поняття світової літератури); Ф.Шеллінг розробляв універсальну модель усіх видів мистецтв (“Філософія мистецтва”), яку можна було б застосувати як інтегральний ескіз людства (“Про світову душу”); Й.Гердер, працюючи над збірником “Голоси народів у піснях”, уклав твори не за національним принципом, а за тематичним, намагаючись підкреслити в них спільні риси, загальнолюдське, виявити єдність світу. Подібні тенденції виявлялись й у інших сферах досліджень: фольклористи, зібрані навколо міфологічної школи братів Грімм, на основі Арійської теорії виводили загальні принципи для жанрів народної словесності, міфології. Й.Гете, який вважав символ іманентним засобом художнього мислення і

передачі трансцендентного, намагався розробити універсальне “Вчення про кольори”. Згодом до цього дослідження він долучив молодого А.Шопенгауера, і той пізніше видав власну працю “Про бачення та кольори”. Новаліс прагнув у “поезії як метафізиці” віднайти поетично-образну узагальненість, єдину форму універсальності. У цю епоху було докладено немало зусиль до розробки єдиної теорії символу. Адже естетична теорія Романтизму розглядає образи та символи як такі, у яких закладена вічність; тому досконалий мистецький твір повинен містити вічність в собі.

Чим більше дослідники різних сфер намагались звести все до єдиного, тим гостріше виявлялись суперечності, у тому числі й у справі відтворення образів, символів, національних рис, колориту епохи в художній творчості.

Такий підхід до перекладацької діяльності мислителів-романтиків виявив ряд критичних моментів, пов’язаних з проблемою неперекладності. Це простежувалось у багатьох аспектах, найсуттєвішими з яких були:

- зіткнення мов як специфічних кодів світобачення. Виявилось, що різні мови характеризуються різними структурами, часто абсолютно відмінними системами побудови та вираження думки, різним лексичним запасом. Тому існують реалії, які неможливо дослівно відтворити засобами іншої мови; існують словесні формули, вислови, які не можна вкласти в аналогічні синтаксичні структури;
- зіткнення національних світоглядів, закорінених у різну життєву практику та міфологію; відтак — відмінне ставлення у різних народів до одного і того ж явища (напр., сонце в північних народів — позитивний образ; в народів пустелі — негативний). Звідси — зіткнення між Заходом і Сходом, між Північчю і Півднем, між Європою та Азією, навіть між сусідніми країнами;
- зіткнення міжрелігійних поглядів (напр., між Християнством та язичництвом, мусульманством, індуїзмом, іншими релігіями); морально-етичних підходів до розуміння цільної особистості, шлюбу, сім’ї, держави;
- неможливість відтворення самобутньої національної символіки, пов’язаної з рослинами, тваринами чи явищами, характерними для окремих територій і невідомими іншим народам; неузгодженість кольористичної символіки (напр., у слов’янських народів блакитні очі — символ краси, а в арабській культурі — символ сатани) та ін.
- неможливість проникнення у структури людського мислення, почування, настрою; неспроможність осягнути душу як безконечну глибину людини; нездатність раціональними засобами мови сягнути у психологію позасвідомого, в універсум творчої особистості.

За таких обставин меланхолійний настрій усієї епохи вилився у відчай у сфері порозуміння між митцями, епохами, націями, країнами: “В чужих мовах в юності ми мучились, щоб ознайомитись з великою кількістю складів, які нам не дають більше відчутти вухо і природа, працювати за правилами, лише небагато з яких геній визнає правилами природи, поетизувати речі, про які неможливо думати, ще менше *відчувати*, і ще менше — уявляти, зображати пристрасті, яких у нас немає, наслідувати сили душі, якими ми не володіємо, — а врешті все обернулось на фальш, слабкість, манірність”[2; 47].

Статика епохи Просвітництва та Класицизму була назавше замінена динамікою безконечного. Це була динаміка не античного (Гераклітівського) руху, а динаміка внутрішня, трансцендентна: оскільки людство рухається, воно наближається до цілі, пояснення якої потрібно шукати по той бік видимого (А. де Він’ї). Великий Всесвіт, який не вдалось звести до цілісності, знову розпався на дрібні світи особистостей і націй — унікальних і вільних у своєму виборі. Поет повинен був стати “всесвітом у малому втіленні”: “Ми мріємо про подорож у всесвіті: але чи не перебуває всесвіт у нас самих? Ми не знаємо глибин нашого духу... в нас самих перебуває вічність...”[4; 331]. Митці того часу зуміли знайти глибокий філософський смисл у безконечному розмаїтті, виявленому у багатогранності універсуму — у багатстві мов, культур, мистецьких форм, людського характеру. За рахунок багатозначності, асоціативності, згущеній метафоричності значно зросли можливості художнього слова, мистецтва в цілому.

Саме в такому руслі відбувались мистецькі пошуки “пізніх” романтиків: у сфері інтуїції, нематеріального. Незважаючи на суперечності, з якими вони зіткнулись у майстерні слова творчого і перекладного, мислителі тієї епохи ніколи не позбулись прагнення відкрити таємниці перекладу, детально опрацювали концепцію фантазії та образного мислення як невід’ємних ознак мистецтва; а у сфері поезики звернулись до проблем версифікації, ритмомелодики та римування. Визначальне місце у вченні пізніх романтиків набуло поняття фантазії, яка розумілась не як вимисел, а як засіб пізнання світу та його художня реалізація. Особливе місце у відчитуванні та розумінні художніх творів відводилось таємній спорідненості душ автора та інтерпретатора. Вважаючи, що “власне романтичне є перекладом” (Брентано), романтики знову і знову повертались до цієї проблематики, приходячи у своїх пошуках до нових ідей та відкриттів. Хоч їхні судження не завжди можна було одразу використовувати як практичні настанови в перекладацькій діяльності, однак багато з них вплинуло на подальший розвиток перекладознавства в Європі та світі. Таким чином, епоха Романтизму заклала міцні основи для

подальших пошуків у цій царині художнього слова, і, мабуть, не існує жодної школи чи напряму літературознавства, де б більшою чи меншою мірою не простежувався вплив ідей тогочасних мислителів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Brentano K. Годві // Мислителі німецького романтизму. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.
2. Гердер Й.Г. Про два типи німецького мистецтва // Мислителі німецького романтизму. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.
3. Гумбольдт В. фон. О различии строения человеческих языков и его влияния на духовное развитие человечества // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984.
4. Новалис. Фрагменти // Мислителі німецького романтизму. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003.
5. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966.

УДК 821.161.2Б – 6.09

ПРИВАТНА КОРЕСПОНДЕНЦІЯ ІВАНА БАГРЯНОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОЇ ЕПІСТОЛЯРІЇ

Мазоха Г.С., к. пед. н., докторант

Київський національний університет ім. Т.Шевченка

У статті подано аналіз приватної кореспонденції Івана Багряного як цілісної жанрової системи, що має специфічні стильові ознаки й конструктивні особливості, відбиває духовний образ автора, внутрішню модель його характеру.

Ключові слова: кореспонденція, лист, поетика, стиль, жанр.

Мазоха Г.С. ЛИЧНАЯ КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ ИВАНА БАГРЯНОГО СКВОЗЬ ПРИЗМУ СОВРЕМЕННОЙ ЭПИСТОЛЯРИИ/ Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, Украина.

В статье дан анализ личной корреспонденции Ивана Багряного как целостной жанровой системы со специфическими стилевыми чертами и конструктивными особенностями, которая отражает духовный образ автора, внутреннюю модель его характера.

Ключевые слова: кореспонденция, письмо, поэтика, стиль, жанр.

Mazokha G.S. IVAN BAGRYANYI'S PRIVATE CORRESPONDENCE THROUGH THE MODERN EPISTOLARY PRIZM/ Taras Shevchenko Kiev National University , Ukraine.

In the article the analysis of Ivan Bagryanyi's private correspondence as an integrated genre system is given, which has its specific style traits, constructive peculiarities and describes the author's soul image, the inner model of his character.

Key words: correspondence, letter, poetics, style, genre.

Для осмислення історичного шляху нашої літератури, її специфіки і всього багатства проявів та потенційних можливостей відкриття й дослідження епістолярію українського письменства має неабияке значення, як свідчення особисте, “зсередини”, найменш підвладне кон’юктурі й диктатові ситуацій, вільне від цензури, за висловом М.Коцюбинської, “не тільки зовнішньої, а й внутрішньої” [1, 13].

Епістолярна спадщина будь-якого митця – надзвичайно вдячний матеріал для дослідження. Лист, з одного боку, є явищем життя, спонтанним виявом думки, людських почуттів і реакцій, звернений до конкретного адресата. З другого боку, з плином часу лист набуває іншого звучання, багатозначності, чинник суб’єктивності відходить на другий план, і лист починає самостійне життя, виступаючи свідком минулих подій, даючи можливість читачеві глибше доторкнутися до історичної реальності, глибше усвідомити її, відчути себе ніби співучасником подій.

За останні десятиліття з’явилася низка спеціальних праць, у яких розглядається епістолярна спадщина письменників. Зокрема, це дослідження В.Дудка [2], В.Кузьменка [3], Ж.Ляхової [4], В.Святковця [5], Ю.Шереха [6] та інших. Сьогодні, коли вітчизняна наука поступово поновлює розірвані зв’язки із художнім надбанням української еміграції, намітилась тенденція до оприлюднення “вільних думок з епістолярних шухляд” (Р.Доценко). 2002 року з’явилося двотомне видання листування І.Багряного, упорядник О.Коновал, до якого ввійшло понад п’ятсот шістдесят листів відомого письменника, громадсько-політичного діяча.

Епістолярій І.Багряного (Лозов'яги), тобто його листи, – невід'ємна, важлива частина всієї творчості письменника, документи історико-літературного і художнього значення, які становлять визначний етап у розвитку українського епістолярію. Адже приватний лист, на відміну від художнього твору, несе в собі суб'єктивний образ конкретної особи, але через своєрідне авторське заломлення, крізь призму авторської ментальності й рефлексій [7, 57].

У кращих своїх зразках листи І.Багряного вражають широтою охоплених суспільно-політичних та художньо-творчих питань, глибиною психологічного аналізу навколишнього життя, літературних явищ, висвітленням письменницького оточення, розмаїттям вражень, думок і почуттів.

Академік М.Алексєєв вважав, що “листи письменників – важливе джерело, яке має велике і всебічне значення для вивчення особистості й творчості їх авторів, часу, в якому вони жили, людей, які їх оточували і входили з ними в безпосереднє спілкування. Але лист письменника – не тільки історичне свідчення; він має свої відмінності від будь-якої іншої побутової писемної пам'ятки, архівного запису й навіть інших епістолярних документів; лист знаходиться в безпосередній близькості до художньої літератури і може іноді перетворюватися в особливий вид художньої творчості, видозмінюючи свої форми у відповідності до літературного розвитку, супроводжуючи останнього і випереджаючи його майбутні жанрові й стилістичні особливості” [8, 15].

Через листування І.Багряний підтримував зв'язки не тільки з рідними, знайомими, друзями, а з цілим літературним і мистецьким світом. Епістолярій відбиває багатогранність його діяльності як письменника, громадянина і художника – людини своєї епохи, з тонкою, складною й глибокою душевною організацією.

До цього часу листи І.Багряного привертала увагу дослідників переважно як джерело для розуміння його ідейно-творчих пошуків, світогляду. Такий підхід, безперечно, є закономірним і плідним, але важливим є ще й інший аспект дослідження, який вказує, що епістолярна спадщина письменника – своєрідний літературний жанр його художньої творчості, який має свою тематику, стиль і навіть тон.

За визначенням В.Кузьменка, “лист письменника – це твір літературного та історіографічного жанру, позначений яскраво вираженою психологічною інтроспекцією та особистісним ставленням автора до дійсності і конкретного адресата, написаний з урахуванням специфіки кореспонденції певної історичної доби” [3, 55]. Уже внаслідок того, що його автором є митець, він принципово відрізняється від листа, написаного не художником, оскільки “у листі письменника об'єктивно мусить знайти свій, нехай навіть частковий вияв творча особистість, характер автора, хоч би з тої простої причини, що лист як одна із форм передачі мислі органічно пов'язаний із самим способом цього складного процесу. А оскільки митець мислить образами, то й вираження цієї мислі буде набирати художньо узагальнених форм” [9, 13].

Особливість листів полягає в тому, що їх зміст, відбір мовно-стилістичних засобів, форма викладу цього змісту та його тон перебувають у прямій залежності не лише від умов спілкування, але й від адресата, від того, до кого і з якою метою звернений той чи інший лист, тобто від сфери і цільової установки комунікації.

У листі одна людина звертається до іншої, зазначає Є.Прохоров, зовсім не з будь-якого приводу. Поштовхом для його написання завжди бувають якісь вчинки, висловлювання, думки того, до кого звертається автор. І сам автор безпосередньо, особисто зацікавлений у тому, щоб підтримати або відкинути дії, погляди, прагнення адресата. Тому предмет листа, його тематична основа мають дуже своєрідні риси. Відбираються і розглядаються власне ті факти, події, явища, які входять у коло зацікавлень адресата, які “оточують” його і викликають ті чи інші його вчинки, думки, прагнення. Об'єктивна основа листа, таким чином, найтісніше зв'язана з його суб'єктами – автором і адресатом. Автор хоче запевнити або переконати того, до кого звертається, і робить це на матеріалі, який найближчий до адресата і навіть є результатом його дій [10, 29].

Водночас лист завжди слід розглядати як продукт певного часу. Кожна епоха, кожний період накладають свій відбиток на його форму і зміст. Поза часом, поза певним суспільством лист неможливо зрозуміти й осмислити.

Від автора листа вимагається велика чіткість, конкретність, скрупульозність в оформленні своїх думок. У листі немає місця для зайвих фраз, недоречних виразів. На цю особливість вказував ще Аристотель, який писав, що “стиль письмової мови найточніший” [11, 187].

Листи І.Багряного можна розглядати як свого роду літературний жанр, який наділений своїми специфічними ознаками і конструктивними особливостями. Вони не підпорядковані якомусь певному шаблону: то і дружня розмова, і критичні зауваження, і політична декларація і т.п.

Епістолярій письменника вміщує ділові листи, відкриті листи, листи-роздуми, що за своєю формою нагадують щоденникові записи, листи-статті, у яких переважають соціологічні та філософські роздуми,

вони нагадують публіцистичні листи, листи-спогади, де подаються екскурси в минуле. У діловому листуванні І.Багряного можна виділити два різновиди: приватно-діловий та офіційно-діловий. Опублікована спадщина письменника дає підставу зробити висновок про перевагу приватно-ділового листування у спілкуванні зі своїми адресатами. Як правило, вони зумовлені публікацією тих чи інших статей, художніх творів, наукових праць проблемного характеру. Ці листи відзначаються стриманістю, виваженістю тону, традиційною діловитістю. “Все збирався описати Вам свої враження від Ваших спогадів про військову одіссею Вашу і нарешті зібрався, - лист І.Багряного до Д.Нитченка. – Прочитав я Вашу книжку з хвилюванням і одним духом. Бо це ж пережите було і мною теж, значить близьке і знане... Між іншим, дочитавши книжку до кінця, я пошкодував, що вона написана так занадто стисло, майже схематично. Багато місць аж проситься, щоб бути поширеними, уточненими, ширше охопленими авторською увагою... Таке враження, що в окремих місцях автор живосилом повиривав шматки... Я би Вам серйозно радив цю саму тему поширити, наповнити...” [12, 636-637].

Зовсім іншого характеру набуває офіційно-ділове листування. У листах такого різновиду маємо прояви етикетної літературно-критичної діяльності: оцінки й оцінні судження тут не завжди адекватні до естетичної вартості твору, в них віддається належна шана авторові (чи його статусу), за офіційною ввічливістю криється дистанційна позиція адресата, яка в іншій ситуації може бути виражена гостріше й відвертіше.

Має рацію В.Брюгген, стверджуючи, що письменницькі листи – “це не тільки душевна схильність. Не тільки літературний жанр. Це рідкісна, іноді унікальна можливість для письменника завжди бути самим собою, снувати безперервну нитку літературної творчості, це особистий – нерідко й громадський – документ, силу щирості й відвертості якого важко переоцінити. Без листів література неповна” [13, 109].

В одному з останніх своїх листів І.Багряний писав: “Друже мій! Я вже задихаюсь. Щоби уявити, якого несамовитого напруження нервів і волі треба мені для витримування всієї зливи мерзоти (такої безкінечної і такої немилосердної), треба взяти лише до уваги, що моя душа від природи – це душа поета і мистця. А значить, вона зовсім не пристосована таку мерзоту витримувати – не має панцира, та я все це витримувати мушу. Мушу! Хто зрозуміє це слово!? Тому я зіплюю зуби, нагинаю голову і йду до кінця шляхом мого призначення... Серце кожного поета і романтика мусить іти на Голготу” [12, 24].

У листах письменника часто йдеться про труднощі, що стояли на перешкоді у виданні його літературних творів, про наради, з'їзди, пленуми ЦК УРДП, крайових організацій УРДП у Німеччині, Австрії, Австралії, Англії, Канаді, та інших державах, а також про діяльність братніх організацій. Кожен лист доносить до нас думки, почуття, настрої, які І.Багряний переживав у конкретний момент.

З листа до дружини: “Вчора я слухав співачку Ганну Ширей і багато думав про Тебе. І сьогодні весь день ті думки товчуться в моїй голові, а Ти стоїш перед очима і я з Тобою дискутую. Ти чуєш, як я з Тобою дискутую?” [12, 112]. Зовсім по-іншому звучить лист до В.Бендера: “Дійсність не дуже відрадна, але все ж немає підстав до одчаю. Все нормально. Ворог набагато сильніший за нас, бо по його боці ще й стоїть слаба, недосконала людська істота. Та в одному ми сильніші за нього, – од нас залежить: здатися нам чи не здатися. МИ – авангард руху” [12, 140].

В епістолярії письменника багато листів своєрідних, і своєрідних по-різному. Одні цікаві з літературного боку, інші – глибиною і багатством думки, треті – виразністю відображення обставин, четверті – почуттям автора, які в них передаються. Впадає в око, що в списку адресатів І.Багряного переважають люди вельми відомі, авторитетні, як от: Юрій Шерех (Шевельов), Григорій Костюк, Дмитро Нитченко, Улас Самчук та багато інших, яким автор сумлінно відповідає на їхні запитання чи критичні зауваження, що стосуються його особи як письменника: “Дорогий Віталію Петровичу, насамперед дякую Вам за листа (останнього). Тільки мені здається, Ви мою книгу перехвалили. Чи може тому, що сам я її просто зненавидів: стільки вона в мене забрала енергії й грошей, позичених, загнавши мене в боржники...” [12, 142]; або якихось політичних та літературних проблем на кшталт, “Якщо Україна хоче бути великою історичною нацією, зайняти передове місце серед інших народів, вона мусить “воздвигнути свого Мойсея”. А ні – то вона приречена на погній, на вічне ніщо, на духовне й соціальне плебейство, як нація мертва. Ті, що жили й кипіли колись і що створили величезні вартості, ... відміратимуть після цвітіння, а ми вміремо без цвітіння” [12, 205].

Зовсім мало зустрічається в листуванні осіб епізодичних, незнайомих і невідомих читачеві. Можна без перебільшення твердити, що листи І.Багряного мають літературно-художній та ідейно-політичний інтерес. Приватний, вузькобіографічний, побутовий чи інтимний характер мають лише деякі кореспонденції до дружини і сина Галини і Нестора Багряних. До листування, його змісту І.Багряний ставився надзвичайно серйозно, на листи відповідав акуратно і своєчасно. Усі вони позначені щирою шанобливістю і теплотою до адресата.

Епістолярна спадщина І.Багряного цікава для дослідників не тільки через можливість досконаліше пізнати його особистість, сферу почувань і стосунків, адже “листи розкривають перед нами приховану

від усіх половину істоти письменника, оголюючи найсокровенніші сторони його душі і розуму...” [14, 29]. Листування письменників, зокрема І.Багряного, є також своєрідним автокоментарем до їх творчості.

Стиль листів письменника визначають сфера і межа комунікації, вони диктують відбір і поєднання мовно-стилістичних засобів для відповідної актуалізації того чи іншого змісту.

Одна з особливостей епістолярію митця полягає в поєднанні елементів різних стилів: ділового, це листи, у яких він звертається до офіційних осіб, видавців і т.п., публіцистичного, де дає оцінку мистецьким явищам, та розмовно-побутового – це листи, у яких йдеться про речі повсякденного характеру. Можна переконалися, що навіть всередині одного листа співіснує декілька стилів, зміна яких залежить від зміни теми. Це загалом зрозуміло, адже специфіка листування проявляється в умінні вести оповідь. У розмовній мові можливі нічим не закріплені різкі переходи від однієї теми до іншої, у книжкових мовних стилях перехід від однієї думки до іншої відбувається плавно. А у листі зміна тем здійснюється лише за допомогою спеціальних слів: до речі, так і т.п. [15, 15].

Водночас стилістика письма в епістолярії І.Багряного розмаїта, збагачена афоризмами. Автор часто-густо вводить у тексти листів не тільки слова-діаманти діалекту, а й цілі висловлювання, вихоплені з плину народної мови. Це фразеологізми, ідіоматичні зрощення, жанротворчі елементи багатого українського фольклору, на кшталт: “Собаки брешуть – значить їдемо!” [12, 165]; “Й хто не хотів би “урізати поли”, як каже наша народна приказка, та й не бруднитись?” [12, 137]; “Найганебнішим у нашій національній психіці було оте знамените “моя хата скраю”. Це хахляцька, когутська мораль” [12, 131].

Як влучно висловився І.Франко, стиль – це індивідуальний спосіб думання і склад душі письменника. Епістолярному стилю письменника властивий значною мірою той настрій, який був притаманний складові його душі.

Проведений аналіз епістолярію І.Багряного з його адресатами дозволяє зробити ряд висновків:

- кожна окремо взяту кореспонденцію письменника необхідно розглядати виключно як складову частину всього його листування;
- епістолярій письменника дає багатий матеріал для історіографії свого часу, воно є цінним історико-культурним документом;
- художня природа листа, його поетика, жанрова своєрідність, мова і стиль складають враження про автора як людину, відбивають його духовний образ, модель його характеру;
- листи І.Багряного ми можемо розглядати як свого роду жанр, який має свої специфічні ознаки і конструктивні особливості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коцюбинська М. “Зафіксоване й нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість // Дух і Літера. Харківська правозахисна група. – К., 2001.- 300 с.
2. Дудко В. Эпистолярное наследие украинских писателей-реалистов конца XIX – начала XX в. в контексте украинско-русских взаимосвязей. Автореф. дисс. канд филол. наук. –М., 1989. – 18 с.
3. Кузьменко В. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. - К., 1998. – 306 с.
4. Ляхова Ж. Теоретичні питання дослідження епістолярію українського письменства // Третій Міжнародний конгрес україністів. – Харків, 1996. – Т.: Літературознавство. – С. 85-91.
5. Святовец В. Епістолярна спадщина Лесі Українки: Листи в контексті художньої творчості. – К., 1981. – 183 с.
6. Шерех Ю. Третя сторожа: Література, мистецтво, ідеологія. - К., 1993.- 347 с.
7. Кузьменко В., Кодак М. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХ ст. // Слово і час. – 1999. - № 2. - С. 57-60.
8. Алексеев М. Письма И.С.Тургенева // Тургенев И. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. – М.-Л., 1961. – Т. 1. – 298 с.
9. Гладкий В. Листи письменників // Українське літературознавство. – Львів, 1970. – Т. 8. – С. 13-17.
10. Прохоров Е. Эпистолярная публицистика. – М., 1966. – 383 с.
11. Античные теории языка и стиля /Под ред. О.Фрейденберг. – М.-Л., 1936. – 197 с.
12. Багрянний І. Листування: У 2 т. – Т.1 (1946-1963). – К.: Смолоскип, 2002. – 704 с.
13. Брюгген В. Без листів література неповна // Вітчизна. – 1996. - № 5-6. – С. 109-111.

14. Модзелевский Б. Предисловие к книге “Пушкин. Письма”. – М.-Л., 1926. – Т. 1. – 197 с.
15. Елина Е. Эпистолярные формы в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина/ Под ред. В.Прозорова. – Саратов, 1984. – 91 с.

УДК 821.161.2.02. Ол. – 2. 09

НЕОРОМАНТИЧНИЙ ХАРАКТЕР ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Майборода Н.В., ст.викладач

Донецький інститут соціальної освіти

У статті йдеться про специфіку українського неоромантизму – літературного явища кінця XIX-початку XX ст. – і його вплив на драматичні твори О.Олеся “Над Дніпром” та “По дорозі в казку”.

Ключові слова: неоромантизм, літературна течія, драма-казка, літературний образ, образ-символ, романтичний ідеал.

Майборода Н.В. НЕОРОМАНТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ / Донецкий институт социального образования, Украина.

В статье идёт речь о специфике украинского неоромантизма – литературного явления конца XIX-начала XX века – и его влияния на драматические произведения А.Олеся “Над Днепром” и “По дороге в сказку”.

Ключевые слова: неоромантизм, литературное течение, драма-сказка, литературный образ, образ-символ, романтический идеал.

Mayboroda N.V. NEOROMANTIC CHARACTER OF DRAMATIC SEATS OF ALEXANDER OLESYA / Donetsk Institute of Social Education, Ukraine.

The article deals with the specifics of Ukrainian neo-romanticism, which is a literary phenomenon at the end of the XIX th– the beginning of the XXth century, and its influence upon dramatic creation by A.Oles ”By the Dnieper” and “Along the road to fairy-tale”.

Key words: neo-romanticism, literary movement, dramatic fair-tale, literary image, image-symbol, romantic ideal.

Проблема існування українського неоромантизму в художній практиці кінця XIX-початку XX століття в українському літературознавстві не є новою. Її осмислення ми знаходимо в роботах Лесі Українки, яка вперше звернулася до розгляду цього питання, М.Вороного, М.Євшана, В.Панейка, І.Франка, С.Єфремова тощо.

Усвідомлення сутності цього нового явища відбувалось не лише на рівні теоретичної та літературно-критичної думки, але й на рівні власне художньої практики. Це стосується, перш за все, внутрішніх змін художньо-образної системи твору та його ідейної спрямованості. А проте і сьогодні ми не можемо впевнено казати, що літературознавство змогло виробити більш-менш чітку та непротирічну концепцію цього явища. Не зовсім зрозуміло, чи ми маємо справу з принципово новим літературним напрямком, течією, стилем, творчою системою чи творчим методом? Зрозуміло, що розв’язання цього питання – справа майбутнього. Однак це майбутнє неможливе без глибинного дослідження *своєрідності* того художньо-поетичного світу, яке ми й визначаємо поняттям *неоромантизм*.

Неоромантизм розвинувся в певних країнах Європи (Франції, Польщі, Англії тощо) наприкінці XIX – на початку XX століття, згодом з’явився і в Україні. Ми не можемо стверджувати, що в українській літературі це явище було надзвичайно поширеним, однак ряд висловлювань Лесі Українки, М.Вороного, М.Євшана, М.Зерова та деяких інших критиків дозволяє говорити принаймні про *існування* українського неоромантизму. Нагадаємо, що в радянські часи це явище літературознавці оминали увагою, визнаючи його існування лише в країнах Західної Європи. Але ж той факт, що про неоромантичні тенденції в українській літературі неодноразово згадувала Леся Українка, не можна було ігнорувати. Відтак говорили про тлумачення нею неоромантизму як поєднання елементів романтизму й реалізму, як про революційну романтику загалом реалістичних творів; говорили, що новоромантизм Лесі Українки не має нічого спільного із західним неоромантизмом, де він був стильовою течією декадансу. У наш час дослідження неоромантичних тенденцій в літературі злама століть просувається уперед, хоча спеціальних робіт, присвячених з’ясуванню специфіки цього явища, в українському літературознавстві фактично не спостерігаємо.

На нашу думку, специфіка українського романтизму полягає в такому:

- ця течія постає на основі класичного романтизму, але на іншому етапі його розвитку, фактично це романтизм, збагачений досвідом реалізму й частково натуралізму (хоча він є запереченням останнього);
- неоромантики у своїх творах так само прагнуть відшукати ідеал, як і романтики XVIII – XIX ст., хоча ідеал у неоромантичному творі постає не надто далеким і відірваним від реальності, він скоріше за все у самій людині, але його треба досягти ціною важких зусиль (сутність такого ідеалу змальовано в “Царівні” О.Кобилянської);
- якщо ідеал можна знайти в людині, у герої, то який же він – герой неоромантиків? Він неодмінно є борцем за волю (як герой ліричних творів Лесі Українки), він бунтівник, обрана особистість, що виділяється з буденної маси. Такий статус героя дає підстави багатьом дослідникам ототожнювати його з надлюдиною Ніцше, герой неоромантиків дуже часто самотній саме через свою обраність;
- митці-неоромантики зверталися в першу чергу до змалювання внутрішнього світу особистості, тоді як усе зовнішнє стає тільки тлом для подій;
- неоромантизм, як і “старий” романтизм, звертається до змалювання однієї особистості із натовпу, однак таких особистостей може бути значно більше (нові часи дають можливість будь-якій людині прийти до ідеалу і стати героєм);
- неоромантизм тяжіє до символу; конкретний образ тут може символізуватися, або, за словами Т.Гундорової, “орнаментуватися”. Тяжіння неоромантиків до символізації нерідко стає причиною того, що літературознавці ототожнюють неоромантизм із символізмом. Однак для символізму символ виступає основним поняттям, а неоромантизм звертається до нього як до допоміжного засобу. Ці дві течії модернізму, звісно, дуже близькі одна одній. Попри таку сумісність обох явищ, попри тісний зв’язок неоромантизму з іншими модерністськими течіями, а також із романтизмом XVIII – XIX ст. і реалізмом, він (неоромантизм) залишається явищем своєрідним і неповторним.

У творчому доробку українських письменників кінця XIX – початку XX ст. зустрічаємо твори, у яких наявні елементи різних течій модернізму. Скажімо, коли йдеться про спадок О.Кобилянської чи С.Черкасенка, літературознавці згадують передусім неоромантизм і символізм, представлені в їхніх творах (а також ряд творів, написаних у традиціях критичного реалізму). О.Олеся також традиційно вважають письменником-символістом, однак ми вбачаємо в певних його творах і елементи неоромантизму. При цьому виходимо в першу чергу із тверджень сучасників письменника про неоромантичний характер цих творів. Так, М.Вороний у 1914 році зазначав: “Неоромантичний напрямок своєрідно позначився на попередній драматичній творчості Олеся...” [1, 514]. Йдеться тут, безперечно, про драми-казки, написані Олесем на початку XX ст.: “По дорозі в казку” (1908 р.) та “Над Дніпром” (1911 р.). Леся Українка, говорячи в листі до матері про появу нової драми О.Олеся “Над Дніпром”, скаржилась, що цей автор випередив її саму, змалювавши у своєму творі романтизований образ русалки. Щоправда, Леся Українка врешті зазначає, що “історію Мавки може тільки жінка написати” [2,405], однак, зрозуміло, це не заперечує думки про неоромантичність твору Олеся.

У сучасному літературознавстві утвердилася думка про символістичний характер творчості Олександра Олеся. Не спростовуючи цієї тези, зауважимо, що певні твори автора мають не суто символістичний, а неоромантичний характер. Скажімо, Р.Радишевський зазначає: “Драматичні етюди”, що вийшли 1914 року, були явищем новаторським. У них знайшли відображення неоромантичні віяння початку XX століття” [3,11]. Однак ця теза Радишевського фактично залишається не доведеною.

У чому ж полягає неоромантизм цих двох творів О.Олеся? На нашу думку, неоромантичних ознак тут слід шукати в першу чергу на рівні образів. Щоправда, казку “Над Дніпром” не можемо назвати типовим зразком неоромантичного твору, хоча б з огляду на її жанр. О.Олеся, створюючи цю драматичну казку, зазначав, що це лібрето до майбутньої опери. Враховуючи, що цей твір в такому варіанті виступає проміжним жанром між літературою та музикою (“словесний текст опери, ... літературний сценарій балетного спектаклю, стислий виклад змісту оперної, оперетної чи балетної вистави”) [4, 400], не вважаємо доречним говорити про нього як про неоромантичну драму. Хоча романтичний елемент у ньому наявний. Він полягає у зверненні до народної міфології: змалювання русалок. Русалка – традиційний образ українських романтичних творів (згадаємо твори Л.Боровиковського, Т.Шевченка, поетів “Руської трійці” тощо). У Олеся русалка Оксана постає типовим зразком дівчини, що стала такою через нещасливе кохання і самогубство (смерть як наслідок неподільного кохання також притаманна романтичним творам). В основі твору народний переказ про те, як виганяли русалок із села, обкурюючи їх димом. Внаслідок цього гоніння Оксана не встигає помститися своєму колишньому коханому, у якого стала за наймичку.

Власне, цей твір є типовим скоріше для “класичного” романтизму, ніж для неоромантизму початку XX ст. А наявні в ньому образи-символи (Дніпро – уособлення старого козака; козаки “у блакитних і зелених убраннях” – весняні сили; страшний бій – скресання криги на ріці) дозволяють говорити про символістичний характер цієї драматичної казки. Тому зазначимо її специфіку таким чином: “Над

Дніпром” – твір, у якому органічно поєднуються романтичне начало із елементами символізму (творчість жодного письменника не можна “увіпхнути” в межі одного напрямку чи стилю, та ми й не ставимо перед собою такої мети; тим паче, цей твір не можна піддавати оцінці лише з точки зору літературознавства, оскільки його жанрова специфіка свідчить про певну його схематичність).

Інша річ із драмою Олеся “По дорозі в казку”, написаною ним у 1908 році. Певна схематичність образів, тяжіння до їх узагальнення (головний герой – Він, героїня – Дівчина) дозволяють говорити про них як про певні символи, однак тут слід шукати і глибшого трактування. Основний мотив твору – пошуки гуртом людей дороги із темного лісу. Причому автор змальовує узагальнений образ юрби: “Убрання не має ознаки нації і часу”. Люди не знають, що саме прагнуть відшукати, і просто інтуїтивно намагаються відшукати стежку, що виведе їх із мороку.

І от з’являється той самий Він, що пропонує конкретну мету: він поведе людей у Казку. Казка загалом виступає для українських неоромантиків символом прекрасного в житті, метою, ідеалом, якого треба відшукати (згадаймо “Осінню казку” Лесі Українки та “Казку старого млина” С.Черкасенка).

Новий герой, що прагне вивести свій народ до нового життя, спочатку не визнаний цим народом (типове романтичне протиставлення герой – маса). З нього сміються, бо він вночі злякався борсука, він кохає дівчину, що обрала іншого, і це також дає привід для насмішок. У розмові з коханою він ототожнює себе з орлом, що злітає до неба: “Орли літають над землею, орли з-під хмар клеочуть і, наче дзвоном, клекотом до себе кличуть. Одних з землі здіймають, другим запалюють серця, на третіх жах наводять!...” І далі додає: “Про лет у небі я кажу.<...> Я не боюсь небес! Мої відкриті груди!” Говорячи знов-таки словами Лесі Українки, герой Олеся прагне поринути “ins Blaue”. При цьому він не розуміє, як може його обраниця кохати того, хто все життя просидить у теплій хаті, латаючи чужі черевики.

Романтичний герой, незадоволений дійсністю, прагне відшукати ідеал в іншій реальності. А герой твору Олеся (неоромантичного твору) не тільки йде сам до цього ідеалу, а й хоче вивести до нього інших. На думку Р.Радишевського, це сам автор шукає мрію, “світлу дорогу” для України серед “мороку ночі” [3, с.11]. Відповідно головний персонаж його драматичної казки шукає шлях до світлого майбутнього для свого народу. На цьому шляху він зустрічає численні перешкоди, ламає терни, залишає за собою криваві сліди, що проростають квітами маку. Він ладен навіть вийняти серце з грудей, щоб торувати шлях: “Я поведу вас, я йтиму перший. Ви візьмете кілки, а я розкрию груди і вільними руками терни колючі буду розгортати”. Тут слід згадати легенду про славнозвісного Данко, що власним серцем освітив людям путь (тим паче, що творчий доробок М.Горького, який власне і змалював образ Данко в російській літературі, на сучасному етапі нерідко тлумачать як неоромантичний).

Герой Олеся (називаємо його так, бо імені автор не зазначає, обмежуючись абстрактним “Він”) сподівається вивести своє оточення “до світлої мети”. На його думку, ніхто до того не міг знайти цієї стежки, бо не мав конкретних цілей: “Заблисла нам мета в тумані. З метою жить не те, що без мети. Мета знімає з плеч вагу велику і крила нам легкі дає. Сліпі з метою йдуть, як зрячі”. Його мета – світла Казка, де “живуть крилаті люди” (і знову той самий порив “у небесну блакить!”).

Від того моменту, як народ повірив у героя, його вже не ображають, не згадують колишні прізвиська, а гордо величають пророком, королем, людиною, із якою “бог говорє” (мотив обраності героя, знову-таки характерний для романтиків). Цікавим є факт подання корони для нововигаданого короля: її сплетено з маку коханою дівчиною, однак цей вінок боляче коле хлопця, бо, на думку дівчини, найбільше пасує до маку терен, тому вона і влітає його в корону. Цей мотив тернового вінця наче передбачає подальшу долю героя.

А доля та врешті є трагічною: Він зневірився у власних силах, на якусь мить втратив віру у те, що приведе людей до казки. Звісно, ті не могли вже сприймати такого вождя. Вони кидають його напризволяще, поранивши камінням. І перед смертю він бачить хлопчика, що прибіг на хвилинку із Казки, яка виявляється вже поруч. Герой помирає, не дочекавшись своєї мрії.

Схожий мотив зустрічаємо в поемі І.Франка “Мойсей”. Головний герой цього твору також помирає, не дійшовши до тієї “землі обітованої”, яку шукав 40 років. Це його кара за тимчасову зневіру в собі, у власних силах і, найбільше, у волі Божій. Звісно, ми не проводимо паралелей між творами Франка та Олеся, “зараховуючи” поему Франка до неоромантичних творів, а лише хочемо зауважити, що мотив протистояння героя та маси (і вужче – ватажка та маси) загалом притаманний українській літературі (а тут ще можна згадати Саву Чалого з однойменних драм М.Костомарова та І.Карпенка-Карого, Вишневецького із твору І.Нечуя-Левицького тощо).

У цілому ж у творі О.Олеся маємо типовий неоромантичний образ головного героя: виступаючи породженням маси, він веде її до світлої мети (романтичного ідеалу) і гине, залишившись незрозумілим цією масою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вороний М. С. Черкасенко. Казка старого млина // Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К.: Наукова думка, 1996 – С. 514-516.
2. Українка Леся. Листи // Українка Леся. Збір. творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1979 – Т. 12 – 694 с.
3. Радишевський Р. „І в казці дійсність відіб'ю” // О.Олесь. Драматичні казки.-К.:Мистецтво, 1990-С.5-14.
4. Літературознавчий словник-довідник. – К.: ВЦ Академія, 1997 – 752 с.

УДК 821.161.2 – 23: 82 – 144. 09

РИСИ БАЛАДНОГО МИСЛЕННЯ В ЛІРИЧНІЙ ДРАМІ

Малютіна Н. П., к.філол.н, доцент, докторант

Одеський національний університет

У статті простежується інтеграція баладної структури в драматичні поеми Ю. Липи та Лесі Українки.

Спосіб висловлення в текстах дає підстави розглядати ліричну драму як феномен у театрі поета.

Ключові слова: балада, лірична драма, структура, висловлення, міфологема, інтеграція.

Малютіна Н. П. ЧЕРТЫ БАЛЛАДНОГО МЫШЛЕНИЯ В ЛИРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ / Одесский национальный университет, Украина.

В статье рассматривается проблема интеграции балладной структуры в драматических поэмах Ю.

Липы и Леси Украинки. Способ высказывания в текстах позволяет рассматривать лирическую драму как феномен в театре поэта.

Ключевые слова: баллада, лирическая драма, структура, высказывание, мифологема, интеграция.

Malutina N. P. THE FEATURES OF THE BALLAD THOUGHT IN LYRIC DRAMA / Odessa National University, Ukraine.

This article is dedicated to the problem of integration of the ballad structure in the dramatic poems of Yuriy

Lyra and Lesya Ukrainka. The mode of the utterance in the texts allows considering the lyric drama as a phenomenon in the poet's theatre.

Key words: ballad, lyric drama, structure, utterance, integration.

На думку дослідників, баладу як літературний жанр можна вважати своєрідним посередником між ліро-епосом і драмою, що обумовлене способом баладного мислення, згідно з яким ситуації подаються як окремий фатальний випадок, в основі якого – метаморфоза, зв'язок між ситуаціями лише вгадується, хронотоп не визначений, зображується не сам конфлікт, а його наслідки [1, 45].

За гегелівською концепцією, в основі баладного мислення – відмова від раціоналістичної логіки побутової свідомості, внаслідок чого відсторонена у часі та просторі від реципієнта баладна картина набуває внутрішньої окремішності. Лаконізм, концентрація дії наближують баладний розвиток сюжету до драматичного. Завдяки втручанням надзвичайного у баладі створюється поетичний світ, відмінний від реального. Установка на читацьке потрясіння запрограмована баладною природою, що і породжує умовність її сприйняття. Не випадково баладна структура переважно використовувалась у мелодрамі, яка провокує до емоційних зрушень.

У баладі, як правило, зберігається рефлекс пісенної традиції (за походженням – це хорова танцювальна пісня). Наявність умовного слухача і виконавця впливає на прагматику висловлення, переважно діалогічного [2, 18]. Розглядаючи баладу як синкретичний жанр, А. Мерілай вслід за німецьким дослідником В. Кайзером розрізняє у її структурі функціонуючі начала епічного, драматичного і ліричного. Умовність епічного начала (фабульної основи) балади обумовлена превалюючим змістом драматичного начала, що утворюється внаслідок конфліктності об'єктивного і суб'єктивного чинників. Драматичний розвиток конфлікту, як правило, набуває динамічного, загострено експресивного характеру. Цьому слугують такі специфічно баладні прийоми композиції, як ряд послідовних секвенцій, що закономірно чергуються, монтажність будови епізодів, структура строфи (тезис – антитезис – синтез) тощо. Драматургія балади поєднується з ліричною обробкою фабули. Ліричне начало пов'язується з прагматичним посилом балади емоційно сугерувати читацьку уяву. Значна кількість дослідників вважає ліричне начало генеруючим чинником сучасної балади ХХ століття [3, 16].

Розглядаючи еволюцію баладної структури та її трансформації на межі XIX – початку XX століть, польський дослідник І. Опацький зокрема помітив, що наратор у тексті стає ліричним суб'єктом, а сам текст – емоційним вираженням його внутрішнього стану, який об'єктивується у зовнішній. З творчістю молодопольських поетів Каспровича та Лешмяна (Leśmian) пов'язуються процеси інтелектуалізації ліричної балади [4, 92].

Крім акцентуації суб'єктивності, ліризм обумовлюється наявністю музичного супроводу, численних рефренів, а звідти і помітною ритмізацією строфіки. Легкість застосування баладної структури іншими, переважно драматичними, жанрами пояснюється диференціацією в ній епічного, драматичного та ліричного начал, що знаходяться у якісно відмінних функціональних стосунках і безпосередньо актуалізуються у прагматичі вислову.

Цілком зрозуміло, що наприкінці XIX століття спостерігається інтеграція баладної структури у драматичні твори. Як слушно вказує О. Єременко, “до “інтегрованих” модифікацій відносились твори з баладними мотивами та інтонаціями, у яких панує лірична стихія; сюжетне подієве ядро розмите... вчинки героїв психологічно вмотивовуються, увага зосереджується на внутрішньому світі, авторська позиція збігається з позицією героя” [5, 13]. Отже, небезпідставно Чавдар Добрев саме у баладі побачив основу нової ліричної драми, явленої у творчості М. Метерлінка, що культивував план підтексту, його асоціативного впливу на читача, ірраціонального перетворення події чи факту... [1, 53].

Важливим видається розглянути еволюцію баладної структури у поетичному світі одного митця, що еволюціонував від лірики до ліричної драми. Доречно звернутись до текстів Юрія Липи. Перехідний тип твору представлений його баладою “Парада вночі”. Зберігається епічно-пісенний зачин:

Воїни генерала грають у карти,
Воїни не сплять, цідячи вино;
Терпкі жорстокі їхні вояцькі жарти, –
Воїни не сплять, цідячи вино.

Пан генерал скаче вночі по рівнині,
Першу зустрів маркитантку Любов;
В її подолі – хміль, її ніжки – звинні [6, 82].

Формальним організуючим принципом балади є діалог, що по суті став лише засобом найбільш рельєфного відтворення абсурдної, вражаючої читача, дійсності: Генерал піднімає воїнів у похід і у його монолозі розчиняється авторська нарація та реакція самих вояків.

Г е н е р а л :

– Поведу вас у найбагатші країни
На підбій лютий, скарб у граніті!
Гляньте на мої лица ви, змінні, –
То є сам наказ!
І відкрив свої лица закриті.
І задрижали воїни жорстокі і п'яні, –
То була сама смерть!
... І вирушили невблаганні. [6, 83]

Сугеруючий вплив висловлення утворюється внаслідок синтезу ліричного та епічного начал, причому помітно акцентована драматична логіка дії. Ірраціональний жах, що охоплює кінцівку балади, ліро-драматичного походження, і також типовий для цього жанру.

Вплив чудесної події магічно сугерує уяву, обумовлює загальний пафос твору.

Отже, сам жанр балади спонукає до поєднання кількох начал: у площині формотворення – епічного щодо нарації, драматичного щодо форми оповіді та ліричного щодо способу вираження, а у площині змісту – “метафізичного (вигаданого, фантастичного) та реального...” [7, 194].

Враховуючи це, доречно простежити, як у драматичних поемах Юрія Липи, сюжет яких засновано на баладі, “Цар-Дівця” (1922), “Троянда з Єрихону” (1922), “Корабель, що відпливає” (1923)... текст п'єси долає баладні межі і трансформується у гностичну драму. Механізми розгортання драматичної дії у зазначених творах пов'язані з особливою природою текстуальності у творчому мисленні Ю. Липи. М. Зубрицька розглядає концепцію світу Ю. Липи як тексту, що вбирає літературні, культурологічні, філософські, релігійні тексти тощо [8, 93]. Ідея текстуальності творчо сполучається у митця з філософією вітальності, внаслідок чого текст сприймається як орган життя, здатний породжувати нові думки і почуття” [8, 95].

Зіштовхування або накладання, сурядність або підрядність різних за природою текстів у п'єсі створює особливий драматизм, продукований феноменологією мовлення. Мова у творах Ю. Липи – езотерична

креативна субстанція, феномен авторської уяви і читацької рецепції. Феноменологія мовлення стає домінуючим чинником драматургії, що постає із гнозису. Згадаємо ремарку, що переходить у репліку із драматичної поеми “Корабель, що відпливає”.

“Тихо виблискує мова молодшого воїна.

Грає в мене голос повноквітен. Бачу я танець серед заспокоєних левад!.. Не хитай головою, брате! Се – хмарка мислі, відгомін п’янкий... Бачу я ряди білих усміхнених; темне, велике серце тремтить сховане у їх хороводі...” [9, 257].

У драматичній поемі “Корабель, що відпливає” фактично зруйновано діалогічну структуру. “Друга репліка” не стає відповіддю на першу. Вона або подає проєкцію бачення іншого або сприймається як відгук першої. Так повторення – підхоплення кінцівки репліки іншим персонажем створює ефект стереоскопічності мовлення, що за принципом хвилі розходить у просторі. Це водночас впливає на ритмізацію висловів: повторення лексем дає можливість поліфонічно побудувати структуру діалогу. Наведемо приклад.

Старець Дихавичний. А втретє випустять жертовних...

Старець із скрипкою. ... жертовних... (*Перестає грати*)

Старець Дихавичний. ... жертовних голубів, що укохав король за білосніжність. [9, 257]

Лексема “жертовних” набуває акцентовано-сакрального значення і розташовується лінійно в уяві читача, в той час як контекст стає проєкцією розгортання цієї лексеми. Специфічним утворенням у структурі тексту є полілог, що складається з окремих, коротких, як вибух, реплік, які, нашаровуючись одна на одну, складають вертикальний акорд з дисонансним наповненням.

Юрба чур і юнаків. Я вчора їздив на королівському огирі: він виступає, як панна.

- Король не їздить на ньому.
- Він сидить сам і глядить на поля, що колихають маками.
- А він воїтель!
- Що він задумав?
- Звіздарі віщують йому негоду.
- Але він попливе.
- Він – божевільний!
- І божевілля в нього королівське. [9 256]

У п’єсі маємо справу не з лінійною (аналітичною) будовою драматургії, а з кристалоподібним (синтетичним) зростанням думки, справді подібним до ліричного розгортання вислову. Міфологема “Корабля, що відпливає” проєктується на ідею зведення майбутнього храму. Як дослідила О. Фрейденберг, в античній драмі корабель переважно означав топос божества, що перебуває у храмі [10, 208]. Багатоголосні сцени, об’єднані за принципом увиразнення тої чи іншої омовленої істини, нагадують панорамні полотна, де функцію нашарування висловів, ритмо-інтонацій, емоцій, означених зауваженнями, і авторських мініновел у розгорнутих ремарках... відіграють барви та звуки. Згадується щоденниковий запис П. Гогена, який згадував, що за допомогою аранжування ліній та кольорів... він створює гармонії, симфонії, що не передають безпосередню будь-яку ідею, але примушують думати так, як змушує думати музика.

У драматичних поемах Ю. Липи застосована не лише драматургія колізій, хоча і це не виключається (скажімо, конфлікт Підпалювача-руйничка та сторонників державотворчої місії), а драматургія зіткнень, різних за дискурсивною природою текстів-висловів: авторської нарації, хору, індивідуалізованої репліки... або нашарування пісні як метавислову, молитви, медитації, вертикально монтажованого полілогу-акорду тощо.

Ефект стереоскопічності досягається в численних авторських ремарках, що сприймаються як цілісний текст, лірична новела, у яку вмонтовано репліки окремих героїв та натовпу. Власне драматичні репліки входять у структуру наративу як текст у тексті. Взагалі, слід вказати на тенденцію до зливання дискурсу автора і персонажа у специфічних синтетичних за родо-жанровою природою драмах.

У драматичній поемі “Корабель, що відпливає” особливістю вислову у ремарках є його ліризована суб’єктивність, ритмізованість (лейтмотивно повторюється як у сакральному тексті лейттема “Звуки королівської пісні”). Вислів автора нагадує відчутну присутність імплікованого оповідача, образ якого індивідуалізований у мовленні. Поскілки ремарки розчиняються у голосах натовпу, авторський голос сприймається як один з юрби. Навіть у синтаксичному оформленні два дискурси зливаються:

“Оглушливі, тривожні рокоти сурм прокотилися над містом, берегом, морем. У далекім місті рух дивний і гуканина:

“Благайте його! Ревіння зіп’ялось і впало. І – небо заповнили білі осяйні крила.

– Голуби жертвні.

Здринувся молодий воїн і раптом ірве троянди, одкидає вінок і біжить, не дивлячись ні на кого, біжить, простягаючи руки, до корабля. Жах у його очах. З плачем розтікаються дівчата. Голуби і сурми.

Налякані, схвилювані люде з шепотом, гарчанням хвиль залили все – і берег колихається, ріжнолиций.

Звуки королівської пісні”. [9, 261]

Внутрішня ритмізованість вислову зберігається і внаслідок просторового розташування реплік у ремарці, причому вибудовується уявна вертикаль з концептів, оформлених називними реченнями:

Голуби жертвні.
Голуби і сурми.
Звуки королівської пісні.

Наступна ремарка містить міфологему авторської візії: “А король наближається помалу; здається, очі в нього заплющені. Перед ним розступаються всі. За ним – королева смутна, як сон, за ним – лицарство пишне, як марево...” [9, 261]. Візійність ліричної драми є характерною ознакою, що притаманна драматургії О. Блока, Г. Ібсена та ін. Так, у драмі О. Блока “Король на площі” тема корабля подається як ідея-ілюзія, що дорівнює вищій реальності. У п’єсі Ю. Липи актуалізовано архетипні образи космогонічно-циклічних міфів, що проектується на семантичні ланцюги: космічної перемоги солярного божества, циклічної появи нового року, тотемного жертвопринесення... [10, 76]. Слід наголосити і на обрядовій значимості метафори уявного “шестивія” короля та королеви, причому знаковим утворенням є закриті очі короля, відомий мотив античної трагедії, що насамперед асоціюється з Едіпом, який осліпив себе. Цікавим видається і план езотеричного відчитування символіки тексту. Міфологема “корабля” асоціюється з “аргонавтизмом” младосимволістів, до яких, як відомо, належали О. Белий, Е. Метнер, М. Кисельов та ін. Міф про аргонавтів може розглядатись як езотеричний метатекст, що має теургійні властивості. Ідея аргонавтизму базувалась на героїчно-романтичній топії середньовіччя. Саме тому міфологема “лицарства”, культу служіння Прекрасній Дамі, що виступав під іменем містичної Рожі (Рожа і Хрест) слугувала своєрідним “текстом-міфом”, актуалізованим у життєтворчих текстах [11, 158].

Дотримання певної баладної структури у драматичних поемах Ю. Липи (особливо це відчутно у “Троянді з Єрихону”) обумовило і відповідні принципи організації дії, що притаманні закритій драмі. Цей тип драми, згідно з концепцією німецьких літературознавців і, зокрема, із спостереженнями В. Клотца, означений “...організацією дії зверху донизу”, тобто, підкоренням дії чітко окресленій ідеї. Отже, сама структура драми підпорядкована цілісності всього твору, а не розвивається від сцени до сцени як драматичної “праклітини” [12, 67]. Можливо, це одна із підстав вбачати певні ознаки неоготики у мисленні та стилі Ю. Липи [Див. 13]. Пафос авторського мислення, безпосередньо явлений у тексті, відзначився синтезом західноєвропейської логоцентричності, містицизму та ідей старокиївського християнства, месіанізму, розгорнутих у трактаті “Призначення України” та у студії “Київ – вічне Місто” [13, 110]. Принципово важливою є вписаність драматичної ситуації у культурний процес, власне, вона розгортається за параболічним принципом. Так, у драматичній поемі “Троянда з Єрихону” моделюється середньовічна легенда, послідовно витримується баладна структура. В її основі – “модуль метаморфози”, за висловом Р. О. Крохмального, що “...є тричастинним і складається із преметаморфози (вхідний образ, кризова ситуація, критична ситуація, інвектор), метаморфози (акт переміни), постметаморфози (вихідний образ, дії вихідного образу) [14, 6].

У преметаморфозі, що передає етап “входження” у кризову ситуацію, внутрішній драматизм відчутний у зіткненні різних типів висловів, спровокованих тим чи іншим уявленням про кохання. Обрамленням драматичної дії слугує пісня рибалки, що містить притаманне канцоні куртуазне зізнання у вірності коханий. У діалозі старшого і молодого наємників представлено модель світського кохання, де переважає пристрасть, яка і згубила молодого наємника. Нарешті, старший наємник підносить ідеал “ушляхотненого кохання”, осмисленого езотерично як теургійне диво. Ця модель індивідуалізується у внутрішньому монолозі жінки, який нагадує плач-тренос з притаманною йому анафоричністю вислову, паралелізмом, метафоричністю:

“...Здається, облетіли з мене мислі листям,
Пожовклим листям, і стою, як камінь.
Стою, і твердо й просто, я – колонна горя”
(вмовкає)[15, 117]

За логікою баладної інверсії у подальшому діалозі наємників дізнаємось про те, що ув’язнена – господиня маєтку, дружина графа, Маріньоля, що заточена зрадником Марграфом за непідкорення. Закономірністю можна вважати і послідовне чергування вислову графині та фрагменту діалогу наємників, що відбиває секвенційний характер побудови вислову. Кризова ситуація ускладнюється вставним епізодом – сценою у сцені, що сприяє урівноваженню напруги зовнішньою акцією: Марграф вбиває непідкореного йому ченця, який відмовився зламати волю графині Моріньоль.

Як це притаманно баладі, початок нової частини (сцени) випереджає монолог героя-протагоніста. У даному випадку, це монолог-каяття Марграфа. Метаморфоза у п'єсі означена поверненням графа і невпізнанням своєї змарнілої у в'язниці дружини. У функції чарівного знаряддя для омолодження ("інвертора") використано певний міт-троянду з Єрихона:

...Це є троянда, квіт чудесний Півдня.
Троянда з Єрихону – то її ім'я.
Вона суха і сіра, коли ж візьме хто
До рук і гляне, повен віри,
І серцем чистим гляне, – зацвіте,
Закучерявиться троянда пелюстками" [15, 125]

Перетворення графині Моріньоль, подібно до оживання троянди, відбувається як символізація творчої сили подружньої єдності. Останній фінальний епізод дещо втрачає драматичну напругу, натомість посилюється вплив авторського пафосу, що зливається з риторикою останнього монологу графа ("І знову – ми. Ми – знак і зміст життя...") [15, 126]. Можна припустити, що у драматичних поемах Ю. Липи пафос авторського голосу стає вагомим драматичним чинником, хоча, з іншого боку, суб'єктивна присутність авторського дискурсу, розчинена у тексті, явлена безпосередньо у ремарках... і надає його п'єсам рис поемності. Означене протиріччя знімається, на наш погляд, тим, що пафос авторської присутності, явлений навіть у виборі баладної структури, "зустрічається" у рецепції з вібуруючою силою художнього тексту, який проявляє самопороджуючі властивості, здатність уявного розростання смислів. Отже, слід розрізняти, мабуть, авторський дискурс у тексті, що надає творам Ю. Липи рис поемності, і рецептивну присутність автора поза чи над текстом. Ліричний спосіб розгортання вислову, таким чином, сполучається із драматизмом властивого баладній структурі перевтілення та рисами епічної поемності.

Вплив ліро-епічної структури та ліричного пафосу зумовлює розчинення драматичного начала у самому мовленні (слові). Зрозуміло, що воно поступається поемності, втрачаються традиційні ознаки інтриги, перипетії тощо. Так, в основі драматичної поеми "Вербунок" (1927 р.) – жанрова матриця пісенно-апологетичного характеру, що вбирає у себе ознаки пісні, дифірамбу, оди, панегірика. Тричастність композиції обумовлена типово пісенним способом організації поетичного змісту, в основі якого – рефлекс паралелізму та зворотно-поступального руху. У першій частині своєрідним ситуативним зачином є діалог господаря з морцем, що відмовляється від будь-якого спілкування і, насамперед, з вигнанцями-українцями. Друга частина означена пафосом спонукально-величального єднання у діалозі-унісоні двох давніх приятелів-морців. Імперативно-риторичний характер набуває підхоплення тостів.

1-й морець. Ще різні долі, брате, будуть нам служити,
Не смутьмось дуже з того, сил своїх питомні, –
За путь для кожного чи злу, чи добру – пиймо!

І і 2-й морці. За путь для кожного чи злу,
Чи добру – пиймо! [16, 268]

Єдність думки, оформлена двома мовцями, посилює риторичу вислову, що гальмує драматичну дію. Третя частина, у якій голодний підліток-юнак приєднується до пошукувача "суворих правд" – 1-го морця, набуває ознак гімну, заклику до боротьби. Авторський пафос втілюється у гномічних сентенціях, у яких персонаж використовується лише як провідник ідеї, авторського голосу. Джерелом баладних сюжетів досить часто ставали історичні, фантастичні, побутові легенди. "Відбиваючи перехідний етап від міфопоетичного до історичного мислення і займаючи проміжний ступінь між сакральним часом міфу та історичним часом переказу, легенда стає немов би окремою зав'язю, яка одночасно містить у собі символи Вічності і знак часу" [17, 39].

На відміну від казки, легенда претендує на достовірність, хоча насправді її фабула заснована на фантастичних подіях. Помітною особливістю драматичних творів, в основі яких зберігаються сюжетно-структурні особливості легенди, стає, на наш погляд, невідповідність, дистанціювання плану висловлення та подієвої схеми. Певним чином, це пов'язане з тим, що при зовнішній формі епічної позиції (розповідач ніколи не був ні учасником, ні свідком переповіданих подій) легенда повіствує про давні історичні часи [Див. 18]. Але дія відбувається у теперішньому часі і прагматика мовлення, характер вислову персонажів апелюють до сучасної дійсності, причому наголошується на сьогочасності того, що відбувається у тексті. Межова позиція легенди між історією та метаісторією провокувала до розгортання у міф або – у казку, притчу. Невипадково історична, міфологізована легенда була одним із улюблених джерел драматичних поем Лесі Українки. Так, узагальнюючий притчевий характер легенди "Орфееве чудо" дозволяв наповнити діалог Орфея з героями Зетом та Амфіоном імплікованою авторською суб'єктивністю, не властивою міфологічним персонажам. У тексті твору відчутне протистояння двох дискурсів: реального і казкового. Переживання героїв набувають підкреслено реального втілення, навіть диво "оживання" каменя, збудованого енергією людського духу під впливом чародійного мелосу Орфеевої свирілі, подається цілком реально, обстоюється героями з суто побутовою мотивацією. Але цілком звичайний вчинок Орфея, що, знесилений та зневірений, заграв на свирілі, справляє незвичайний

вплив на людей, які примусили каміння підкоритись. Драматургія цієї драматичної легенди утворюється внаслідок трансформації реального сприйняття дійсності у магічне, ірреальне.

Зет

(обернувшись і глянувши на мури)

Гей, браття! Диво сталося, дивіться!

Адже ж таки послухало каміння! [19, 121]

Балансування на межі сакруму та історичної реальності досягається у драматичних поемах Лесі Українки внаслідок занурення у екзистенційний вимір буття. Так, драматичний діалог “Айша та Мохаммед”, в основі якого мусульманська легенда, побудований, як прозріння у переживанні слова. Крізь спогад про надзвичайне кохання Мохаммеда до престарілої Хадіджі герой екзистенційно осягає вічну таємницю почуття, яка проростає в уяві крізь діалог – нагнітання відповідних переживань.

Мохаммед

...але в ній щось було... щось вічне, Айшо...

Мені здається, що воно живе,

і дивиться на мене крізь могилу,

і голосом таємним промовля,

і всі мої слова та й думку чує... [20, 106].

Отже, формування ліричної драми на основі баладної фабули і структури, своєрідна трансформація баладного мислення видаються цілком органічними саме у творчості поета. Переконаливо є, на наш погляд, модифікація ліро-епічного вислову у баладах Лесі Українки “В’язень”, “Поет під час облоги”, “Королівна”, циклу “Легенди”, у драматичних поемах і власне драмах (“Вавілонський полон”, з певними омовками – “В дому роботи, в країні неволі” і навіть “Бояриня”).

ЛІТЕРАТУРА

1. Добрев Чавдар. Лирическая драма. – М.: Искусство, 1983. – 325 с.
2. Дарбинян Р. М. Баллада как тип текста (на материале современных немецких баллад). – Автореферат ... канд. дис. – М., 1983. – 25 с.
3. Мерилай А. Вопросы теории баллады. Балладность // Ученые зап. Тартус. ун-та. – 1990. Вып. 879. – С. 3-21.
4. Oracki I. Ewolucje balladowej opowieści. Zagadnienie narratora i narracji w balladzie lat 1882-1920. – Lublin: KUL, 1961. – S. 97.
5. Єременко О. Р. Українська балада XIX ст. (історія жанру). – Автореферат ... канд. філ. наук. – К., 2002. – 19 с.
6. Липа Ю. Поезія. – Торонто, 1967. – 287 с.
7. Петрухіна Л. Зустріч двох світів: міфопоетика лужицької романтичної балади // Питання сорабістики. – Львів-Будишин: Видав. Львів. нац. ун-ту, 2002. – С. 194-202.
8. Зубрицька М. Текстуальність і контекстуальність мисленнєвого світу Юрія Липи // Юрій Липа: голос доби і приклад чину. – Львів, 2001. – 408 с.
9. Липа Ю. Корабель, що відпливає // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / Упор. та автор передм. Л. Залеська-Онишкевич. – К.-Львів: “Час”, 1997. – С. 255-263.
10. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. – Л.: Гос. издат. «Худ. лит.», 1936. – 450 с.
11. Нефедьев Г. В. Русский символизм и розенкрейцерство // Новое лит. обозрение, 2001, № 51. – С. 167-195.
12. Volker Klotz. Geschlossene und offene Form im Drama. – München, 1922. – 228 p.
13. Балан О. Неоготика: стиль і концепт (до естетичних основ поезії Юрія Липи) // Юрій Липа: голос доби і приклад чину. – Львів, 2001. – С. 102-110.
14. Крохмальний Р. О. Українська романтична поезія 20-60-х років XIX століття: модуль метаморфози. – Автореф. ... канд. філ. наук. – Львів, 1997. – 16 с.
15. Липа Ю. Троянда з Єрихону // Поезія. – Торонто, 1967. – С. 114-126.
16. Липа Ю. Вербунук // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К.-Львів: “Час”, 1997. – С. 266-271.

17. Блюменкранц М. А. Легенда в историко-философской перспективе // Сов. славяноведение, 1991, № 5. – С. 39-53.
18. Давыдюк В. Ф. Украинская мифологическая легенда и ее эволюция. – Автореф. ... канд. фил. наук. – Минск, 1986. – 19 с.
19. Українка Леся. Збір. творів :У 12 т. – Т. 2. – К.: Наук. думка, 1975. – С. 109-121.
20. Українка Леся. Збір. Творів:У 12 т. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 1975. – С. 100-106.

УДК 821.161.2: 82-311.6

КАТЕГОРІЯ ПРОСТОРУ ЯК ЖАНРОТВОРЧИЙ ЧИННИК В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ П. КУЛІША (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ “МИХАЙЛО ЧАРНЫШЕНКО, ИЛИ МАЛОРОССИЯ ВОСЕМЬДЕСЯТ ЛЕТ НАЗАД”, “ЧОРНА РАДА. ХРОНІКА 1663 РОКУ”, “АЛЕКСЕЙ ОДНОРОГ”)

Матвеева Т.С., к.фил.н., доцент

Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна

У статті досліджуються особливості семантики, структури, функціонування просторових елементів в історичній романістиці П. Куліша.

Ключові слова: простір, градація, жанр, роман.

Матвеева Т.С. КАТЕГОРИЯ ПРОСТРАНСТВА КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ П. КУЛИША (на материале произведений “Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад”, “Черная рада. Хроника 1663 года”, “Алексей Однорог”)/ Харьковский национальный университет им. В.Н. Каразина, Украина

В статье исследуются особенности семантики, структуры, функционирования пространственных элементов в исторической романistique П. Кулиша.

Ключевые слова: пространство, градация, жанр, роман.

Matveeva T.S. THE CATEGORY OF SPACE AS A GENREFORMING FACTOR IN THE HISTORICAL PROSE OF P. KULISH (on the material of books “Michailo Charnyshenko, or Malorossia Lighty Years Ago”, “The Black Rada. The Chronicle of 1663”, “Alexey Odnorog”)/ The V.N. Karazin National University of Kharkiv, Ukraine

Peculiar features of semantics, structure, the functioning of space elements in the historical novels by P. Kulish are analysed.

Key words: space, gradation, genre, novel.

У 90-х р.р. ХХ ст. з'явилося чимало робіт, у яких здійснено спробу повернути несправедливо забутого автора – П. Куліша, проте їх предметом стали переважно власне лірика й одне з історичних полотен письменника – “Чорна рада. Хроніка 1663 року”, натомість рання фольклорно-етнографічна проза, ліро-епос, російськомовні твори залишилися практично поза увагою дослідників, які або згадували їх у загальному переліку, або обмежувалися лаконічним визначенням теми, ідеї, перерахуванням головних персонажів. Ідеться ж про цілісне вивчення багатогранної творчої спадщини П. Куліша, як і будь-якого іншого митця, оскільки вибірковість ніколи не стане еквівалентом об'єктивності. Тому наголошуємо на адекватності поцінування сукупності літературно-мистецьких явищ творчості одного автора, що зробить чіткішою і цілу картину культурного буття певної епохи. Виходячи з цього, спробуємо проаналізувати три великі епічні твори П. Куліша, написані на історичні теми, – “Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад”, “Чорна рада. Хроніка 1663 року”, “Алексей Однорог”, але, зважаючи на обмежений обсяг статті, зупинимось на вивченні лише одного із важливих жанротворчих чинників – простору, його семантики, структури, особливостей функціонування. Такий аспект дослідження не розроблявся, у т.ч. і в розвідках межі ХХ – ХХІ ст. [1; 2; 3; 11; 12].

Простір є не тільки матеріалізована площина існування природи і людини, але й еквівалент ідеальних сутностей, таких, як ноосфера, тому, вважаємо, вивчення суми просторових зв'язків є початковим етапом осмислення глобальної проблеми: можливість моделювання універсуму засобами мистецтва, кожна категорія якого включає й просторові елементи, лінійні – змінні в часі та нелінійні – змінні в сприйнятті (хворобливі стани, сон). Продуктивним, на наш погляд, є семіотичний підхід до розв'язання сформульованої проблеми, оскільки він базується на тезі про “заміщення твором мистецтва життя в його

сукупності”: кожен твір – кінечний інваріант безкінечного світу [9, 10, 14]. Просторова сутність цієї формули очевидна.

Аналізовані твори об’єднані схоже виписаними центральними персонажами. Це молоді люди, які шукають свій простір, мандруючи світом. Такий прийом дозволяє зробити зображуване панорамним, об’ємним, відтворити етапи становлення людини, що, природно, не хоче бути alter ego батьків, натомість прагне поцінувати власну спроможність розвинути закладений потенціал. Обравши відому ще з античних часів модель мандрів – міф про аргонавтів, подвиги Геракла, Орфеева подорож потойбіччям, “Одісея” Гомера, “Енеїда” Вергілія (пізніше вона була використана Данте в “Божественній комедії”, Дж. Свіфтом у “Мандрах Гуллівера”, М. Сервантесом у “Дон Кіхоті” тощо), – П. Куліш продовжив її вглиб майбутнього, оскільки універсальні коди (матеріальні й нематеріальні) художніх текстів уможливають їх осягнення як пам’ять культури. Спробуємо інтерпретувати один із таких кодів – просторові реалії.

Головні персонажі творів українського письменника починають свій шлях або запереченням (Михайло), або спостереженням контрастів реального та уявного (Петро, Олексій), проте їх життєві фінали подібні. Михайло відкриває свій світ і заперечує світ предків: тікаючи з дому проти волі батька, адже йде воювати в чужу землю за чужі інтереси, прагне довести, що горизонт, відкритий війною, ширший за звичну мирну далечінь. Своїм учинком він руйнує “святинище Роду”, “сакральне місце, позначене в центрі особливим стовпом – символом світового дерева” [4, 59–161; 16, 209]. Переступивши поріг, персонаж опинився в мирському, профанному просторі, підкореному хаосу пристрастей і воль. Але мотив блудного сина суттєво корегується П. Кулішем, оскільки до фінального каяття Михайло йде не через втрату матеріального, як молодший брат із євангельської притчі, а через усвідомлення духовної зради (фінальна сцена зустрічі з Катериною). Митець відступає від першоджерела і в інших деталях: поєднує батька й сина після смерті, використовує чудесний елемент (нетлінне тіло), але залишає незмінною основу – вищість духовного, навернення до нього, адже ніби повертає сина у вихідну точку – будинок. Виділимо рівні цього повернення. У творі вони розташовані за принципом висхідної негативної градації (слово “висхідна” в нашому тлумаченні означає сходження не до світла, а пекельними колами розгубленості, страху, відчаю). Утішки з дому, Михайло спалив його (щоправда, не навмисно, проте суть зробленого від цього не змінилася), знищив вогнем домашнє огнище – вісь світу, вчинив гріх. Бо саме “після гріхопадіння перших людей відкрилися пекельні ворота і на землі з’явилося полум’я” [4, 355–358]. Деструкцію поглибив другий просторовий рівень – двір Бардака, гостинний, привітний, але саме тут Михайлові наснився сон, ніби якась сила тягне його в безодню – контрольована в притомному стані підсвідомість вивільнилася в стані зворотної смерті перспективу – втрату себе, підкорення гріху, оскільки безодня не має меж, дна, від якого можна було б відштовхнутися й виринути на поверхню. Цей сон – інваріант застереження, використаного П. Кулішем в “Огнюному змії”, – став реальністю, сумістив сакральне та інфернальне, втілюючи цей оксюморонний синтез в архетипі води. Вода може очищувати й поглинати, сприяти людині чи руйнувати плоди її праці, дарувати життя чи приносити смерть. У творі вода поглинула Михайла й винесла до замку Чорного Лицаря – фортеці Радівоя, що стала для персонажа дверима в смерть. Замок завжди будувався на вершині як “символ неприступності духовної сили людини”, стримів у небо, але разом із тим ставав “еквівалентом самотності” [4, 181–182; 6, 131–132], оскільки зводився у важкодоступному місці, ще й додатково відгороджувався від світу урвищами, валами, скелями, лісом, підйомними мостами. Останнє особливо цікаве у своїй парадоксальності не тільки з’єднувати, але й роз’єднувати, бо тільки господар замку вирішує, перед ким опустити міст, щоб проковтнути чергову жертву, яка насмілилася ступити на непевну поверхню, навислу над безкінечністю – темною аж до чорноти під ногами й прозорою над головою (хоча ці кольори розрізняє тільки людське око, насправді ж, за межами доступності, безкінечність кольорово однакова й подібна до того космічного безміру, яким рухається Земля). Бездонність низу й верху все-таки залишає вибір, який робиться непомітно, але безповоротно, залежно від внутрішньої налаштованості людини на творення чи руйнування. Замок Радівоя – це найвіддаленіша від батьківського дому точка мандрів Михайла. Це ніби інший полюс його життєвого простору, привабливий екстатичними пристрастями, але згубний для душі, бо ламає первісно гармонійну людську природу (образ Роксанди). Чорний замок не випустив Михайла, ставши входом до загробного світу, але не в християнському розумінні блаженства чи кари залежно від способу земного буття, а як перебування в міжпросторі – своєрідному тунелі, однакового у своїй невідомості виходу вбік добра чи зла. Це своєрідні Асфодельські луки, інваріантом яких став опис царства Того, що в скалі сидить у “Лісовій пісні” Лесі Українки. Тут тиша, абсолютний спокій, відсутність бажань і надій – як наслідок ковтка з Лети. Відбери в людини палітру почуттів і вона перетвориться на ніщо. Таким і став Михайло після смерті – нетлінним трупом, але не через святість чи Божу благодать, що зійшла на людину, як у випадку з євангельським Лазарем, а через непослух, бажання переписати предковичний закон, відкинути батьківський заповіт. Земля не прийняла його заблудлої душі, бо він не готувався до повернення в неї, знехтував народною мудрістю, що “великий грішник, як і уся нечиста й диявольська сила, провалюється крізь землю, не споганюючи святості земних надр” [5, 146]. Кара ж Михайла була іще страшнішою: він не належав нічому, бо і сам був нічим доти, доки батько не

знайшов його нетлінного тіла й не простив, а, простивши, повернув у світ закону, адже “батько – сонячна й небесна сила, поєднує елементи повітря й вогню” [15, 263], тобто включена як творче начало у вічний колообіг світових компонентів, бо відомо, що “вогнь живе смертю землі, повітря живе смертю вогню” [4:355–358], але суще насправді не зникає, перетворюючись увесь час, бо є полівалентним, втілює початок і кінець одночасно (наприклад, “земля – це і чрево, з якого все виходить, і могила, в яку все повертається” [4, 195–196; 6, 134–137]). Отже, рівні Михайлового сходження в ніщо окреслені П. Кулішем за допомогою полісемантичних просторових елементів, які, утворюючи сходи вниз, у фіналі обернулися на моментально виниклу вертикаль, що вознесла душу персонажа батьківським прощенням із небуття, повернула ім’я, віддала пам’яті близьких.

Простір Петра Шраменка, слухняного сина, сміливого воїна, інший, проте ця інакшість подібна до парадоксальної поверхні Мьобіуса, коли з’єднані протилежності утворюють одне. Так і ці персонажі схожі життєвим підсумком: Михайло заспокоюється в батьківському прощенні і з’єднується з праосновою – Землею, Петро починає жити на хуторі таким життям, яке для нього є еквівалентом досконалості, гармонії. Його цінності не в площині Чорної ради – політичної веремії, а в площині хутора – особливої, практично ізольованої місцини, яка дарує душевний спокій і обертає людину на філософа. Сьогодні тут тьмяніє перед вічним, останнє ж досягається в пошуку шляху до себе: не загибель від беззаконного меча, а відкриття забутої істини про створену на образ і на подобу Божу людину, яка “носить образ Божий у вищих властивостях душі, особливо в її безсмерті, у свободі волі, розумі, у здатності до чесної, безкорисливої любові” [7, 97], що є природою душі, а подоба – це “моральне удосконалення людини у добродійності та святості, в досягненні дарів Святого Духа” [7:98]. Марнотою виявляються війни, політичні змагання, ідеологічні баталії, адже вони “зав’язані” на проголошенні та здобутті минушого – влади, привілеїв, їх основа – соціальна мораль – своєрідна охоронна грамота нерівності, а їх методи – вивищення одних за рахунок інших – ніколи не забезпечать абсолют істинної цінності – внутрішньої гармонії, яка досягається не насильницьким перетворенням або відмовою від світу, а поверненням до засад добра. Петро досягає цю істину, ніби вбираючи контрасти історичного часу, втілені в образі-символі хутора Хмарища і золотоверхого Києва. Опинившись у центрі політичних змагань, він ніби піднімається над ними і вже просвітленим зором дивиться на людей і події. Петро своїм життям заперечує батькову метаморфозу зі священника на воїна, задумується над тим, чому слова про спасіння праведної душі, які звучать у церкві, не мають достатнього впливу на людей. Цей вузол сумнівів розв’яже герою сентенція Божого чоловіка про тлінність матеріального, неправдивість життя, знівеченого в гонитві за минушим, засліпленого ілюзією, що марнота убезпечить людину від страждань. Насправді ж плекання плоті – тліну нищить душу – безсмертя. Хіба не є це застереження ще однією інтерпретацією легенди про наказ Олександра Македонського поховати його, пронісши до могили так, щоб були відкриті руки, долонями догори як символ того, що він, могутній полководець, володар світу, земний бог, іде в потойбіччя з порожніми руками. У творчості самого П. Куліша цей мотив неодноразово обігрувався, наприклад, у легенді про дванадцять братів в “Огняному змії”, у поемі “Великі проводи”. А в “Чорній раді” це контраст реального спокою Хмарища і неспокійної величі Києва, дзвони церков якого частіше били на сполох, ніж скликали на свято. Автор нагадує про численні пожежі, розорення, які нищили красу, й, показуючи запустіння, прийомом від зворотного доводить істину про непроминальність людини в часі, яка, вмюючи створювати, повинна навчитися й берегти створене. Цій ідеї підпорядковується й обряд прощання козака зі світом, коли, постарівши в боях, іде людина до храму і залишає перед його дверима мирське. Визначальними в цьому обряді, вважаємо, є саме просторові елементи: мандруючи світом, воюючи, козак опановує більший простір – еквівалент життєвої звитяги, але завжди приходить час мудрості, коли цей простір звужується до меж монашої келії, розгортаючись навпаки в дорогу до храму душі. Людина ніби народжується вдруге, уже для іншого життя, підкореного ідеї самоспоглядання, наближення до розуміння свого іншого призначення – плекати любов до всього суцього й не оскверняти його інстинктом неправдивої насолоди. Місцем такого народження найчастіше стає печера – вмістилище таємниці, тому велике смислове навантаження несе в П. Куліша опис Печерського монастиря і поховань, які знаходяться на його території. Це останній прихисток померлих, але також і місце ініціації живих, “місце зустрічі з Богом, духовний центр” [4:385–386]. Печера як “материнське чрево”, темна, але благодатна [15:277–279], тому й темнота цього простору набуває протилежного значення – внутрішнього світла, яке відкривається людині до народження, адже існує гіпотеза, що плід акумулює знання, уже пізнане і ще утаємничене для сухих, знання про власне попереднє життя. Духовна трансформація отримує тут реальне втілення, оскільки приводить персонажа до Хмарища, якнайдалі від Чорної ради. Рішення Петра уяскравлюється просторовими контрастами – описами Романовського Кута та Ніжина, відповідно місць зібрань Іванця (Брюховецького) та проведення ради, на якій обиратиметься гетьман: дикість, глушина і хаос відповідно. Тут вирують пристрасті, лється кров, змішується з землею і, застигаючи, набуває такого ж кольору. Але подвоєна чорнота ця неплідна, на такій землі не виросте життя, бо не буде щасливим майбутнє, що зароджується на крові. Тому письменник і перекреслює цей простір, заплямований гріхом, егоїстичними і злобними прагненнями. На відміну від Михайла Петрові відкривається лише панорама пекельних площин, а сам він не опускається на дно, проте процес його внутрішнього перетворення не менш болісний: він також

знехтував волею батька, піддався спокусі любити в часи лихоліття, однак його сила міцніє переконаністю Божого чоловіка, тому вибір Хмарища як центру власного життя очищає, відводить від смерті, обертає на людину розумну, а не в ніщо, як Михайла.

Головний персонаж третього великого епічного історичного полотна П. Куліша – Олексій відрізняється від Михайла та Петра способом свого руху в просторі: він не намагається підкорити війною чужу територію, як Чарнишенко, не мандрує хоча й ментально близькою, проте не рідною землею дитинства, як Шраменко в надії з'єднати правий і лівий береги Дніпра під однією владною рукою (і тут не є принциповим, що Петро іде разом із батьком швидше з синівського послуху, ніж за велінням воїна, але його характеристики як завязаного козака, який не зник ховатися в бою за чужими спинами, знімають ці протиріччя). Олексій навпаки освоїв чужий простір, проживши п'ять років у німецьких землях, а тепер повертається до батьківського дому в Сіверію. На перший погляд, його простір звуужується, адже кінцева мета Олексієвих мандрів – рідна домівка, проте насправді саме він є найширшим, бо виводить персонажа в неіснуюче, але представлене як даність. Звернемося до тексту.

Розпочинається твір географічним описом Десни та Сіверських земель, але за фактажем, на нашу думку, письменник приховав те, що становитиме лейтмотив описуваного: марнота марнот щоденщини нівелює людину, людство, деформує час, позбавляючи його ознак всезагальності, нейтрального руху у вічності, викривлює простір, захаращуючи непотребом на кшталт в'язниць, фортець, палаців, барлогів зайд і лігв злодіїв. Непривітний пейзаж, необроблена багата земля – глушина не тільки природного, але й еквівалент глушини людської: саме тут збираються прихильники Димитрія Самозванця, яким він потрібний лише як виправдання власної дикості, первісних інстинктів некерованої сили, як щит, що за ним можна приховати грубість, ницість, егоцентризм. Цей простір спочатку дивує, лякає Олексія, який за роки, проведені за кордоном, звик до порядку, розміреності, виваженості, остаточно сформувався на цих принципах. Може, тому він категорично не прийняв такий простір, став захищати законну, як йому здавалося, владу. Однак його помилка була в тому, що він взагалі став під знамено влади, не розуміючи, що саме її прагнення є призвідцем усіх несправедливостей, що чиняться в соціумі. Автор давав йому шанс відійти від політичних змагань, проникнувши чуттям у глибинну суть іншого способу пізнання, тому ввів до твору символічні Чорні Лози, проте Олексій не витримав вантажу нового знання й асоціював його зі смертю. Останнє найяскравіше втілюється в легенді про Ольжин Тор, героїня якої – дружина чернігівського князя, рятуючись від татар, кинулася в річку з кручі, що відкривала дивовижну перспективу: коли дивитися згори, здавалося, що земля розступається і відслонює новий світ із новим небом. Але нове небо не може відкритися в смерті через самогубство, адже людина добровільно відбирає в себе найцінніше – життя, оберігаючи яке, тільки й можна змінити світ, зменшивши в ньому кількість зла. Тільки природна смерть є справжнім переходом в інший світ, оскільки так не порушується вічний колообіг початку й кінця. “Підземні ж світи традиційно асоціювалися із царством тьми, населялися душами померлих”, які спокутували найстрашніші гріхи (Тартар) [13, 264–265]. Або вважалися зачарованим місцем іншого (паралельного) виміру, куди може проникнути й жива людина: наприклад, “грецький світ тіней може відкритися смертному, якщо він довірить свою долю течії підземних річок” [13, 123–124]. Об'єднуючим елементом усіх цих вірувань є морок, відсутність світла, акумулювання невідомої енергетики на зразок космічної чорної діри, яка поглинає матерію. Це інша форма життя, недоступна людині в її звичайному існуванні, але знання про яку приховане в глибинах підсвідомості й вириває на поверхню у сні чи хворобливому стані, відкриваючи чимало втрачених у процесі деструктивної еволюції (розвиток як нищення) здатностей і властивостей: телепатія, левітація тощо. Небо не може виместитися в проваллі, бо і сама Земля тільки піщинка у Всесвіті, тому природнішим є бачити з дна колодязя зорі на денному небі і в такий спосіб з'єднувати земне й небесне. Матеріальним утіленням духовної діалектики став легендарний образ Ольги Багачки – матері самогубці, яка хотіла піти за донькою, але Бог прийняв тільки її душу, а сама вона вросла в землю, перетворилася на гору – Ольжине буйвище, яка контурами нагадує жінку, що розпачливо тягне до неба дві руки-сосни. Так і за гранню життя залишається буденщина, дріб'язковість прожитого, а в інший світ – вічний переходить тільки дух. Людина колись сама відмовилася від гармонії власної природи, духовної та тілесної, й була вигнана з раю, тому, не в змозі більше повернути його на Землі, все ж не позбавлена Творцем шансу отримати його на небі. П. Куліш приводить свого героя до такого раю, але оскільки він існує все-таки на Землі, то вплив побаченого на Олексія є подвійним. Уже назва місцини – Чорні Лози приховує оксюморонні семантичні зв'язки, бо амбівалентною є й сама символіка чорного: з одного боку це “колір землі й дощових хмар” [15, 410–411], які, поєднуючись, дають життя; “колір вугілля, що нагадує про горіння і вміщує в собі ідею воскресіння” [6, 457]; а з другого чорний “заперечує світло, вбирає всі кольори й відбирає життя” [16, 368] (волога без світла стає тванню, неплодною й небезпечною для людини проваллями й хворобами), є “символом загробного світу й хаосу” [15, 410–411]. У творі Чорні Лози – це чимала кількість островів, з'єднаних містками; вони утворюють дивної краси пейзаж, елементами якого були тільки дерева, вода й небо, але, постійно мінливі у своїх обрисах і відтінках, ніколи не набридали одноманітністю. Здавалося, що тут зійшлися два світи – надземний і віддзеркалений, адже все відбивається у воді, притягує до себе блакитом. Тому, мабуть, уперше

побачивши Чорні Лози, Олексій згадав казку про прозору утопленицю, яка підмітає зробленими з вітру мітлами кришталеві підлоги своїх покоїв. Проте за візуальною красою приховується небезпека: вода й повітря мінливі стихії, можуть знищити ними ж створений чудовий краєвид хвилями, вітром, дощем. Природна краса цього простору, вважаємо, є лише допоміжним фактором, головною ж у смислово навантаженні описуваного є ідея острова як “духовного центру, мирної гавані, віддаленої від марнот міст, це ідеал, недосяжні, як Атлантида, бажання, втрачений рай, за яким кожен відчуває підсвідому ностальгію” [6, 290]. Але навіть острів не існує абсолютно ізольовано, бо з’єднується рікою з материком, а ріка найчастіше є “символом незворотності потоку часу, втрати і забуття, дорога в країну мертвих” [4, 416; 16, 57]. Так виходимо на загальне визначення Чорних Лоз – прийнятний для людини варіант пізнання – неіснуюче як даність, утопія (місце, якого нема). Але людина завжди прагне розімкнути безперспективність, побачити прийдешнє, тому фантазує, згадуючи давноминуле (золотий вік, наприклад). Тому й Чорні Лози асоціюємо з утіленим на Землі потойбіччям, поверненим расєм, легендарною землею блаженства, мудрості й достатку. Там “зупинився час, відсутні хвороби, старість, смерть” [8, 210,374; 13, 123–124]. Це прихисток зболеній душі, яка втомилася бачити біди, а прагне миру й спокою. У пам’яті людства цей простір позначений як “Слисейські поля (Елізій) чи Острови Благословених, що знаходяться на березі ріки Океан під владою Кроноса” [13, 381–382].

У творі цей образ-символ яскраво відтінює змагання суєтного й вічного в людині, є, на нашу думку, інваріантом опозиції Чорна рада – Хмарище. Доля ж Олексія подібна до долі Михайла: але якщо Михайло помирає фізично, щоб воскреснути духовно після зняття батьком прокляття, то Олексій залишається фізично жити, проте марнує дух у веремії минулого: з епілогу дізнаємося, що він відіграватиме неабияку роль у подіях, пов’язаних із царюванням Самозванця в Москві.

Звернувшись до маловивченого аспекту аналізу творів П. Куліша “Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад”, “Чорна рада. Хроніка 1663 року”, “Алексей Однорог”, ми спробували довести, що простір є вмістилищем водночас мікро- і макрокосмосу: людина зі своєю долею включена в загальний колообіг природного процесу руйнування – творення. Парадоксально, але, руйнуючись, кожна окрема частина zarazом набуває нових форм, адже ніщо не зникає нікуди, а приховує в собі множинність варіантів виявлення (реінкарнація, наприклад). Людина, з’являючись у момент народження в певній точці простору, з часом поступово розширює його межі, але в кінці часового виміру повертається у вихідну позицію (згадаємо амбівалентність символу землі, біблійну тезу про те, що постале з пороку знову на порох обернеться). Усі три твори суміщають контрастні виміри простору, географічного, матеріального, духовного (іноді й ірреального, оскільки на долю головних персонажів мають суттєвий вплив постаті з інфернальними нахилами: на Михайла впливають Крижановський, Роксанда, на Петра – Кирило Тур, на Олексія – Мулюха). Відповідною є і структура творів, яка нагадує перевернутий трикутник: мандрівка з дому – центру (“Михайло Чарнышенко...” – особливо, “Чорна рада...”; у третьому творі маємо модель пам’яті, бо рідна домівка була з героєм на чужині не тільки уявно, але й матеріалізована образом слуги Добрині, для якого п’ять років, проведених за кордоном, здалися п’ятьма віками, що непосильним тягарем зігнули його додолу) до першої кульмінаційної точки – найвищого вияву негативу: батьківське прокляття для Михайла, поєдинок із Туром для Петра, чудесне уникнення смерті в рідному Перебоїщі для Олексія; боротьба з деструктивними силами, що ніби перетворює кульмінаційну вершину на кульмінаційну лінію змагань пристрастей аж до досягнення протилежної вершини – позитиву (упродовж цієї боротьби й відбувався процес нищення – воскресіння: каяття Михайла перед Катериною і його смерть, повернення Петра в Хмарище й одруження з Лесею, лікування Олексія в Чорних Лозах) й рух до вихідної точки із набутих власним новим знанням, оскільки кожне покоління ніколи не задовольниться тільки перейнятим досвідом. Насправді ця вихідна точка а ргіогі є позитивом. Вона незмінна в просторових, сутнісних вимірах, натомість кожна людина щоразу усвідомлює це у випробуваннях: те, що випробовується, становить центр, і дві іпостасі його осягнення – негативна (бо для людини характерним є спочатку заперечити, навіть очевидне, у надії, що саме вона змінить основоположні закони Всесвіту) й позитивна (після невдачі – прагнення синтезувати попередній досвід і повернутися до витоків збагаченим власним набутком). Фактично маємо інваріант одного з наймогутніших і універсальних символів, що позначає, крім усього іншого, потрібні поняття: в аналізованих творах це заперечення через заперечення: відкидаючи (або принаймні не вважаючи первинною) ідею абсолюту вихідного для людини простору (у даному випадку – батьківського дому як вісі світу), усі персонажі повинні були пройти етап власної докорінної переоцінки, щоб синтезувати вже як прийняту ідею первинності свого локусу і його впливу на долю.

Усі твори, на нашу думку, є екстенсивними романами, специфіка яких полягає в тому, що рух змісто- і формотворчих елементів підпорядковується зовнішній динаміці. Йдеться про такий тип письма, коли численні випробування героїв спрямовані не всередину, на дослідження біогенетичних, психофізіологічних чинників поведінки індивіда, а на наслідки фактору впливу і кінцевої реакції на нього. Відповідно фабульна широта домінує над характерною глибиною, що не нівелює особу як таку. Йдеться про концепцію автор – твір – текст – реципієнт (художник як читач і навпаки). Тому однозначне витлумачення будь-яких прийомів відтворення митцем світу й людини в ньому є неправомірним,

оскільки кожен твір у підсумку – це художньо оформлений письменником вияв його власної сутності. Йдеться про доміанти зображення: від універсального до індивідуального чи навпаки, бо кожен суб'єктивний елемент зрештою є інваріантом загального. У даному випадку індивідуальні характери не є пріоритетом для автора, завдання якого – вивищити їх до символу, включивши їхні долі в історичний час, а через його осягнення й у вічність. Звідси прийом мандрів, універсальність просторових площин, перебуваючи і долаючи або заспокоюючись у яких, усі головні персонажі кінець кінцем піднімаються над реаліями матеріального світу. Саме глобалізація простору, що його опановують герої, калейдоскоп їх просторових переміщень і визначає їх внутрішні зміни, мотиваційну сферу поведінки. Своєрідним просторовим еквівалентом такої динаміки є розглянуті нами опозиції: спалений Михайлом батьківський дім – виплекана старим Чарнишем копія будинку Богдана Хмельницького в Суботові – фортеця Радівоя; хутір Хмарище – Ніжин; острова Чорні Лози – Сіверія. Матеріалізувавши в цих опозиціях час, письменник у такий спосіб вибудував амбівалентну структуру, основоположні елементи якої синтезують реальне та ідеальне: історичні топоси, входячи у свідомість головних персонажів, відкривають їх здатність пізнати теперішнє, зрозуміти минуле й передбачити перспективи майбутнього як творення. Тому процес їх повернення до вихідної точки сприймається як еволюція, не замикання кола, а підняття над попереднім у новому витку спіралі.

Вважаємо, що запропонований шлях дослідження історичної прози П. Куліша є перспективним, оскільки забезпечить цілісне прочитання маловивчених творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко-Блохин Ю. Великий клясик української літератури П.О. Куліш. – Мюнхен – Чернівці: Наук. тов-во ім. Шевченка, 1997. – 50 с.
2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Л.: Літопис, 1997. – 297 с.
3. Дзюба Т. Хутірська концепція Пантелеймона Куліша // Слово і час. – 1998. – № 4–5. – С. 43–46;
4. Енциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.сост. В. Андреева и др. – М.: ООО “Изд-во Астрель”: МИФ: ООО “Изд-во АСТ”, 2001. – 576 с.
5. Энциклопедия суеверий / Сост. Э. Рэдфорд и др.; Пер. с англ. Д. Гайдук. – М.: ООО “Изд-во Астрель”: МИФ: ООО “Изд-во АСТ”, 2001. – 560 с.
6. Жюльен Н. Словарь символов: Пер. с фр. С. Кононова, И. Устьянцевой. – 2-е изд. – Б. м.: Урал Л.Т.Д., 1999. – 497 с.
7. Закон Божий, составленный по Священному Писанию и изречениям Святых Отцов как практическое руководство в духовной жизни. – М.: Сретенский монастырь; Новая книга; Ковчег, 1998. – 704 с.
8. Лосева И., Капустин Н., Кирсанова О., Тахтамышев В. Мифологический словарь. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 576 с.
9. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки рус. культ., 1996. – 464 с.
10. Лотман Ю. Структура художественного текста: Семиотические исследования по теории искусства. – М.: Искусство, 1970. – 382 с.
11. Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – 2-е вид., зі змінами й доп. – К.: ВЦ “Просвіта”, 2000. – 382 с.
12. П'ятаченко С. Проблеми етнопсихології українського народу в спадщині Пантелеймона Куліша (1819 – 1897) // Нар. творч. та етногр. – 1997. – № 5–6. – С. 120–128.
13. Словарь мифов: Пер. с англ. Ю. Бондарева. – М.: Фаир–Пресс, 2001. – 432 с.
14. Топоров В. Пространство и текст // Текст: семантика и структура: Сб. ст. / Отв. ред. Т.В. Цивьян. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
15. Тресиддер Дж. Словарь символов: Пер. с англ. С. Палько. – М.: Фаир–Пресс, 2001. – 448 с.
16. Шейнина Е. Энциклопедия символов. – М.:Изд-во ООО «Изд-во АСТ», 2001. – 591 с.

ПРОСТОРОВА КОГЕЗИЯ ТЕКСТУ: ОБРАЗ ЗАМКУ ЯК ТЕКСТОУТВОРЮВАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ

Михайленко В.В., д.філол.н., Савка Р.М., викладач

Чернівецький національний університет ім. Ю.Федьковича

У фокусі дослідження знаходяться засоби когезії авторського дискурсу. Дискурсний аналіз включає розгляд мовної форми і її функцій, характерних для певного жанру, що відображають культурні та соціальні риси картини світу. Об'єктом аналізу слугує образ замку, який символізує давньоанглійський Всесвіт і виступає тестоутворювальним елементом в епічній поемі «Беовульф». Зазначена сфера представлена двома концептами: добра і зла, що утворюють бінарну опозицію «радість-смуток».

Ключові слова: дискурс, картина світу, бінарна опозиція, тестоутворювальний елемент, Всесвіт, сфера, концепт, категорія, образ замку, авторський дискурс.

Михайленко В.В., Савка Р.М. ПРОСТРАНСТВЕННАЯ КОГЕЗИЯ ТЕКСТА: ОБРАЗ ЗАМКА КАК ТЕКСТООБРАЗУЮЩИЙ ФАКТОР/ Черновицкий национальный университет, Украина.

В фокусе исследования находятся средства когезии авторского дискурса. Дискурсный анализ предполагает изучение языковой формы и ее функций, характерных для определенного жанра, которые отображают культурные и социальные черты картины мира. Объектом анализа выступает образ замка, который символизирует древнеанглийский универсум в эпической поэме «Беовульф». Указанная сфера представлена двумя концептами: добра и зла, которые составляют бинарную семантическую оппозицию «радость-печаль». Образ замка выступает текстообразующим элементом.

Ключевые слова: дискурс, картина мира, бинарная оппозиция, текстообразующий элемент, универсум, концепт, категория, образ замка, авторский дискурс.

Mykhailenko V.V., Savka R.M. SPACIAL TEXT COHESION: THE IMAGE OF THE CASTLE AS A TEXT-FORMING ELEMENT/ Chernivtsy National University, Ukraine.

The expression of the author's discourse cohesion is in the focus of the present paper. Discourse analysis involves researching both language form and language function of a certain genre revealing cultural and social features of the world picture. The object of the present analysis is the image of the castle symbolizing Old English Universe in the epic poem "Beowulf". The referred is presented by two concepts: good and evil that form a binary semantic opposition: "happiness-sorrow". The image of the castle is a text-forming element.

Key words: discourse, world picture, binary opposition, text-forming element, Universe, concept, category, the image of castle, author's discourse.

У фокусі лінгвістики знаходиться розробка системного аналізу мови, мовних моделей, структури і парадигми розвитку мови. Вихідним такого аналізу є концепт – ієрархічна структура мовних рівнів – від базових через конституенти – до складних:

<u>Рівень</u>	<u>Одиниця</u>
↓ Текstemний	текстема
Синтаксемний	синтаксема
Семний	сема
Лексемний	лексема
Морфемний	морфема
Фонемний	фонема ↑,

де знак ↑ вказує на породження тексту автором; а знак ↓ - на інтерпретацію (декодування) даного тексту читачем (реципієнтом). Кожен подальший рівень залежить від попереднього, і вступає у взаємозв'язок разом з усіма іншими. Н.Хомський розробив постулати, що є загальними для аналізу мовних трансформацій [5, 304-305]:

- Мова значною мірою базується на регулярних характеристиках.
- Мова не закрита система, а така, що розвивається.
- В основі структури мови лежать елементи, що є загальними для всіх мов, і відображають принципи мовної організації під впливом мислення.

Аналіз тексту використовує інтерпретативний підхід до мовленнєвого континууму, тобто підхід від читача/сліхача. Але на відміну від мови взагалі, авторський текст є закритим із певним набором диференціальних характеристик, що притаманні тільки даному автору. Метою цієї роботи є виокремлення концептосфери універсуму у давньоанглійській картині світу та засоби її вираження в поемі

“Беовульф” [див. 2;3] для визначення окремих категорій як текстоутворювальних засобів в авторському дискурсі. Ми використовуємо дискурсивний аналіз для вивчення тематичного розвитку тексту та виокремлення парадигми засобів зв’язності висловлювань/субтекстів. Згідно з нашою гіпотезою образ замку в давньоанглійській поемі “Беовульф” є одним із основних показників єдності тексту. Отже, образ замку втілює екобіосистему з її антропоцентричним началом [пор. 1]. Домінантою номінацій образу замку є давньоанглійський (далі – д.-а.) іменник *hus* – сучасноанглійський (далі – с.-а.) відповідник *house*, із двома його диференціалами д.-а. *heal* – с.-а. *hall*, і д.-а. *sele* – с.-а. *hall*.

Давньоанглійська епічна поема “Беовульф” (3183 рядки) починається із зображення сцени прощання з датським королем Скільдом (1-52 рядки) [див.: 4]. Правління його сина Беовульфа і онука Хеальфдене промайнуло швидко, незабаром на трон вступає син Хеальфдене, який вирішив побудувати найкращий замок у світі (*hall*), для прийому гостей та воїнів-переможців. На нашу думку, замок виступає не просто будівлею, а простором перебування щасливого соціуму, де постійно панує багатство і радість (53-100 рядки), тобто замок виступає образом щастя. Утім, воно триває недовго - чудовисько Грендель нападає на замок і вбиває 30 лицарів. Радість залишає замок і соціум. Перший залишається порожнім і сирітським, другий – перебуває в смутку (101-193 рядки). Отже, відбувається трансформація образу, який можна представити бінарною опозицією: Радість - Смуток

Дванадцять років продовжується розбій Гренделя, поки Беовульф, племінник Хігелака, чоловік великої сили, не вирішив прийти на допомогу. Король запрошує його разом із 14 дружинниками до замку на святкування (320-447 рядки). У замку знову з’являється радість – смуток змінюється на свою протилежність: Смуток – Радість.

Вночі воїни позасинали в залі, грендель знову напав і зжер одного з дружинників. У боротьбі Беовульф поранив гренделя, який спромігся втекти (665-833 рядки). Хрозгар нагороджує Беовульфа коштовними подарунками (834-1062 рядки). Знову оживає палац, відбуваються святкування, з’являється також королева, вітає Беовульфа з перемогою і дарує йому коштовне намисто (1160-1230 рядки). Хрозгар і Беовульф покидають палац, там у залі залишаються на ніч лицарі. На них нападає Грендель і забирає із собою королівського радника (1233-1306 рядки). Отже, ми спостерігаємо зміну характеристик: Радість - Смуток.

Запрошують Беовульфа [до зали] і король розповідає йому про нещастя, що знову спіткало замок. Беовульф переслідує Гренделя, опускається під воду до його печери, де і знаходить мертвого Гренделя. Беовульф відрубає йому руку і приносить її до палацу на ознаку перемоги. Король віддячує Беовульфу (1632-1784 рядки). Відповідно відбувається зміна характеристик образу замку: Смуток – Радість.

Беовульф зі своєю дружиною повертається додому (1785-1962 рядки). Там він розповідає про свої пригоди, за які його нагороджують мечем та частиною королівства (1963-2199 рядки). Минуло багато часу, Беовульф став королем і правив славі 50 років (2200-2210 рядки). Образ замку як просторового маркера розширюється і об’єднує два королівства, де завдяки Беовульфу панують радість та щастя. Але, наприкінці його правління як королівство, так і замок були сплюндровані чудовиськом і в опозиції знову відбувається семантична зміна: Радість – Смуток.

Беовульф відправляється на битву, він дістається барлоги чудовиська, але меч Беовульфа ламається. На щастя один із його лицарів приходять йому на допомогу, і разом вони перемагають чудовисько. Смертельно поранений у битві Беовульф помирає, хоча при цьому в королівстві панує мир, тобто ми можемо сказати, що смуток зміниться на радість: Смуток – Радість.

Компонентний аналіз семантичної структури слова *hus* – с.-а. *house* із двома його диференціалами д.-а. *heal* – с.-а. *hall* та д.-а. *sele* – с.-а. *hall* у давньоанглійській та сучасній англійській мовах [6;7] допоміг виявити такі семи:

1. A building for a person or family to live in
2. Noble or royal family
3. A building for people to live in
4. People living in such a building
5. Building made or used for some special purposes
6. Royal family or dynasty
7. A household
8. A building where public business is transacted
9. Or where people meet for social or recreative purposes
10. A large room used for meeting or social occasions

11. A building or group of buildings
12. The main room in a great house
13. A building containing such a room

Образ щасливого замку отримує різні номінації: палата для нагород воїнів, для святкування, трапезна палата, палата для зустрічі гостей тощо. Образ безрадісного замку не отримує прямих номінацій, а представлений зображенням сумних подій. Отже, замок у поемі “Беовульф” є образом Всесвіту, який базується на бінарній опозиції добра і зла (смуток і радості). На нашу думку, образ замку є елементом, що об’єднує весь текст і передає дві основні категорії радості-смуток (добра-зла). Автор за допомогою образу замку передає свої уявлення про світ як простір, що був обмежений кордонами королівства, яке у свою чергу, було обмежене стінами замку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колесник О.С. Мовні засоби вираження картини світу (лінгвокогнітивний аспект) на матеріалі давньоанглійського епосу та сучасних британських художніх ворів жанру фентезі. – Автореф. дис.... канд. філол. наук/ Київський національний лінгвістичний університет. –К, 2003. – 18с.
2. Beowulf. Old English poem//
3. Beowulf. Modern English interpretation//
4. Beowulf // The Norton Anthology of English literature. – Vol.1. – New York, London: W. W. Norton and Company, 1986. – P.31-77.
5. Chomskiy N. Knowledge of Language as a focus of Inquiry// Landmarks of American Language and Linguistics. – Vol.2. – Washington, DC. – P.302-312.
6. New Webster’s Dictionary and Thesaurus of the English Language. – Danbury, CT: Lexicon Publications, Inc, 1993. – 1149p.
7. Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English. – Oxford: OUP, 1994. – 1579p.

УДК 883Т-3.081

ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ РАННІХ ЕПІЧНИХ ТВОРІВ А.ТЕСЛЕНКА

Назаров Б. В., к. філол. н., старший викладач

Запорізький державний університет

У статті дається характеристика естетичних смаків А. Тесленка на ранній стадії творчості. Аналіз жанрової природи ранніх епічних творів досліджується і переосмислюється з урахуванням здобутків літературознавства.

Ключові слова: жанр, невластне-пряма мова, оповідання, новела, повість, повістка, еліпс, риторичні фігури.

Назаров Б. В. ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РАННИХ ЭПИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЙ А. ТЕСЛЕНКО/ Запорожский государственный университет, Украина

В статье даётся характеристика эстетических вкусов А. Тесленко в раннем творчестве. Анализируется жанровая природа ранних эпических произведений, исследуется и переосмысливается с учётом достижений литературы.

Ключевые слова: жанр, несобственно-прямая речь, новелла, рассказ, повесть, повестка, эллипс, риторические фигуры.

Nazarov B. V. GENRE ORIGINALITY OF EARLY EPIC COMPOSITIONS A.TESLENKO/ Zaporizhzhya State University, Ukraine

The article describes the aesthetic tastes Teslenko had in the curly stages of his creative activity. It characterizes plot peculiarities of his early epic works, analyzes and reevaluates them in the light of recent achievements of the 20th century’s literature and philosophy.

Key words: genre, non-personal direct speech, story, novel, story-essay, ellipsis, rhetorical images.

Більшість дослідників (літературознавчий словник-довідник: За ред. Гром’яка Р. і Коваліва Ю. –К., 1997; Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К., 1965; Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ-поч.ХХст. –К., 1981) дотримуються думки, що в українській малій прозі існують як

самостійні жанри новели, оповідання, повістки й повісті, але чітко розділяти їх дуже важко, а в окремих випадках і недоцільно. Так само умовним є загальноживаний термін „новелістика”, оскільки під ним маються на увазі не тільки сукупність новел, а й взагалі певна сукупність творів малої прози, будь-яких її жанрових різновидів. Тому ми будемо користуватися цими термінами, маючи на увазі їх умовність і відносність.

Жанрова природа творів А. Тесленка неоднорідна, оскільки письменник еволюціонував, рухався від простих форм до складних. Творчість А. Тесленка може бути своєрідним підтвердженням тези, що філогенез повторює стадії онтогенезу, бо його оповідання повторюють шлях розвитку української новелістики від Г. Квітки-Основ'яненка до початку ХХ ст.

У дослідженні ми ставимо своєю метою виділити жанрово-стильові особливості ранньої творчості А. Тесленка – манеру оповіді, еволюцію жанру в контексті української літератури того періоду, які пройшли поза увагою попередніх дослідників творчості цього письменника.

На ранній стадії творчості естетичні смаки Тесленка-прозаїка формувалися під впливом тільки тих літераторів, твори яких були йому доступні: Г. Квітки-Основ'яненка, Марка Вовчка, „Вечеров на хуторі близ Диканьки” М. Гоголя. Тому перші п'ять оповідань письменника за жанровою природою є наслідуванням манери саме цих митців, особливо відчутним є вплив творчості Марка Вовчка. Отже, „Хуторяночка”, „За паспортом”, „У городі”, „Мати”, „Дід Омелько” на тлі новелістики М. Коцюбинського, В. Стефаника, І. Франка, О. Кобилянської, Марка Черемшини в художньому плані справляли враження вчорашнього дня. І тільки сюжетна напруга, гострота проблематики робили ці оповідання дуже актуальним

Оповідь майже в усіх цих творах ведеться від першої особи, яка не є, однак, головною діючою особою, а тільки очевидцем, співучасником зображуваних подій. Я-оповідач тільки побіжно характеризує себе, тому однозначно вказати його соціальний статус важко, але є прямі чи непрямі натяки на те, що це або селянин, або сільський інтелігент. Так, в оповіданні „Хуторяночка” маємо підзаголовок „Оповідання дядька Степана”. Цей „дядько Степан” іде з богомольцями „говіть у Київ”, що підтверджує його селянське походження. Так само я – оповідач в оповіданні „За паспортом” приходиться за невідомою нам потребою до волосного управління, у творі „У городі” він виходить у свій садок, тобто даються вказівки дуже загального плану на нього, але відсутня будь-яка його самохарактеристика, якщо не брати до уваги його ставлення до зображуваних подій. Це ж стосується й твору „Мати”. Що ж до „Діда Омелька”, то тут я-оповідач не є безстороннім свідком, а переказує коротко історію власного життя, але нарація цього твору мало чим відрізняється від нарації чотирьох попередніх творів.

Автор обирає так звану манеру оповіді, запроваджену в українській літературі ще Г. Квіткою-Основ'яненком, яка характеризується абсолютизованим суб'єктивізмом. „Одна крайність у способі оповіді – повне розчинення оповідача у потоці подій, осіб, фабульних ходів, захоплюючих подробиць і відомостей. У читача повинна виникнути і підтримуватися ілюзія, що перед ним не книга, а життя, і воно не прочитується, а здійснюється в його присутності.

Другою крайністю є висунення на перший план розповідача, який займає всю уяву читача не змістом, а формою, манерою оповіді: вишуканістю мовлення, звуковими каламбурами, грою слів, прийомами й образами. Між цими полюсами знаходиться велика кількість градацій, переходів, варіантів. Але в багатьох випадках легко виділити стильову доміную, переважне тяжіння до об'єктивного чи суб'єктивного способу оповіді”[1;42]. Саме до другого типу оповіді дослідники беззастережно зараховують „сказову” форму.

„Сказ – це двоголоса оповідь, котра співвідносить автора й розповідача, стилізується під усно висловлюваний, театральний імпровізований монолог людини, яка передбачає співчутливо налаштовану аудиторію, безпосередньо пов'язану з демократичним середовищем чи орієнтовану на це середовище” [2;34]. Оповідь твору стилізується під оповідь вихідця з народу, тому вона ведеться саме від першої особи – представника соціальних низів, - лексико-синтаксична будова твору теж стилізується під простонародну оповідь (діалектизми, просторіччя, еліпси, анаколупи, вигуки, риторичні фігури тощо). „Перед трійцею з нашого села йшли баби говіть у Київ. До їх пристали я і там парубок Дмитренків – Василем звать. Ну, йдемо день, ідемо другий... сонце було вже... так як у сніданні. Зупиниться, так, як на те сонце припіка, ані вітру, ані холодку... шлях та рілля” („Хуторяночка”) [3;26]; „Ну й на світі тепер ... Аби я неголодний, а ти хоч і пропадай, та, їй-бо, правда. Ось хоч і про себе скажу. Що тут, як тут житимеш: ну, вівчар я, ну, дітей п'ятеро в мене... Ну, годувать їх, зодягать треба... а чим?” („Дід Омелько”)[3;52] тощо. Зрозуміло, якщо стилізоване під простонародне мовлення я-оповідача, то така ж стилізація чітко проглядає в мовленні персонажів, які переважно теж є вихідцями з села: „Дядько почухав під брилем.

-Ех, - каже, - скушено мене... скушено, бо дай їх чорт батькові. Повіз пшеницю у город, та дала морока земляків побачить. Ну, звісно, у погріб... Ну, звісно... поналигувались, як... бодай їх чорт батька налигувавсь! Без копійки вернувсь. Не вшанувавсь, знаєш” („За паспортом”) [3;36];

„А міщанин:

-Е, у наших легко, ми торгуєм, телята ріжем, у наших усе сиди, усе гуляй... і у наших – город – благородне усе...” („У городі”) [3:38].

„Сказова” манера оповіді, стилізація під просторіччя, „простакуватість” я-оповідача, як уже зазначалося, з’являються ще у творчості Квітки-Основ’яненка. Але за проблематикою твори А. Тесленка – це вже значний крок вперед порівняно з творами родоначальника української прози. Прозові твори Г. Квітки-Основ’яненка базувалися на побутово-етнографічному матеріалі, на анекдотичності ситуацій чи сентиментальній розчуленості, без постановки якихось суттєвих філософських, соціальних, суспільно-політичних тощо проблем. Навіть з морально-етичного боку його твори були ілюстрацією до загальноприйнятих традиційних уявлень народних низів. Конфлікт часто був надуманим або виключно випадковим.

Твори А. Тесленка, як і твори Марка Вовчка, характеризуються напруженістю і гостротою конфліктів. Як і в Марка Вовчка, у перших творах прозаїка переважають конфлікти соціальні (якщо не брати до уваги оповідання „Мати”, де основний конфлікт філософсько-етичний за характером). Трагічна розв’язка конфлікту в „Хуторяночці”, „Матері”, драматична – в „За паспортом”, „У городі” і „Дідові Омелькові” посилюють його гостроту. Багатий, але нікчемний отримує верх, над благородним, але бідним. Уже в цих творах конфлікт набуває філософського забарвлення: чесній, творчій, порядній натурі місця в жорстокому й облудному світі немає.

Із середини ХІХ ст. в українській літературі утверджується жанр повістки. Саме в межах між новелою і повісткою знаходяться перші прозові твори Архипа Тесленка. „У городі” базується фактично на двох епізодах: зустрічі Марусі з Петром у садку з подальшим наймом дівчини в місто і випадкова зустріч я-оповідача з Марусею вже саме в місті. Гострота конфлікту й певний несподіваний поворот подій у цьому творі дають підстави зарахувати його швидше до новели, ніж до оповідання.

„Хуторяночка” й „За паспортом” містять у собі елементи оповідання й повістки. У першому з цих творів можемо виділити дві ключові події, у другому – одну (це зустрічі я-оповідача з головними персонажами), але поряд з цим у розлогіх монологіях головні герої викладають всю історію свого нещасливого життя, тому подій, слабо розгорнутих, намічених лише пунктирно, у цих творах чимало, що зближує їх із повісткою. Не маємо в цих творах і якихось різких новелістичних поворотів – пуантів. Трагічний фінал „Хуторяночки” і драматичний „За паспортом” є логічним завершенням усіх попередніх подій. Традиційно, для оповідання чи повісті події вкладаються в закономірний причинно-наслідковий ланцюг. Тому розв’язки цих творів дуже вражають, але ніяк не є несподіваним. Безсилля і безправ’я порядного селянина протягом усього попереднього життя утримує узагальнююче, концентроване завершення.

„Дід Омелько” – найменший за обсягом твір Архипа Тесленка, але попри те він знову-таки дуже близький до повістки. Я-оповідач викладає всю історію свого життя, коротко. Із його оповіді тільки умовно можна виділити два слабо розроблені антиетичні епізоди – зустрічі оповідача з зажерливим куркулем Яковчуком і з чулим до людського горя дідом Омельком. Щодо цього твору навіть важко говорити про елементи сюжету, бо події „розсипаються”, не пов’язані між собою в послідовний детермінований ланцюг. Є історія окремого життя, але немає зав’язки, кульмінації чи розв’язки, так характерних для оповідної прози ХІХ ст. Розмитістю сюжету „Дід Омелько” вже значно ближчий до традицій малої прози к. ХІХ – п. ХХ стет.

Твір „Мати” за жанром можна зарахувати вже остаточно до повістки. Перед нами не тільки історія життя Андрія і його матері, що було і в інших творах. Можемо виділити велику кількість подій, викладених не зовсім ґрунтовно і докладно, але й не пунктирно-загальникових, як у „Дідові Омелькові”, „Хуторяночці” чи „За паспортом”. Поряд з цим важко виділити якийсь із епізодів, вони ніби рівноправні між собою, становлять єдину суцільну оповідь. Можемо вести мову вже про елементи сюжету, але вони не є чітко означеними. Крім того, кожен епізод є ніби окремим сюжетом зі своїми складовими елементами. Не стають центральними епізоди зустрічі з головною героїнею, як це було в інших творах. Перша зустріч – це не більше ніж сюжетний хід для введення у твір ще одного оповідача: мати власними устами переповідає про драматичні взаємини життя з сином. Друга зустріч – власне, не з матір’ю, а з її трупом – відтворюється буквально в декількох реченнях. Із часом А. Тесленко повернеться до творів саме з такою сюжетобудовою.

Такі твори, що характеризують все життя персонажа, найчастіше гірке, і поєднують у собі невеликий обсяг оповідання і повістеву кількість подій, М. Локтев пропонує називати „житійними” оповіданнями[4]. І. Денисюк такі твори називає „оповіданнями долі” (у першому і другому випадках лапки вказують на велику умовність пропонованих термінів).

„Утворилась модель соціального оповідання..., з особливим характером проблемності. Це були „оповідання долі.” Кривда окремої людини з низів впливала з обставин несправедливого експлуататорського ладу.

Переломлення індивідуального і загального, соціального і психологічного елементів знаходило вираз у сюжетних мотивах розбитого особистого щастя знівечення усієї долі, усього життя. Звідси, очевидно, „біографізм” оповідань... – показ усього важкого життєвого шляху, а не окремого випадку” [5;42].

У „Матері” я-оповідач відходить на другий план, бо основну нитку оповіді снує мати Андрія. Є ще одна суттєва відмінність від решти ранніх творів. Мовлення я- оповідача позбувається „сказової” манери, воно набуває окремих рис об’єктивності й безпристрасності, характерних для нарації епічних творів з оповіддю від третьої особи, коли присутність оповідача часто стає непомітною. Я-оповідач у „Матері” виконує швидше функцію своєрідного сюжетного обрамлення.

Ці перші п’ять творів були написані А. Тесленком до весни 1905 року і були переписані ним до одного зошита. Важко погодитися з твердженням В. Смілянської, що епічні прозові твори письменника всі є оповіданнями [6;9], бо вже на прикладі перших п’яти творів бачимо, що пошуки найвідповіднішої жанрової форми з боку автора були досить активними і широкими за залученими формами.

Також викликає сумнів твердження цього ж літературознавця про те, що перших п’ять прозових творів об’єднує образ оповідача – дядька Степана [6;10], бо на цього оповідача є вказівка тільки в „Хуторяночці”, крім того, лексико-синтаксична структура мовлення вказує на те, що оповідач, скажімо, з „Матері” чи „За паспорт” інтелектуально стоїть значно вище від оповідача з „Хуторяночки” чи тим більше з „Діда Омелька”.

Нову групу споріднених за жанром творів становлять ті, що були написані А. Тесленком протягом 1906 року. Ці твори „Радощі”, „Школяр”, „Любов до ближнього”, „У схимника”, „Истинно русский человек” і „Наука” – можна вважати класичними зразками оповідання. На відміну від ранніх творів письменника, вони не окреслюють всього життя персонажів, а є тільки випуклими відтвореннями окремого малого проміжку з життям персонажів, коли минуле і майбутнє ми можемо реконструювати лише умовно із зображеного „теперішнього” життя дійових осіб.

Зроблені висновки, безперечно, не вичерпують всієї глибини проблеми. Аналізована тема залишається актуальною для подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васильев И., Субботин А. О сказе в поэзии Маяковского// Проблемы стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск, 1974.
2. Мущенко Е., Скобелев В., Кройчик Л. Поэтика сказа. – Воронеж, 1978.
3. Тесленко А. Прозові твори. Драматичні твори. Вірші. Листи. – К., 1988.
4. Локтев Н. «Житийный» рассказ в советской русской новеллистике: Автореф. Дис. ... канд. филол. наук. – Калинин, 1981.
5. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – К., 1981.
6. Смілянська В. Архип Тесленко// Тесленко А. Прозові твори. Драматичні твори. Вірші. Листи. – К., 1988.

УДК 82.02: [821.161.1 + 821.161.2] (092) “17/18”

ШЕВЧЕНКО І ДРАГОМАНОВ: ЗДОБУТКИ І ВТРАТИ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОГО НАПРЯМУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Наєнко М.К., д. філол. н., професор

Київський національний університет ім. Т.Г.Шевченка

У статті М.К.Наєнка проаналізовано погляди М.Драгоманова на творчість Т.Шевченка, розглянуто здобутки і втрати культурно-історичного напрямку в літературознавстві. У численних статтях, розвідках, зокрема, „Література російська, великоруська, українська і галицька” внутрішнім двигуном полемічного запалу його була недостатність соціалізму Шевченка, який має розвиватися із справою національною на федеративній основі. Захоплюючись ідеями федералізму й соціалізму, художні особливості літературних творів Шевченка сприймалися Драгомановим не як синтез естетичного мислення, а як набір образних висловів.

Ключові слова: культурно-історичний напрям, соціалізм.

Наенко М.К. ШЕВЧЕНКО И ДРАГОМАНОВ: ДОСТИЖЕНИЯ И ПОТЕРИ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ / Киевский национальный университет им. Т. Г. Шевченко, Украина.

В статье М.К.Наенко проанализированы взгляды М.Драгоманова на творчество Т.Шевченко, рассмотрено достижения и потери культурно-исторического направления в литературоведении. Во многочисленных статьях, изысканиях, в частности, «Литература российская, великорусская, украинская и Галицкая» внутренним двигателем полемического азарта его была недостаточность социализма Шевченко, который должен развиваться с национальным вопросом на федеративной основе. Увлекаясь идеями федерализма и социализма, художественные особенности литературных произведений Шевченко воспринимались Драгомановым не в качестве синтеза эстетического мышления, а как набор образных высказываний.

Ключевые слова: культурно-историческое направление, социализм.

NAyenko M.K. SHEVCHENKO AND DRAGOMANOV: ACHIEVEMENTS AND LOSSES OF A CULTURAL - HISTORICAL DIRECTION IN LITERARY CRITICISM / Kiev National University by T.Shevchenko, Ukraine.

M.Dragomanov's sights on Shevchenko's creativity are analysed in this article, it is considered achievement and losses of a cultural - historical direction in literary criticism. In numerous works, such as "The Russian, "Grand-Russian", Ukrainian and Halych Literature" the author was under the influence of the internal engine of polemic passion. It was because of Shevchenko's socialism, which should develop with a national question on a federal basis. Taking a great interest by federalistic and socialistic ideas and the art features of Shevchenko's literary products they were perceived by Dragomanov not as synthesis of aesthetic thinking, and as a set of the figurative statements.

Key words: a cultural - historical direction, socialism.

На рубежі XVIII-XIX ст. у зарубіжному й українському літературознавстві на зміну неокласичній школі прийшла школа історична. У другій половині XIX ст. в її межах активно розвивалися кілька літературознавчих напрямів: культурно-історичний, міфологічний, порівняльно-історичний, ідеологічний, психологічний. Аж поки на арену не вийшла філологічна школа з її теж багатьма різновидами чи напрямами.

Творчість Шевченка аж до кінця XIX ст. найчастіше трактувалася в дусі культурно-історичного (часом – підкреслено ідеологічного) напрямку в історичній школі. Чи не найцікавішою дослідницькою постаттю тут був Михайло Драгоманов. Працюючи викладачем у Київському університеті, а потім вимушено емігрувавши за кордон, він опублікував, зокрема, такі студії, як “Шевченко, українофіли й соціалізм” (1879), “Війна з пам’яттю про Шевченка” (1882), “Французький переклад “Катерини” (1890), “Т. Шевченко в чужій хаті його імені” (1893) та ін. Кожна з цих публікацій стосувалася, звичайно, і загальних питань розвитку української літератури, але в полі зору автора найвиразніше поставала саме творчість Тараса Шевченка як головної в нових часах постаті літературного процесу України.

Писалися ці праці в один із найтемніших періодів у розвитку української духовності. Звідси деякі суперечності, а інколи й помилкові судження вченого, що ставало предметом дискусій і за його життя, і триває до сьогодні.

На початку 60-х років, коли скасоване було кріпосне право, стало можливим відкриття в Києві недільних українських шкіл. Драгоманов став активним учасником цього процесу. “Київська шкільна адміністрація, - писав він, - допустила й народну мову при початковому навчанні й мала бути складена “Читанка” так, щоб вона була ступеневим переходом од народної української мови до російської і далі – до церковнослов’янської”. Але таким планам не судилося збутися; 1863 року виходить валуєвський циркуляр, за яким “малоруського нарiччя не було, немає і бути не може”, а в 1876 році емським указом заборона української мови поширилась на всі наукові студії, на проблематику (крім селянської) української літератури і навіть на музичну грамоту (українські тексти під нотами вважались кривою). Драгоманов став шукати причин таких заборон в історичній долі України, розірваній на дві частини Російською та Австро-Угорською імперіями. Думаючи над цим, він написав розвідку “Література російська, великоруська, українська і галицька”, котра найбільшою мірою покляла початок його суперечливим поглядам на творчість Тараса Шевченка. Внутрішнім двигуном полемічного запалу його була боротьба за народність літератури; недержавність України, акцентував Драгоманов, призводила до сприйняття цієї народності в хибному світлі, спричинила, зокрема, роздвоєння свідомості М. Гоголя, розгром Кирило-Мефодіївського товариства, життєву й літературну драму Т. Шевченка і т. ін. У наслідку, мовляв, маємо відсталу українську народність; головна причина цього в тому, “що в українофільстві дана була перевага формальному боку, націоналізму, партикуляризму, і за ними не помічена була та середина, котра давала йому силу од Котляревського до Шевченка включно. А ця середина в тому і залежить, що українська муза тоді тільки давала свіжі і дужі твори, коли завдавалась загальними європейсько-російськими ідеями і напрямами – сентименталізмом, романтизмом, охотою до протонародності і т. д., що українські національні ідеї тоді тільки користувались симпатією громади, коли вони підходили під загальні тенденції...” Розвиваючи цю думку,

автор пішов ще далі: слабкість Шевченка, писав він, у його “плачах” за колишніми бунчуками й булавами; оповідання Марка Вовчка – це швидше мимовільний рефлекс російської літератури школи Тургенева, ніж самостійний вияв українських ідей; Нечуй-Левицький у “Причепі” сів на дуже небезпечного коня – націоналізм, а взагалі літературу українською мовою треба творити тільки як белетристику про простий народ. *“Простий народ у нас – це 90% народу, коли не більш. Опишіть його побит, навчіть його, це вам праця на 20-30 років. А там побачимо, що треба робити далі”*. Якщо в цьому руслі розвиватимуться всі чотири літератури України, наголошував Драгоманов, то не буде незгод між галичанами, українцями, москвофілами, русофілами, полякофілами, слов’янофілами, а буде спільна праця і боротьба проти обскурантів і експлуататорів; борись, мовляв, проти гнобителів, симпатизуй федеральним ідеям та модному на Заході соціалізму і всі інші питання для України (зокрема й національне) вирішайтесь самі собою.

Драгоманов відчував, що проти таких міркувань його *“багато з друзів наших крикне... це, скажуть, знову та література для домашнього вжитку, яку нам з милості залишав слов’янофільський “День”, це знову другорядна роль протонародної літератури”*. Так воно й вийшло. Але трохи згодом...

1878 року М. Драгоманов узяв участь у світовому літературному конгресі в Парижі, на якому вручив голові конгресу Віктору Гюго брошуру французькою мовою *“Українська література, заборонена російським урядом”*, але найпомітнішим його дослідженням цього часу стала студія *“Шевченко, українофіли і соціалізм”* (1879). З’явилася вона як своєрідна відповідь Федору Вовку (Сірку), який під час відзначення 12-х роковин смерті Т. Шевченка в Цюриху пробував пов’язати творчість Кобзаря з ідеями соціалізму, а пізніше (в 1879 р.) ще раз повернувся до цього питання у статті *“Т. Г. Шевченко і його думки про громадське життя”*. Драгоманов у своїй студії спочатку розглянув постать Т. Шевченка в оцінках його сучасників, показавши, зокрема, що П. Куліш не мав рації, коли доводив *“шкідливість”* для українського народу *“п’яної музи”* поета, і що М. Костомаров був неточним, коли писав, що Шевченко не мав *“мечтаний о местной независимости”*. Навпаки, доводив Драгоманов, Т. Шевченко завжди був сповнений ідей незалежності, але хиба його в тому, що причину її він вбачав тільки в залежності *“од москаля”* і мріяв про повернення до козацьких та гайдамацьких вольностей. Усе це, мовляв, призвело до того, що Шевченко так і не запропонував *“провідної ідеї”* майбутнього України. Деякі політологи й літератори бачили ту ідею в соціалізмі і були переконані, що Шевченка слід сприймати як предтечу соціалістичних ідей. Драгоманов у зв’язку з цим пише: *“Ми ніяк не згодимось, що Шевченко був соціалістом. Ми думаємо навіть, що згодиться із цим було б шкідливо й для долі самого соціалізму на Україні, бо це б пустило невірну думку й про те, що таке соціалізм”*.

Від критики Шевченка за недостатність у нього соціалізму Драгоманов перейшов до характеристики вад його суто поетичної творчості. Не сприймав він його *“патріархального біблейства”* (тобто, біблійних мотивів у поезії), а форму більшості поем назвав *“розтріпаною”*, бо в ній переплутано біблію з *“петербуржчиною”*, цинізм з манірністю, жарт із недбалістю тощо. Одне слово, в творах Шевченка *“нове перемішане із старим так, що без помочі збоку й не розбереш, що ж справді з нього й треба брати”*.

Зачеплено, отже, дражливі для українців питання. Київська *“Громада”* у зв’язку з цим припиняє фінансову підтримку у видавничій діяльності Драгоманова, його звинувачують у лівизні поглядів і відході від українських національних справ, а він тим часом пише одну з найглибших праць цієї проблематики *“Пропащий час. Українці під Московським царством (1654-1876)”*. У цій праці піддано критиці сам факт приєднання в 1654 році України до Росії, а в Переяславських статтях, що складені з цієї нагоди, знайдено дуже мало державної мудрості: адже вони зорієнтовані на деякі вольності лише для самих козаків, а *“пашенний”* люд залишався, як і за часів Польщі, *“панщизним”*. Через це, наголосив Драгоманов, *“після Хмельницького до самих часів Катерини ми бачимо, як замість того, щоб розростатись тому доброму, що було в козацьких українських порядках, воно топчеться царями або схиє, - а зле поливається, розростається”*. Не випадково, додає Драгоманов, Шевченко називав козацьку старовину *“срамотною годиною”* і *“казав, що він би оддав половину свого віку молодого, тільки щоб забути тяжкі діла батьків наших”*.

Шевченко як аргумент у працях Драгоманова останніх років життя ставав дедалі вагомішим і прогресивнішим. У відгуку про переклад поеми *“Катерина”* французькою мовою, він, наприклад, не спростовує думки про всенародність поета, про те, що Шевченко *“був луною їх (народних мас. – М. Н.) почуття, тлумачем їх горя і їх змагань”*, а в замітці про поезію Шевченка в народних устах навіть шкодує, що *“між простим народом твори його не так розширені, як би треба було ждати”*. Дбаючи про таке розширення, Драгоманов у 1882 році видрукував латинкою поему *“Марія”* (для тих, хто не знає кирилиці), а в 1885-му видав її в своєму перекладі російською.

Дуже гострою була рецензія Драгоманова на видання *“Кобзаря”*, здійснене в 1893 р. О. Огоновським (*“Т. Шевченко в чужій хаті його імені”*). Рецензент не схвалював і метод видання, і характеристику творчості поета. Жанрове визначення окремих творів, до якого вдався О. Огоновський (*“думки”, “балади”, “посвяти”, “епічні твори”* та ін.) позначене схоластикою (пише Драгоманов), а спроби видавця скористатися зіставленнями видаються *“іграшкою в порівняльний метод”*. Нічого не дає, наприклад,

порівняння “Сну” Шевченка з “Мідним вершником” О. Пушкіна, його поезій періоду заслання з поезією теж заслання – античного поета Овідія та ін. Після таких порівнянь, зазначає Драгоманов, *“можна сказати, що і смерть Шевченка нагадує смерть Гомера, бо певне ж, коли Гомер жив на світі, то мусив і мерти”*. Вказував Драгоманов і на те, що в Огоновського Шевченко виїшов занадто *“богомазним”* (до того ж – у греко-католицькому дусі, який для православного Шевченка був чужим), але в кінці рецензії висловив певне вдовolenня, що навіть таким недосконалим виданням *“світло “Кобзаря” все ж таки поставлено перед люди – на стіл, а не сховано під стіл. Решта прийде”*.

У своєму слові про Кобзаря О. Огоновський згадував і статтю Драгоманова “Шевченко, українофіли і соціалізм”. Оскільки Огоновський, на думку Драгоманова, змісту тієї статті не збагнув, то йому довелося уточнити дві свої позиції, від яких відступати не збирався: 1) Шевченко не був соціалістом; 2) справа соціалізму має розвиватися водночас із справою національною на федеративній основі.

Певне відлуння цих позицій присутнє в “Чудацьких думках про українську національну справу” (1891) і, зокрема, в дискусії Драгоманова (“Листи на наддніпрянську Україну”) з П. Вартовим – Б. Грінченком (“Листи з України наддніпрянської”). Дискусія ця розгорталася в 1892-1893 рр., а предметом її було з’ясування поглядів на шляхи розвитку України та її літератури. Б. Грінченко у зв’язку з драгоманівським федералізмом процитував слова Шевченка про *“шмат гнилої ковбаси”*, за яку, мовляв, і рідну матір продаси. Драгоманов уточнював, що російська література – це не *“шмат ковбаси”*, що він усього лиш хотів, аби українська література не залишалася в етнографічних рамках, що українським авторам треба переймати досвід і російської, й інших літератур. Драгоманов звинувачував Грінченка в *“етнографічному патріотизмі”*, а Грінченко не сприймав драгоманівського космополітизму, який, на його думку, відводив думку від *“національної ідеї”*. Драгоманов свою основну позицію формулював так: *“Космополітизм в ідеях і цілях, національність у ґрунті і формах культурної праці”*. Б. Грінченко наполягав, що література повинна бути національною і в ідеях, і за формою і посилався при цьому на творчість Шевченка: завдяки поєднанню національних ідей і форм Шевченко у своїх творах високо підніс самосвідомість українського народу. М. Костомаров і П. Куліш, нагадував Б. Грінченко, дещо понизили її, оскільки змирилися із трактуванням української літератури як тільки літератури *“для домашнього вжитку”* (М. Костомаров), вдалися до лайливих випадів проти Шевченка й звеличеного ним козацтва (П. Куліш) та ін. Не мав рації Драгоманов і тоді, підкреслював Б. Грінченко, коли поділяв українську літературу на галицьку, українську, великоруську й ін. *“Історія не знає ніяких “підлітератур”, ніяких літератур “для домашнього вжитку”, ніяких літератур спеціально про пана або спеціально про мужика”*. З часу Шевченка українська література вийшла на загальнолюдські дороги, і такою має бути її майбутня перспектива, наголошував Б. Грінченко...

Протягом останніх років життя Драгоманов обіймав посаду професора загальної історії в новоствореному Софійському університеті (Болгарія). Там він виношував ідею *“зложити очерк історії цивілізації на Україні”*, написав *“Чудацькі думки...”*, розвідку з історії світових релігій (*“Рай і поступ”*), статтю про Л. Толстого (*“Л. Н. Толстой. Царство божие внутри вас...”*) та ін. У них траплялися й принагідні згадки про Шевченка, але як завжди – полемічні, а часом і помилкові. Зокрема – про недостатню освіченість поета чи про те, що в його *“Посланні”* (*“І мертвим, і живим...”*) *“своя мудрість”* зневажливо протиставлялася *“науці узловатого німця”*. Ці протиставлення, писав Драгоманов, *“істинно глупі, і вони власне через свою глупоту, котра освячає лінєвство нашого мізку, так само стали популярні, як і виклики Бакуніна проти буржуазних наук і шкіл”*. З подібними думками Драгоманова (особливо щодо Шевченка) полеміка не стихала аж до відходу його за обрій (1895); власне, він і сам їх періодично переглядав, роздумуючи, зокрема, про повне видання творів Кобзаря. За його словами, до такого видання він спочатку поставився *“байдуже, бо вважав твори Шевченка з ідейного боку вже “пунктом пережитим”*. Тепер же (на рубежі 80-90-х р. – М. Н.) *я переконався, що не тільки для галицьких, але й для російських українофілів, та навіть для самих вчених із них, треба ще не мало духовної праці, аби наздогнати навіть Шевченка”*. В іншому місці своїх біографічних заміток Драгоманов зізнавався, що мав намір *“скласти історію української літератури у 3-х розділах”* у дусі статті *“Шевченко, українофіли і соціалізм”*, але хвороба і смерть обірвали цей задум.

Після смерті вченого з’явилося кілька публікацій про його неординарну постать в українській духовності (М. Павлика, А. Кримського й ін.), а потім настало певне затишся в полеміці з ним. На цій підставі І. Франко зробив висновок, що вже цілком зникли всі *“кваси та сердитості”* щодо дискусійних поглядів Драгоманова на українську сучасність, на постать Шевченка та ін. і вирішив здійснити нове видання його студії *“Шевченко, українофіли і соціалізм”* (1906). Тим часом навіть через чверть століття після цього Франкового видання з’явиться чи не найгостріша критика *“шевченківських”, “соціалістичних” і “федеральних” концепцій Драгоманова* (стаття Д. Донцова *“Шевченко і Драгоманов”*, 1938).

У цій статті відсутні характеристики Драгоманова з подібними епітетами; він замінив їх лаконічним ярликом *“лакей Москви”*. Шевченко і Драгоманов для нього – це цілковиті антагоністи, що стояли на абсолютно різних ідейних платформах. *“Великою прірвою, яка відділяла світогляд Шевченка від хаотичної мішанини думок Драгоманова, - писав Донцов, - була ідея примату нації; ідея, яка набрала*

повного змісту щойно в наші часи – в боротьбі з антагоністичними контрідіями соціалізму... А соціалізм і поступовість – це були болвани, яким поклонявся Драгоманов і яким поклоняються і досі сторонники того лакея Москви... Все в них (у Шевченка й Драгоманова. – М. Н.) різне... Різні джерела їх мудрості, різна й сама їх мудрість... В одного блискучі традиції своєї країни і їх літописців – автора “Слова”, автора “Історії Русів”, у другого – анархічна, матеріалістична філософія соціалізму”. Якщо відкинути донцовські ярликування і глянути на проблему тільки з позицій наукового (не тенденційного) літературознавства, то стане очевидним, що справа не просто в особі Драгоманова, який не завжди розумів Шевченка і навмання захоплювався ідеями федералізму й соціалізму. Вся суть у втратах, які ставали дедалі відчутнішими в методологіях історичної школи літературознавства – культурно-історичній, ідеологічній, порівняльно-історичній... Вони давали надто широкі публіцистичні можливості для трактування літератури як тільки виразниці життєвих ідей. Естетичні нюанси, підтексти й напівтони до уваги не бралися. Художні особливості літературних творів сприймалися не як синтез естетичного мислення, з якого в літературі починається все, а як набір образних висловів, що відіграють у творах допоміжну, другорядну роль. Ні Драгоманов, ні Донцов не змогли розібратися в цих речах як учені-філологи, бо в них переважало ідеологічне розуміння літературної творчості. А два однакові заряди, як відомо, відштовхуються. Особливо ж, коли йдеться про функціонування цих зарядів у різних історичних умовах. Той федералізм і соціалізм, що були для Драгоманова теорією, в часи Д. Донцова стали вже радянською практикою. Та ще й такою, яка для України в 30-х роках ХХ ст. принесла значно більше втрат, ніж у часи Драгоманова теоретична мрія про соціалізм і федералізм. Д. Донцов дуже боляче сприймав ці втрати і шукав об’єкта для розрядки. Трапилася вона у вигляді гіпертрофованої ідеологічної методології Драгоманова як літературознавця. І зчинилась не просто розправа, а акція нищення опонента. Тривало, по суті, те, на що скаржився Драгоманов ще 1883 року: “...За свою довголітню полеміку з різними таборами я ні разу не стрівся з противником добropорядним”. Історія ж віддає належне їм усім. Драгоманову, зокрема, за те, що в його науковій спадщині, кажучи словами І. Франка, “основне, виношене в душі автора і висловлене ясним, гарячим словом, лишається й донині цінним і неперестарілим і гідне того, щоб як окраса нашої критичної літератури було в руках усіх, кому дороге наше слово і дорогі ті ідеї, для яких працювали й боролися оба чільні сини України – Шевченко і Драгоманов”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бернштейн М. Українська літературна критика 50-70-х р. ХІХ ст. – К., 1959.
2. Возняк М. До історії місії Драгоманова // Україна. - № 1-2. – К., 1929.
3. Вибране. ...мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні. – К., 1991.
4. Грушевський М. М. Драгоманов і Женевський соціалістичний гурток. – Відень, 1922.
5. Заславський Д., Романченко І. Михайло Драгоманов. – К., 1964.
6. Іванова Р. М. П. Драгоманов у суспільно-політичному русі Росії та України в другій половині ХІХ ст.” – К., 1971.
7. Літературно-публіцистичні праці. – Т. 1-2. – К., 1970.
8. Міщук Р. Сторінки великого життя. У кн.: Драгоманов М. Вибране... - К., 1991.
9. Павлик М. Михайло Петрович Драгоманов. – Л., 1896.
10. Пам’яті Михайла Драгоманова. – Х., 1920.
11. Франко І. Передне слово // Драгоманов М. Шевченко, українофіли й соціалізм. – Л., 1906.

УДК 82-92:070.41

КАТЕГОРІЯ ФАКТУАЛЬНОСТІ В ГАЗЕТНОМУ ДИСКУРСІ

Онишкевич Л.В, викладач

Львівський національний університет імені Івана Франка

У статті йдеться про категорію фактуальності як метод, який використовується для передачі фактів у газетному дискурсі. Автор робить спробу виокремити основні ознаки категорії в контексті семасіологічного підходу на семантичному, синтаксичному та прагматичному рівнях.

Ключові слова: газетний дискурс, факт, фактуальність.

Онышкевич Л.В. КАТЕГОРИЯ ФАКТУАЛЬНОСТИ В ГАЗЕТНОМ ДИСКУРСЕ / Львовский национальный университет имени Ивана Франко, Украина.

В статье рассмотрена категория фактуальности как метод, который используется для передачи фактов в газетном дискурсе. Автор делает попытку выделить основные черты категории в контексте семасиологического подхода на семантическом, синтаксическом и прагматическом уровнях.

Ключевые слова: газетный дискурс, факт, фактуальность.

Onyshkevych L.V. CATEGORY OF FACTUALITY IN NEWSPAPER DISCOURSE / Lviv national university named by Ivan Franko, Ukraine.

In the article the category of factuality as a method of rendering facts in newspaper discourse is considered.

The author makes an attempt to single out main peculiarities of the category in the context of semasiological approach on semantic, syntactic and pragmatic levels.

Key words: newspaper discourse, fact, factuality.

За умов зростаючого впливу на громадську думку засобів масової інформації, аналіз категорій *газетного дискурсу* та їх роль у формуванні громадської думки набуває неабиякого значення. У сучасній лінгвістиці одним із найплідніших напрямів є аналіз мовних одиниць із залученням категорій та понять суміжних наук: філософії, логіки і когнітології [1, 3]. Таким чином, нашу увагу привернула категорія *фактуальності* – методу, який уживають для передавання *фактів* у *газетному дискурсі*. *Фактуальність* пов'язана з протиставленням об'єктивної та суб'єктивної сторін інформування і може розглядатися як ознака вірогідності повідомлення [2, 121]. Цю концепцію не завжди висловлюють відкрито, але вона імпліцитно присутня в працях, де розглядаються проблеми засобів масової інформації. Дослідник Р. Хакет [3, 229-259], досліджуючи газетний матеріал, вважає, що *фактуальність* є невід'ємною від об'єктивності. Об'єктивність викладу в його розумінні включає поняття *балансу* – експлікацію протилежних поглядів, та *точності* – „фактуально точного”, „правдивого”, „неопосередкованого” викладу. На думку Т. ван Дейка [4; 5], *фактуальність газетного дискурсу* – спосіб, який забезпечує сприйняття читачем інформації як правдивої або, принаймні, можливо, правдивої. Для Г. Тучмана [6] *фактуальність* – метод підбору фактів, внаслідок якого вони б слугували підтвердженням один одному. Отже, головним завданням журналіста виступає адекватне поєднання *фактів* – політичних та професійно авторитетних рішень.

Визначальним для розуміння поняття *фактуальності* виступає адекватне розуміння її складової – *факту*. У довідкових джерелах *факт* – дійсна, не вигадана подія, дійсне явище; те, що сталося, відбулося насправді // Приклад, випадок // Те, що є матеріалом для певних висновків і відповідає об'єктивній дійсності. Реальність, дійсність; те, що об'єктивно існує [7, 552; 8, 1314]; дійсна подія, наслідок, випадок, істина; у логіці та методології науки – судження, яке фіксує емпіричне знання про події, що відбуваються об'єктивно, незалежно від свідомості [9, 712]; подія; те, що сталося, дійсність, яка знаходиться перед нами, те, що визнається реально існуючим, стан справ, який породжується дійсністю [10, 474].

Категорію *факту* досліджують віднедавна. Уперше до цього поняття звернувся дослідник Б. Рассел для розв'язання гносеологічних і логіко-філософських проблем. Під *фактом* учений розумів все, що відбувається у світі. "Факти – те, що робить наші твердження істинними чи хибними" [11, 292]. *Факти* – первинні, а судження, які їм відповідають – вторинні. За такої умови *факти*, як і події, повинні існувати до судження чи висловлювання [12, 67]. Прикметно, що розглядаючи поняття "причини" в праці "Причинні відношення", дослідник З. Вендлер розмежовує факт та подію, доходючи висновку, що "причини – *факти*, а не події" [12, 50].

Розмежування *фактів* та подій дозволило по-новому зрозуміти *факт*: життя людини складається з подій, але його анкетна презентація перетворює події у *факти* [13, 103]. *Факту* немає допоки людина не осягнула й не сприйняла світ, поки вона не сформулювала його. Отже, *факт* постає як наслідок пізнання світу. Вичленовуючи фрагмент дійсності, а в ньому певний аспект, мовець його концептуалізує, структурує за моделлю судження, вводячи значення істинності, верифікує і лише тоді отримує *факт* [14, 491]. Нема *фактів* поза світом, але нема *фактів* поза мовою, яка описує світ [12, 54]. Так, судження, яке структурує дійсність так, щоб можна було встановити його істинність чи хибність, задає *факт* – поняття, що фіксує реальну подію чи наслідок діяльності й уживається для характеристики особливого типу емпіричного знання [15, 1114].

Будь-яке розмірковування про *факти* зводиться до виявлення шляхів доступу до них [16, 110]. Оскільки *факт* – ментальна категорія, то в межах лінгвістичного аналізу можемо проаналізувати лише висловлювання, за допомогою яких він передається в дискурсі. Отже, предметом нашого аналізу будуть *фактуальні висловлювання* – своєрідні знаки, які виражають *факти*.

У цьому дослідженні розрізняємо три підходи до розуміння *фактуальних висловлювань*: *семантичний*, *синтаксичний* та *прагматичний*, зважаючи на семіотичний підхід Ч. Моріса до інтерпретації мовних явищ. Три виміри мови – "семантика", "синтактика", "прагматики" співзвучні з мотивами розповсюдженої в наш час (особливо на Заході) „аналітичної філософії мови” [17, 36], яка отримала

назву через особливий метод аналізу, який звертається не до речей, а до мови, яка говорить про речі [17, 104].

Семантичний підхід поданий *референційною теорією*. Ця традиція бере свій початок ще в рамках логічного позитивізму, який стояв коло витоків англійської аналітичної філософії, головним принципом якого виступав метод верифікації – підтвердження знання зіставленням його з дійсністю. *Факт* розуміють як реально існуючі річ, ідею, випадок, які людина спостерігала чи пережила, і які, підтверджуючись людиною, набувають *фактуального* значення. Констатуючи *факт*, інформуємо про дійсність [18, 120-122]. Отож, імпліцитно допускаємо, що можна інтуїтивно розпізнати *факти*, які ймовірно (хоч і необов'язково) подані як *фактуальні твердження*, бо чіткого визначення *факту* та *фактуального твердження*, за винятком того, що критерієм виокремлення *фактуальних* тверджень є поняття *об'єктивної правди*, не подають. Твердження вважають *фактуальним* лише за наявності позатекстуального підтвердження того, що воно описує реальну ситуацію.

Вважаючи, що є два типи знання (досвіду): об'єктивний та суб'єктивний, за аналогією розрізняють два типи тверджень, які, верифікуючись щодо дійсності, поділяються на *фактуальні* (об'єктивно правдиві) та *міркування* (суб'єктивно правдиві). Критерієм класифікації виступає поняття *об'єктивної правди*, чітко визначення якого теж стикалося з низкою проблем. Мову трактують як нейтральний посередник, що лише віддзеркалює реальність [19; 20, 56-90; 3, 229-259].

Мова – семіотичний код, який накладає структуру цінностей, соціальних та економічних за походженням, на все, що вона репрезентує. *Газетний дискурс* теж не є оцінно нейтральним відображенням *фактів* [21, 4]. Незалежно від „природної” структури світу, ми сприймаємо їх ментально, і у дискурсі – через конвенційні категорії значення, матеріалізовані, втілені в системі суспільства [21, 3]. Світ постає перед нами як калейдоскопічний потік вражень, який має бути організований свідомістю, а це означає, головню, – мовною системою, що зберігається у нашій свідомості [цит. за Fowler: 1991, 28].

Незважаючи на соціокультурний внесок цього підходу, методологічні проблеми його уживання для створення теорії *фактуального висловлювання* є численними. Немає сталої відповідності між лінгвістичною структурою і семіотичним значенням [21, 90]. Трактуючи твердження як *факту* залежить від інтуїтивного та експериментального знання того, що більшість людей у межах певного суспільства сприймає як *дане*. Тобто, щоб класифікувати висловлювання як *фактуальне*, треба знати епістемологічні припущення, які функціонують у певній сфері соціальних стосунків, а відсутність текстуального методу визначення *фактуального висловлювання* відкидає аналіз *фактуальності* від аналізу тексту до аналізу аудиторії.

Текстуальний метод аналізу широко розробляється у *синтаксичному підході*. Ця традиція бере свій початок у сформульованій Р. Карнапом концепції філософії як „логічного синтаксису мови”. Для вченого – філософія співпадає з логікою наукової мови й пояснює синтаксичні зв'язки між знаками в тому вигляді, у якому вони – згідно будови певної мови – становлять формально-логічну структуру складного речення. Усі загальні речення емпіричного змісту розуміють як молекулярні речення і – покладаючись на синтаксичну істиннісну функцію Л. Вітгенштейна – редукують до так званих атомарних речень, які можна верифікувати емпірично [17, 37]. Тобто *факт* пояснюють як логічну категорію, яка виражається через атомарне речення (пропозицію), що виражає інтенціональне семантичне ядро висловлювання, яке конкретизує у мовленні сукупність знань про довкілля та відповідає в мові за верифікацію чи відповідність істині у закритій системі [22, 85].

У мовленні (дискурсі) пропозиitivне значення може виражатися інфінітивом, особовою формою дієслова тощо, втім **неповна номіналізація** (термін введений Н.Д.Арутюновою для позначення словосполучень на зразок „то, що”, „той факт, що”, „та обставина, що” [23, 54]) залишається основною формою його вираження [13, 104].

Неповним (пропозиitivним) номіналізаціям речення властиві такі риси: (1) збереження заперечення як синтаксичної категорії, (2) відповідність повному об'єму простої пропозиції, (3) здатність з'єднуватися лише з певними класами предикатів (логічними, епістемічними, модальними і оціночними), (4) незіставність із модусом фізичного сприйняття, (5) відсутність лексичних обмежень на сполучуваність: будь-яка за змістом та наповненням пропозиція може поєднуватися з будь-яким предикатом, взятим з вищезгаданих категорій, (6) вплив змін в актуальному поділі всередині номіналізації на значення істинності речення, тобто зміна в актуальному членуванні (логічній структурі) речення впливає на істинність інтенціональних предикатів, які характеризують пропозиitivне значення, (7) слабка здатність розвивати похідні смисли [13, 133-140].

Неповна номіналізація як референт пропозиції істини вводиться в речення двома шляхами: 1) через іменники: *факт*; співвідносним (у синтаксичному смислі) словом *обставина*; а також іменами, утвореними від пропозиційних дієслів [14, 489]; 2) через фактивні дієслова [24, 19-26; 25].

Семантика іменника *факт* дозволяє йому вводити (Крейдлін, 1973; Арутюнова, 1980; Seriot, 1985), замінити номіналізації, а також використовуватися в якості їх предиката [13, 152]. Перефразовуючи речення *Mr Prodi delivered a remarkably similar message* (Daily Mail, Jan.1, 2002), отримаємо такі варіанти: *That Mr Prodi delivered a remarkably similar message is a fact. The fact that Mr Prodi delivered a remarkably similar message was of great importance. This fact was of great importance.* Проте ім'я *факт* не може замінити речень із гіпотетичною модальністю, які відносяться до „проблематичного” майбутнього. Стаючи темою повідомлення, такі речення оформляються умовним додатковим, яке складає антицедент для прислівникового суб'єкта *це* [13, 158]: *If Tony Blair's New Year wishes come true, it will be the face of the future for our currency* (Daily Mail, Jan.1, 2002).

Семантичний об'єм „факту” має нижню і верхню межу. Нижня межа обумовлюється синтаксичним об'ємом простого конкретного речення. Верхня межа виявляється, хоча і не цілком чітко, у відношенні *факту* до складного речення при розгортанні у додаткове таких „об'єктивних” позицій простого речення як обставини місця і часу [13, 160-161].

Фактовірно значення також передається за допомогою дієслів зі значенням *факту*. Їх називають або „дієсловами-контейнерами”, доповненням при яких має бути неповна номіналізація (фактивна іменна група) [26, 238], або фактивними дієсловами – дієсловами з презумпцією істинності пропозиційного доповнення (тобто з презумпцією *факту*) [24, 19].

Презумпція в лінгвістиці – семантичний компонент „Я знаю, що Р”. Відтак, якщо у реченні S пропозиційний компонент Р – презумпція, то семантична формула речення S включає семантичний компонент „Я знаю, що Р” [24, 20]. Презумпції істинності інакше називають *фактивними* і вони виникають у контексті фактивного предикату, складаючи один з компонентів його смислу [24, 21].

Лінгвістичне визначення фактивного предикату ґрунтується на двох ознаках: 1) у смисл стверджувального речення з дієсловом чи предикативом *v* входить компонент „мовець знає, що Р” (тобто, „Р - має місце”, або „Р – факт”). Словом, вживаючи *v* у висловлюванні, мовець знає, що Р; 2) у смисл заперечного речення з дієсловом чи предикативом *v* входить той самий компонент „мовець знає, що Р” [24, 21].

У рамках *прагматичної теорії* вимальовується ще одне теоретичне поняття *фактуального твердження*, яке впливає з теорії мовленнєвих актів, розробленої Дж.Остіном [27] та Дж.Серлем [28], де *фактуальне висловлювання* прирівнюється до *асертивів* – типу іллокутивного акту, який відповідає певним, цілком своєрідним семантичним та прагматичним правилам: адресант *асертиву* бере на себе відповідальність за правдивість висловленої пропозиції; адресант повинен бути спроможним надати докази чи причини, які б підтверджували правдивість висловленої пропозиції; висловлена пропозиція не повинна бути відверто правдивою для обох – адресата і адресанта – у контексті твердження; адресант підтримує віру в правдивість проголошеної пропозиції [28, 62].

Завданням *асертивів* є переконати адресата в тому, що певне явище справді спостерігається, довести правдивість висловленої пропозиції. Всі члени стверджувального класу оцінюються в рамках оцінки їх правдивості чи хибності [28, 12].

Поняття *асертив* (ствердження) у всесторонньому аналізі дискурсу новин використовує Т. ван Дейк [4; 5]. Він розглядає дискурс новин як переважно *фактуальний*, бо основна маса щоденних новин є прикладом мовленнєвого акту асерції. Щоб такі мовленнєві акти були доречними, адресант повинен висловити пропозицію для ознайомлення адресата з невідомими пропозиціями. Значення формулюють у такий спосіб, що їх не просто розуміють, але й сприймають як правду чи хоча б можливу правду. Супроводжуючи асертивні мовленнєві акти, риторичні структури покликані посилити переконання читачів, задані асертивними пропозиціями тексту [4, 83].

Можна стверджувати різні типи висловлювань. Тому з цієї теоретичної перспективи майже усі газетні твердження розглядають як *фактуальні висловлювання*, а передбачення чи роздуми, зазвичай, розглядають як *майбутній факт* [4, 31]. На нашу думку, внесення таких висловлювань до категорії *фактуальних* недоречно. Ми вважаємо, що висловлювання про можливі майбутні події не тотожні висловлюванням про події, які вже відбулися в минулому чи відбуваються зараз. Вірогідність перших залежить від нашої оцінки можливості припущення, а правдивість опису реальної події оцінюється на рівні відповідності між твердженням, яке описує подію та нашим сприйняттям реальної події.

Пропозиції зі значенням *факту* протистоять таким значенням, як здогад, припущення, можливість, плани на майбутнє, мрії, фантазії. Отже, поняття *асертива* утворює занадто широку категорію, щоб її можна було розглядати еквівалентом інтуїтивного поняття *фактуального висловлювання*.

Із теорією асертивів перегукується ще одна – класифікація тверджень Брочріде та Енінгера [29], які запропонували категоризацію чотирьох типів тверджень: *дезигнативних* (називних), *дефінітивних* (визначальних), *волоризаційних* (оцінних) та *адвокативних*, які можна розглядати як чотири підтипи *асертивів*.

Дезигнативне твердження виступає ствердженням *факту* - що є, було, чи буде. Адресат сприймає *факт* на основі свого переконання, яке підтверджує прийнятність такого твердження, базуючись на релевантній інформації. *Дефінітивне твердження* стосується визначення складових цієї цілісності. *Волоризаційне твердження* стосується цінностей, відносної якості ідеї, об'єкту, чи дії, і визначає, яка їхня якість. *Адвокативне твердження* стосується пропонуванних заходів чи дій.

Для вивчення *фактуальності* ця теорія має ті ж недоліки, що і теорія асертивів. По-перше, немає чіткої межі між твердженнями про минуле і теперішнє з одного боку, і про майбутнє з іншого. По-друге, власне спекулятивні твердження не розмежовуються від спекулятивних тверджень про реальні події, і *дезигнативні твердження* містять як припущення, так і міркування. По-третє, відмінність між *дезигнативними твердженнями* (стверджують *факт*) з одного боку і *волоризаційними* (виражають міркування про відносну вартість, правильність чи корисність (якість) речі) з іншого – теж суперечлива з огляду на бачення об'єктивності – суб'єктивності сприйняття.

Нам потрібна така теорія *фактуальності*, яка (1) не залежить від нашого сприйняття правдивості тверджень; (2) генералізує методологію для ідентифікації тверджень, які визначаємо як *фактуальні* чи як *нефактуальні*; (3) відображає нашу інтуїцію в сприйнятті одних тверджень як тих, що відносяться до теперішнього чи минулого, або до майбутнього, і (4) відображає наше інтуїтивне сприйняття відмінності між твердженнями, які стосуються реальних подій з одного боку, і роздумів (припущень) з іншого.

Ми пропонуємо визначити поняття *фактуальності* як ставлення адресанта до змісту свого висловлювання. Інтерпретуючи зміст висловлювання, визначаємо чи адресант подав інформацію як *факт*, чи ні. Визначаючи поняття *фактуальності* як сприйняття зв'язку між адресантом та його коментарями, ми звільняємо себе від потреби оцінювання адекватності висловлювання, відношення твердження до поняття реальності. З'ясування віри адресанта у своє твердження також не підпадає під аналіз, бо з погляду адресата, така оцінка не має потреби. Адресант подає матеріал як справжній або несправжній, і ми реагуємо на ці твердження на основі наших автоматичних суджень.

Фактуальне твердження можна визначити як висловлювання, яке відповідно до наміру адресанта сприймається адресатом як таке, що описує справжню ситуацію: для прикладу, подія чи стан які вже відбулися або відбуваються в момент продукування тексту. Адресант може не вірити, що його *фактуальне твердження* є правдивим, він може говорити неправду; адресат теж може не вірити, що висловлювання виражає правдиве твердження. У запропонованому підході кодування твердження як *фактуального* ми не аналізуємо віру адресата у правдивість поданої інформації, чи його розуміння справжнього переконання адресанта (тобто, чи адресант сам дотримується висловленої позиції).

На противагу *фактуальним* твердженням, *нефактуальні твердження* визначають як твердження, що за наміром адресанта не мають бути зрозумілими як такі, що описують реальну ситуацію.

Таким чином ми трактуємо твердження як *фактуальні* чи *нефактуальні* на основі нашого внутрішнього розуміння того, як адресант подає свої ідеї. Наше дослідження торкається когнітивних процесів, які приймаємо за належне, і виносить на поверхню відносно несвідоме призначення. Ці визначення пропонують прагматичне обґрунтування стосунків між адресантом і змістом, якими їх собі уявляє адресат. Включення поняття наміру мовця у ці визначення є відповідним до перспективи дискурсної теорії як її описали Дж.Браун і Дж.Юль [30]; С.Левінсон [31]; М.Стабс [32]; і Т.ван Дейк [4].

У процесі оволодіння мовою ми кодуємо твердження як актуальні чи гіпотетичні. Таке визначення *фактуальних* і *нефактуальних* тверджень ґрунтуємо на імпліцитному і головно підсвідомому кодуванні і декодуванні правил, які вивчаємо, коли спілкуємося. Ця ментальна операція пропонується як емпіричне правило комунікативної поведінки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Русская филология. Украинский вестник: Республиканский научно-методический журнал. –2001. - №3 (19).
2. Березенко В.М. Тактики увірогіднення інформації в дискурсі // Форма, значення и функции единиц языка и речи. Материали докладов Международной научной конференции. Минск, 16-17 мая 2002. – Ч. 2.
3. Hackett R. Decline of a paradigm? Bias and objectivity in news media studies // Critical Studies in mass Communication.- 1984.- Vol. 1(3).- P. 229-259.
4. Van Dijk T. News As Discourse.- Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Assoc., 1988.
5. Van Dijk T. Structures of International News: A case Study of the World's Press. Report for Unesco.- Amsterdam: University of Amsterdam, 1984.
6. Tuchman G. Making News. New York, 1978.

7. Словник української мови. – В 11т. - К.: Наукова думка, 1979. – Т.10.
8. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і голов. ред. В.Т.Бусел. – К.: Ірпінь: ВТФ“Перун”, 2001.
9. Філософський словник / Ред. В.І.Шинкарук. – К., 1986.
10. Философский энциклопедический словарь. – М.: Инфра-М., 1999.
11. Хрестоматия по философии: Учебное пособие / Отв.ред. и сост. А.А.Радугин. – Москва: Центр, 2001.
12. Степанов Ю.С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности / Язык и наука конца 20 века. – Москва: Российская Академия Наук Институт языкознания РАН, 1995.
13. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988.
14. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – 2-е изд., испр. – М.: Языки русской культуры, 1999.
15. Всемирная энциклопедия: Философия / Главн. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2001.
16. Кюльоли А. Что является научной проблемой в лингвистике? Разбор нескольких случаев // Вестник Московского ун-та. - Серия 9: Филология. - 2000.- №3.
17. Апель Карл-Отто. Трансформация философии / Пер. с нем. В.Куренной, Б.Скуратов. - М.: Логос, 2001.
18. Tibbetts A.M. The Strategies of Rhetoric. - Glenview: Scott, Foresman, 1969.
19. Belsey C. Critical Practice. - New York: Mesuen, 1980.
20. Hall S. The rediscovery of ‘ideology’. Return of the repressed in media studies // Culture, Society and the Media. - London: Methuen, 1982. – P. 56-90.
21. Fowler R. Language in the News. Discourse and Ideology in the Press. - London: Routledge, 1991.
22. Дискурс іноземномовної комунікації (колективна монографія). – Львів: Видавництво Львівського національного університету імені Івана Франка, 2001.
23. Ли Чжон-Хен. К проблеме факта в лингвистике (на материале предложений неполной номинализации) // Филологические науки. - 1999. - №2.
24. Падучева Е.В. К семантике пропозициональных предикатов: знание, фактивность и косвенный вопрос // Известия АН: Сер. ЛЯ. – 1998. - № 2.
25. Папина А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории: Учебник для студентов-журналистов и филологов. – М.: Едиториал УРСС, 2002.
26. Вендлер З. Иллокутивное самоубийство // Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. 16. - М.: Прогресс, 1985.
27. Austen J.L. How to do Things with Words. – Oxford: Oxford University Press, 1976.
28. Searle J.R. Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
29. Ehninger D. and Brockriede W. Decision by Debate. - New York: Dodd, Mead, & Co, 1970.
30. Brown G. and Yule G. Discourse Analysis. - Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
31. Levinson S. Pragmatics. - Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
32. Stubbs M. Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language. - Chicago: University of Chicago Press, 1983.

УКРАЇНОМОВНА ПРЕСА ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ РАДЯНСЬКОГО ПЕРІОДУ ЯК МІКРОМОДЕЛЬ АРХЕТИПІВ ТОТАЛІТАРНОЇ ЖУРНАЛІСТИКИ

Павлюк І.З., к. філол. н., викладач

Львівський національний університет ім. І. Франка

У статті висвітлено історію створення та функціонування обласної (компартійна та комсомольська), районної, низової (багатотиражки та стіннівки) україномовної преси Волинської області 1939-1941, 1944-1991 років у загальноукраїнському контексті а також у контексті загальносвітової історії. Автором вперше зібрано, систематизовано та проаналізовано цінний архівний матеріал, який презентує розвиток мас медіа регіонів у період становлення та розвитку республіки Україна у складі Радянського Союзу.

Ключові слова: тоталітарна журналістика, архетип, мікромодель, Волинська область, районна преса, компартійна та комсомольська преса, заводська преса, стінна преса, квазікомунікація.

Павлюк И.З. УКРАИНОЯЗЫЧНАЯ ПРЕССА ВОЛЫНСКОЙ ОБЛАСТИ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА КАК МИКРОМОДЕЛЬ АРХЕТИПОВ ТОТАЛИТАРНОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ/ Львовский национальный университет им.И.Франко, Украина.

В статье отражена история создания и функционирования областной (компартийная и комсомольская), районной, низовой (многотиражки и стенные газеты) украиноязычной прессы Волынской области 1939-1941, 1944-1991 годов в общеукраинском контексте, а также в контексте общемировой истории. Автором впервые собрано, систематизировано и проанализировано архивный материал, который презентует развитие масс-медиа регионов в период становления и развития республики Украина в составе Советского Союза.

Ключевые слова: тоталитарная журналистика, архетип, микромодель, Волынская область, районная преса, компартийная и комсомольская преса, заводская преса, стенная преса, квазикоммуникация.

Pavlyuk I.Z. UKRAINIAN-LANGUAGE PRESS OF VOLYN REGION IN SOVIET PERIOD AS A MICROMODEL OF ARCHETYPES OF TOTALITARIAN JOURNALISM/ Lviv National University, Ukraine.

In the article the history of creation and functioning of regional (communist party and komsomol), district, (factory periodicals and wall newspapers) Ukrainian-language press of the Volyn region in 1939-1941, 1944-1991 is reflected in all-Ukrainian context and also in the context of world history.

The author has collected, systematized and analysed for the first time the archived material which presents development of the mass-media of regions in the period of emergence and development of the Ukrainian republic in the Soviet Union.

Key words: totalitarian journalism, archetype, mikromodel, Volyn region, district press, communist party and komsomol press, factory press, wall press, quasicommunication.

Радянсько-комуністична преса Волині 1939-1941, 1944-1990рр., безсумнівно, один із найоригінальніших типів-прикладів квазікомунікації, продукуанта ілюзій, загалом симптоматичний зразок партійного (пропагандистсько-штудійно-організаційного) засобу масової комунікації в СРСР, мас медіа єдинопартійного суспільства загалом, тому таким сірим із точки зору історика й багатозначно спектральним буде об'єкт нашого дослідження для аналітика, теоретика індуктивно-дедуктивних, маргінально-глобальних зв'язків екстраверсійних та інтроверсійних систем.

Не претендуючи на вироблення нової методології у дослідженні преси цього гатунку (вона до сліпучо-сталеві неорганічності відшліфована радянськими науковцями), розширення бібліографії (вона не була антиграундовою, а якраз навпаки — потужно пропагованою, навіть нав'язаною "зверху"), ми лише взяли на себе відповідальність трудомісткої архівної частки роботи і легку (дозволену тепер уже) сміливість підбити деякі підсумки, порівняльно-зважити; незаангажовано, нехайно, а охайно висвітлити факти не того, "чого б хотілося, а того, що було", — як історія, як об'єктивна реальність, як неоднозначний досвід-експеримент, який у тій чи іншій формі може повторюватися на тому чи іншому часопросторі. Об'єднуючи у своїй книзі дослідження преси одного і того ж простору (Волинської області), але різного біологічно-суспільного та історично-політичного хронометражу, ми тим самим мали би прирікати себе на порівняльні узагальнення в системних рамках — тоталітаризм-демократизм, комунікація, квазікомунікація, правда-брехня-фікція — за виробленою і заново призабутою методологією пошуку ворога чи пророка, пророка-ворога, ворога-пророка у своїй батьківщині, якби не обмежили себе "законами жанру" історико-бібліографічного дослідження, які апіорі виключають порівняльний, партійно-релігійно-національний та інший структуровано-заангажований аналіз, "неакадемізм", залишаючи обов'язковим право на скрупульозність, межову фактологічну вичерпність, точність тексту, об'єктом якого є не сам час (1939-1941, 1944-2000 рр.), а його "дзеркало" — друковані засоби масової інформації, а конкретніше: дві обласні газети (орган Волинського обласного і Луцького міського комітетів Компартії України та обласної Ради депутатів трудящих — "Радянська Волинь", орган

Волинського обласного і Луцького міського комітетів ЛКСМУ — "Молодий ленінець", 30 районних газет 1939-1941, 1944-1990 рр., 30 МТС-івських (МТС — машино-тракторна станція), 104 колгоспних та 130 різних газет 1990-2000 рр. Тобто більше 290 періодичних засобів масової інформації.

Як бачимо, уже найперше, додосвідне, зіставлення кількості назв дає підстави для аналітичних препаратій, не зупиняючись на конкретизованому аналізі усієї преси. Наше ж завдання — дати якраз базовий архівно-польовий продукт-синтез, методологічне дослідження якого, бібліографія (принаймні радянської преси) вироблені-складені науковцями-сучасниками їх виходу у світ[1], і не мало модернізовані пізнішими пресознавцями.

Таким чином, абстрагуючись від ідеологізмів, ми залишимо за собою право на історичний (фазовий) детермінізм у вивченні насамперед комуністично-радянської преси, яка після таємної угоди між Ріббентропом та Молотовим про ненапад і розподіл впливів на Сході Європи (23 серпня 1939 р.), радянсько-німецький договір про кордон вздовж річок Сяну та Бугу (28 вересня 1939 р.) була приречена з'явитися на Волині, зайнявши місце численних різнофарбних у сенсі політичної заангажованості видань[2].

Конкретніше мова піде про 33 радянсько-комуністичних періодичні органи, вузловими періодами, точками в дослідженні яких будуть:

1. 1939-1941рр. — період становлення Волині після возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській Радянській державі — до початку Великої Вітчизняної війни.

Преса "під німцями" (колаборантська) досліджена нами у тій же монографії[3].

2. 1946-1947 рр. — закінчення Другої світової війни, відбудова народного господарства, колективізація, вибори, висвітлення повоєнних імпульсів із Заходу, української діаспори, придушення лібералізму, націоналізму в ім'я диктатури пролетаріату, соціалістичної демократії.

3. 1956-1958 рр. — лібералізація політичного та інтелектуального клімату після смерті Сталіна, XX і XXII з'їздів КПРС (1956, 1961р р.), встановлення відносної господарської автономії України, з'ява політичної опозиції.

4. 1963-1965 рр. — прихід Шелеста до влади, відхід Хрущова (1964), реформа Даденкова, автономізація політики України, протести проти русифікації.

5. 1972-1974, 1976 рр. — відхід Шелеста від влади, великі погроми опозиції — дисидентів, атаки на свободу слова, друку, арешти членів Гельсінської спілки, політика "брежнєвсько-щерицького застою".

6. 1979-1981рр. — відносно послаблення партійно-цензурного тиску на культуру, науку, літературу після відходу Маланчука, прийняття оголошення ухвали про дальше покращення політико-виховної роботи у справі побудови соціалізму та формуванні нової спільності — радянський народ.

7. 1986-1991рр. — гласність, демократизація суспільства, політичне значення Чорнобиля для України, проблеми корекції московського централізму та республіканської і локальної (обласної) демократизації, автономії, референдум у справі незалежності, перші парламентарні вибори.

Очевидна соціально-сейсмографічна, природна реакція радянської преси на усі внутрішні та зовнішні коливання політичного клімату менш-більш урівноважувалася державними контролюючими інституціями не доводячи свободу висвітлення та суб'єктивного коментування пресою об'єктивної реальності до "жовтизни" — полюсної крайності критичної цензурованості. Така, жовто-бульварна, преса з'явиться в 1990-2000 рр., але не як знакова, а як один із видів.

Повертаючись до проблеми методології дослідження преси саме радянського періоду, варто зафіксувати об'ємний пласт літератури науково-популярного штибу про саме волинську пресу у тій же волинській пресі загалом під рубрикою "Преса про пресу"[4], детальніше на якій ми будемо концентруватися в процесі "описів" того чи іншого періодичного видання, які ми згруппували таким чином:

1. Обласна партійна та обласна молодіжна преса ("Радянська Волинь", "Молодий ленінець", "Молода гвардія").

2. Районні газети, які існували протягом 1939-1941, 1944-1991рр.

3. Багатотиражні та стінні радянські газети.

У процесі бібліографування нашого дослідження в зоні особливої уваги опинилися загальнополітичні, історичні дослідження, які вийшли друком у 1990-х роках, але мають відношення до об'єкта нашого дослідження оскільки фундаментально розкривають "білі сторінки" етапних періодів історії, які цей же об'єкт, як правило, оминав. Не ставлячи своїм завданням полеміку із ними, із вдячністю констатуємо, що саме на їх тлі виразніше окреслюється радянська преса Волині 1939-1941, 1944-1991рр. як альтернативне джерело історичної інформації. Серед них праці: В. К. Барана[5], А. Криштальського[6], Б. О. Яроша[7],

О. Ю. Ленартовича[8], І. С. Пхиденка[9], А. Г. Величка, Ю. М. Гаврилюка[10] тут же: В. В. Вісин, Г. А. Шеремета[11], Б. Ю. Кошей[12], Володимир Данилюк[13].

У другій половині 1990-х років вийшли друком ще сміливіші та й фундаментальніші дослідницькі праці, побудовані на основі архівних матеріалів — О. Ю. Ленартовича[14], А. Г. Величка[15], Володимира Сергійчука[16], Володимира Рожка[17], Б. О. Яроша[18], книги про українських повстанців[19], до яких ми звертаємося протягом детального розгляду легальної преси Волинської області 1934-1941, 1944-1991рр.

Серед зарубіжних досліджень тематично дотичних до нашого, насамперед варто назвати книги Роберта Конквеста[20] та Яна Цибульського[21], зарубіжного українця Тараса Гунчака[22].

У майже всіх вищеназваних роботах зацікавлений реципієнт може знайти безліч посилань на раніше недоступні матеріали Державного архіву Волинської області, Центрального Державного архіву Вищих органів влади і управління, Волинського обласного державного архіву, Державного архіву Російської Федерації, Львівського та Рівненського обласних державних архівів, Centralne Archiwum Wojskowe (Варшава), Archiwum Pastwowy w Lublinie. . . потужне бібліографування дотичних (узагальненіших) до нашої (преса і час) тем за однойменною назвою книги М. П. Парінова "Печать и время". — К.: "Вища школа", 1984.

Отож, маючи перед собою традиційну класичну радянську та модернову "західну" — альтернативну — наукову літературу про масову комунікацію в СРСР, УРСР та зокрема у Волинській області з 1939-1941, 1944-1991рр. спільне і різниче у потрактуванні об'єкта нашого дослідження якими вже теж стало тенденційним, прозоро-класичним, ми будемо "зводити" їх між собою лише для того, щоби посередині викристалізувати правду, яка має право при дальшій опотужненості та відкритості суспільної системи стати істиною-уроком для майбутніх поколінь.

Отож, без претензій на псевдоузагальнення, та висновки-відкриття, покриті свинцевим підчервоненим пилом, можемо зі спокоем археолога гуманітарного знання найближчого історичного прошарку інформаційного ґрунту констатувати, що:

1. Партійно-радянська преса Волині — модифікована, модернізована змісто- та формонаступниця лівої преси цього регіону 1918-1939 рр., детальний аналіз якої ми запропонували в монографії "Українська легальна преса Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя 1917—1939, 1941—1944 рр. — Львів: Каменяр, 2001. — С.51-60".

2. Діставши в результаті відомих політичних подій право існувати на цих територіях "в законі", без конкуренції, опозиції, комуністична преса межово швидко виробила й закріпила всі формальні формозмістові ознаки-характеристики тоталітарної журналістики, першою із яких є уніфікованість: усі газети подібні між собою (від гасла "Пролетарі всіх країн, єднайтеся!", тожсамості назв рубрик, типу верстки — до стилю- друку тарсівсько-ратаувських та власне редакційних матеріалів. Тому досліджувати цей об'єкт загалом легко й доступно — за індуктивним методом: характеристика однієї, наприклад, районної газети дає об'єктивне уявлення про 30 інших, цьогоштибних. Дещо інші — повніші за формою, тиражем, — але ті ж агітаційно-повчально-організаційні за стилем і змістом — обласна партійна та обласна комсомольсько-молодіжна газети, які у свою чергу різняться між собою лише прізвищами авторів під матеріалами, прізвищами героїв цих же матеріалів та назвами хвалених (зрідка критикованих) об'єктів комуністичного будівництва", проблематика ж виступів — тотожна: партійне життя, пропаганда марксистсько-ленінської теорії, радянське будівництво, промислове виробництво, сільське господарство, питання науки і техніки, народна освіта і вища школа, культура і побут, мистецтво і література, критика та бібліографія, оборонно-патріотична робота, спортивна тематика, зарубіжна інформація, міжнародне життя.

3. Цензурована штатними цензорами, "цензорами в собі", повіркою із загальним "курсом партії", ця преса знаходилася постійно у процесі своєї еволюції в бік демократизації (а така однозначно була, варто порівняти числа будь-якої "районки" "вузлових" у політичному сенсі років, як-от — 1939, 1945, 1954, 1964, 1985, наприклад) практично заангажувала всі інформаційно-аналітичні жанри: від замітки, статті, звіту в 1939-1941, 1944-1953 рр. — до кореспонденції, репортажу, рецензії, нарису, інтерв'ю, огляду преси, фейлетона, памфлета, літературно-художніх творів.

4. Середньостатистичні формальні ("технічні") характеристики досліджуваних нами радянських газет наступні:

1) "Радянська Волинь" (обласна партійна газета): тираж — 10000 пр. (1939р.) — 21000 пр. (1986р.), Ціна — 5 коп. (1939р.), 3 коп. (1986р.), 227000 пр. (1991р.); Ф.44x30 см (1939р.), 57x40 см (1944—1991рр.); періодичність — 5 разів на тиждень. Чотири полоси.

2) "Молодий ленінець" (обласна "молодіжка"): тираж — 15000 (1939р.) — 55000 (1990р.); Ф.40x27 см; Ціна — 2-4 коп., періодичність — три рази на тиждень. Чотири полоси.

- 3) Районні газети: тираж — 1500 пр. (1945р.) — 11000 пр. (1987р.); Ф.41,5x30 см; Ціна — 15 коп. (1945р.), 2 коп. (1962р.), періодичність — 2-3 рази на тиждень. Дво-чотири полосні.
- 4) Газети МТС (машинотракторних станцій) (1950—1953рр.): тираж — 800 пр.; Ф. 43x30 см; Ціна — 10-15 коп.; періодичність — 2 рази на тиждень. Дві полоси.
- 5) Колгоспні багатотиражки (1957—1968рр.): тираж — 500-1000 пр.; Ф. 30x24 см; Періодичність — 1-3 рази на місяць. Дві полоси.
- 6) Фабрично-заводські багатотиражки (1957—1968рр.): тираж — 3000 пр.; Ф. 41,5x30 см; періодичність — раз на тиждень. Чотири полоси.
- 7) Стінна преса: за нашими підрахунками в 1944—1991рр. вийшло у світ приблизно 14000 різноманітних стіннівок.

5. Окрім того, варто зазначити, що до початку 1960-х рр. редактори районних газет змінювалися в середньому щодва роки. Це також очевидно свідчить про кадрову "політику партії" щодо місцевих засобів масової інформації, яка передбачала динамічну ротацію пропагандистських кадрів "на місцях".

6. Газети всіх типологічних груп, звичайно виходили у світ під гаслом "Пролетарі всіх країн, єднайтеся!", яке на сторінках умовно дробилося на тематичні, найчастіше вживані рубрики, серед яких "Партійне життя", "Комсомольське життя", "Ради і життя", "Наша батьківщина", "За рубежем", "Нам пишуть", "Сількорівський рейд", "У світі науки й техніки", "Передовики соціалістичного змагання".

7. Поза тим у волинській пресі ми не знайшли матеріалів про, наприклад, акцію "Вісла" (примусове виселення українців із Холмщини), про життя українців у діаспорі, національно-визвольний рух.

У проаналізованих періодичних виданнях загалом відсутня тематично-стильова напівтонівість, толерантність, плюралістичність: усе, що торкається "США", "Заходу" — негатив, усе, що СРСР та "країн соціалістичної співдружності" — позитив. Внутрішній критиці піддавалися лише "дрібні недоліки процесу побудови соціалізму": пияцтво, ледарство, громадська неактивність.

Настрій, стиль цих періодичних видань були тісно пов'язані з тим чи іншим генсеком ЦК КПРС, а тим самим — із "генеральними лініями" й загалом суспільним життям району, області, республіки (детальніше — див. висновки до кожного розділу).

8. Щодо організаційних моментів у дослідженні преси Волині, то варто зазначити, що окремі часописи зафіксовані нами в інших періодичних виданнях, але не знайдені в архівах, або не включені в наш реєстр як неперіодичні, як-от: "Волинський пролетарій" (Розповідає "Волинський пролетарій" // Радянська Волинь. — 1976. — 15 черв.), "Жива вода" (Мандзюк Ф. Благодійне видання "Жива вода" виходить у Луцьку // Молодь України. — 1991. — 31 січ.; "Жива вода" — газета волинської християнської місіонерської асоціації милосердя і здоров'я "Жива вода" // Культура і життя. — 1991. — 2 бер.), "Волинь" (Волинь) — журнал приватний // Радянська Волинь. — 1990. — 29 верес.), "Народна Рада" (Зінченко О. Нова газета у Нововолинську // Радянська Волинь. — 1990. — 2 жов.), "Орієнтири" (Нові видання: журнал соціал-національної партії "Орієнтири" // Волинь. — 1999. — 15 лип.), "Берестейський край" (Берестейський край [газета про життя українців у Білорусі, яка друкується у Ковельській друкарні] // Робітнича газета. — 1996. — 8 жов.).

Такі от "писання" "преси про пресу" є логічним суспільно-психологічним містком-зв'язком між українською пресою різних просторо-часів, категоріальних, типологічних груп, напрямків, що свідчить про наявність основного об'єднуючого фактора між пресою 1917—1939, 1941—1944, 1944—1991, 1991—2000 рр., а саме — їх українськості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Періодичні видання УРСР: газети 1961-1980: ретроспективний державний бібліографічний покажчик. — Харків: Редакційно-видавничий відділ Книжкової палати УРСР імені Івана Федорова, 1983. — С. 18-20; Преса Української РСР 1918-1985: Статистичний збірник. — Харків: Редакційно-видавничий відділ Книжкової палати УРСР імені Івана Федорова, 1986. — С. 146; Літопис періодичних видань УРСР 1988 р. Державний бібліографічний покажчик. — Харків, 1989. — С. 104-107; Каталог республіканських, обласних та міських газет української РСР (1985-1990): Вид-во Канадського інституту українських студій: Альбертський університет: М. П. Видавн. центр "Фіта" (Київ), Едмонтон, 1991. — С. 6, 7. Енциклопедія Українознавства: Словникова частина / За Ред. В. Кубійовича. — Львів, 1996. — Т. 6: Перевидання в Україні. — С. 2316-2320; Історія партійно-радянської преси України: Підручник / За заг. Ред. А. З. Москаленка. — К.: Вища школа, 1989. — С. 202-204, 220, 272, 299, 304; Матвійчук І. Преса Радянської України в умовах розвинутого соціалізму. — К. 1978; Волинь Радянська: Документи і матеріали. 1965-1975; Ч. IV. — Львів: Каменяр; Печать СССР в 1984 году. Статистический сборник. — М. 1985; Печать СССР в 1954 году (и последующие годы). — М. 1955-1970; Печать СССР за сорок лет, 1917-1957. — М. 1957; Чернов В. Преса УРСР за минуле десятиріччя // Сучасність. — Кн. 3. — Мюнхен,

- 1962; Рубан В. Становище української радянської преси. — К. 1963; Рахманний Р. Преса Української РСР. 1967. — Нью-Йорк - Торонто, 1967; Фединський О. Бібліографічний покажчик за 1966 р. 1967 р. 1968/69р р. — Клівленд, 1967-1970; Газета: Опыт, проблемы. — Л. Лениздат, 1975. — 302 с. ; Григораш Д. С. Радянська газета: Семинарій. — Львів: Вища школа, 1987. — 182 с. ; Цукасов С. О. Эффективность прессы: журналист, редакция, читатель: Учебное пособие для студентов факультетов журналистики университетов. — М.: Высшая школа, 1986. — 240 с. ; Моисеев В. А. Печать в системе социального управления. — К.: Политиздат Украины, 1982. — 215 с. ; Богданов Н. Вяземский Б. Справочник журналиста. — Л.: Лениздат, 1965. — С. 705-716; Григораш Д. С. Журналістика у термінах і виразах. — Львів: "Вища школа", 1974. — 294 с. ; Українська Радянська Енциклопедія. — К.: Головна Редакція Української Радянської Енциклопедії, 1959. — Т. 1. — С. 584-589; 1960. — Т. 3. — С. 77-78; Цьох Й. Т. Комуністична преса Західної України (Роль друкованої пропаганди в ідеологічній діяльності КПЗУ). — Львів: Видавництво Львівського університету, 1966. — 270 с.
2. Павлюк І. З. Українська легальна преса Волині, Полісся, Холмщини та Підляшшя 1917-1939, 1941-1944 рр. — Львів: Каменяр, 2001. — С. 3-172.
3. Там само. — С. 173-243.
4. Зустріч в обкомі партії [з журналістами області] // Рад. Волинь. — 1984. — 6 трав. ;
Александрович М. Гласність. . . упівголоса // Рад. Волинь. — 1986. — 3 січ.
Андрущенко М. Партійне керівництво пресою // Рад. Волинь. — 1978. — 29 лип.
Барабасевич Д. З рук до рук, від хати до хати. З історії рідного краю // Прапор Леніна. — 1975. — 6, 7 лист.
Берекета Б. Гласність проти економіки: Огляд громадської думки // Рад. Волинь. — 1987. — 17 трав.
Берекета Б. Журнал з бункера // Голос України. — 1992. — 10 черв. [про журнал "Інформатор" — видання УПА на Волині].
Боруш М. Особлива роль преси. По сторінках [районних] газет // Рад. Волинь. — 1977. — 9 лип.
Велищинський Л. Конкурс міськрайонних та райгазет Волині на крашу пропаганду книги // Друг читача. — 1979. — 7 бе р.
Вельма М. Важкі шляхи перебудови // Журналіст України. — 1987. — №11. — С. 34-35.
Владимиров В. Творчий арсенал контрпропаганди // Журналіст України. — 1984. — №7. — С. 31-33.
Воробей В. Райком партії і газета // Рад. Волинь. — 1973. — 5 трав.
Гаврилюк М. Дорога правди життя // Сільські новини. — 1985. — 17 ве р.
Газета друкує: Сьогодні — день преси // Молод. ленінець. — 1983. — 5 трав.
Грицай Я. Горизонти соціальн. сфери. З пленуму правл. Спільки журн. України // Журн. України. — 1989. — №12. — С. 2-6.
Демчук В. Газета у вашому домі // Рад. Волинь. — 1983. — 13 груд.
Демчук В. Як іде передплата [преси в обл.] // Рад. Волинь. — 1988. — 26 черв.
Життям народжені // Рад. Волинь. — 1962. — 2 черв.
Замлинський В. Комуністичні газети на Волині // Рад. Волинь. — 1961. — 5 трав.
Калитенко В. І зміст, і форма: Огляд преси // Рад. Вол. — 1979. — 28 лют.
Кандиба Є. Вірні помічники [газети та журнали] // Рад. Волинь. — 1975. — 5 трав.
Кандиба Є. Друзі преси // Рад. Волинь. — 1976. — 23 січ.
Кандиба Є. Пристрасно про ювілей // Рад. Україна. — 1982. — 30 черв.
Кандиба Є. Що читатимемо в 1980 році?: Підсумки передплати періодичної преси // Рад. Волинь. — 1979. — 26 груд.
Поздоровча телеграма Вол. обкому Компартії України та виконкому обл. Ради на р. депутатів // Радянська Волинь. — 1980. — 20 січ.
Комаров В. За пропаганду природоохоронних знань // Рад. Волинь. — 1987. — 3 бе р.
Ленінські традиції преси // Рад. Волинь. — 1978. — 5 трав.
Листи трудящих [Передмова] // Рад. Волинь. — 1981. — 29 серп.

- За пропаганду книги // Журналіст України. — 1988. — №6. — С. 10-11.
- Могутня зброя партії [До дня преси — передмова] // Рад. Волинь. — 1986. — 4 трав.
- Радянська преса на Волині // Рад. Волинь. — 1945. — 5 трав.
- Наконечний В. Сила полум'яного слова // Рад. Волинь. — 1978. — 5 трав. (з історії розповс. преси на Волині).
- Наш творчий потенціал: Пленум правління Спілки журналістів України // Журн. України. — 1988. — №4. — С. 2-6 (про виступ П. Г. Шафети).
- Панасюк Р. Почесна праця робісьлора // Рад. Волинь. — 1982. — 8 трав.
- Пасаман М. Альманах про природу [випустила Любомль рай. газ.] // Рад. Волинь. — 1988. — 15 лип.
- Перебудова і позиція журналіста: Зустріч у ЦК Компартії України // Рад. Україна. — 1989. — 7 жов. (Шафета взяв участь).
- Потурай О. "Незважаючи на помітні зрушення. . ." // Роб. газета. — 1986. — 28 черв.
- Привітання польських друзів [колективу газети.] // Рад. Волинь. — 1981. — 4 лист.
- Творча зустріч журналістів [Брест, Рівне на Волині] // Рад. Волинь. — 1966. — 6 лют.
- Репета О. Газети рад. Волині // Радянська Волинь. — 1948. — 5 трав.
- Самчук Ф. Перо наше гостре // Журналіст України. — 1988. — №11. — С. 17-20.
- Свенціцький Б. Орієнтир — кінцевий результат // Друг читача. — 1986. — 24 лип.
- Школа передовиків: Огляд преси // Радянська Волинь. — 1973. — 27 черв.
- Якубюк А. Активність наших позицій: на газетні теми // Рад. Вол. — 1981. — 5 черв.
- Якубюк А. Головна тема газет. Парт. життя: звіти і вибори // Рад. Волинь. — 1978. — 14 жовт.
- Ясенчук С. Екран гласності // Друг читача. — 1981. — 23 лип.
- Баран В. К. Україна після Сталіна: Нарис історії 1953-1989 р. — Львів: М. П. "Свобода", 1992. — 124 с.
6. Криштальський Андрій. Національно-визвольний рух опору на Горохівщині. — Луцьк: Надтир'я, 1994. — 52 с.
7. Ярош Б. О. Тоталітарний режим на західноукраїнських землях 30-50-ті роки ХХ століття (історико-політологічний аспект): Монографія. — Луцьк: Надтир'я, 1995. — 186 с. ; Його ж. — Освіта на Волині у 30-50 роки // Волинь у Другій світовій війні та перші повоєнні роки: Матеріали наукової історично-краєзнавчої конференції, 19-20 квіт. 1995 р. — Луцьк, 1995. — С. 78-79.
8. Ленартович О. Ю. Україна у Другій світовій війні // Волинь у Другій світовій війні та перші повоєнні роки // Там само. — С. 9-10.
9. Пхиденко І. С. Воєнні дії на Волині у вересні 1939 року // Там само. — С. 30-31.
10. Величко А. Г. Гаврилюк Ю. М. Діяльність ОУН по залученню різних народів до руху опору // Там само. — С. 53-54.
11. Вісин В. В. Шеремета Г. А. Волинська преса як джерело вивчення початкового етапу Другої світової війни // Там само. — С. 88-89.
12. Кошей Б. Ю. Особливості діяльності ОУН-УПА в повоєнний період та причини поразки національно-визвольного руху в другій половині 40-х на початку 50-х років // Там само. — С. 54-56.
13. Данилюк В. Вірити занадто боляче. . . Волинь: Хроніка подій 1939-1944 років: Художньо-документальна повість. — Луцьк: Ініціал, 1995. — 224 с.
14. Ленартович О. Ю. Трагедія українців Закерзоння під польською займанщиною і переселенська "добровільна" акція з рідних земель в 1944-47р р. // Нові дні. — Торонто, 1996. — Трав. — С. 25-28; Його ж. — Репресивний характер реформ у західноукраїнському селі 1944-1949р р. // Пам'ять століть. — К. 1997. — Вип. 5. — С. 115-120; Його ж. — Селянство Західної України у національно-визвольній боротьбі 1944-1950р р.: Навчальний посібник для студентів історичного факультету. — Луцьк: Ред. -вид. відділ. ВДУ "Вежа", 1998. — 154 с.
15. Величко А. Г. Волинь у вересні 1939 року // Матеріали XVII наук. конф. ВДУ. — Луцьк, 1996. — Ч. 2. — С. 10-11.

16. Сергійчук Володимир. Десять буремних літ. Західноукраїнські землі у 1944-1953р р. Нові документи і матеріали. — К.: Дніпро, 1998. — 944 с.
17. Рожко Володимир. В пащі диявола (як діяло КГБ Волині проти інакодумців) // Визвольний шлях. — 1998. — №4. — С. 414-422.
18. Ярош Б. О. Сторінки політичної історії західноукраїнських земель (30-50-ті р р. XX ст.): Монографія. — Луцьк: Ред.-вид. відділ ВДУ "Вежа", 1999. — 184 с.
19. Слово українських повстанців: Матеріали про інформаційно-пропагандистську діяльність УПА в повоєнний період. — Луцьк: Надстир'я, 1996. — 106 с.
20. Конквест Роберт. Жнива скорботи. Радянська колективізація і голодомор. — К: Либідь, 1993.
21. Cybulski J. Czerwone pose. — Warszawa, 1996.
22. Гунчак Тарас. Україна: перша половина XX століття / Нариси політичної історії. — К.: Либідь, 1993.

УДК 821.162.1 – 2.09

АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ В ПОЛЬСЬКІЙ ПАСХАЛЬНІЙ ДРАМІ*

Плахтій Т.П., ст. викладач

Донецький інститут управління

У статті досліджуються архетипні образи в давній драмі пасхального циклу у світлі концепцій міфологічної критики.

Ключові слова: архетип, архетипний образ, символ.

Плахтій Т.П. АРХЕТИПНЫЕ ОБРАЗЫ В ПОЛЬСКОЙ ПАСХАЛЬНОЙ ДРАМЕ/ Донецкий институт управления, Украина

В статье исследуются архетипные образы в древней драме пасхального цикла в свете концепций мифологической критики.

Ключевые слова: архетип, архетипный образ, символ.

Plachtij T.P. ARCHETYPE IMAGES OF POLISH EASTER DRAMA / Donetsk Institute of Management, Ukraine

In the article archetype images of Polish drama of Easter cycle in the view of conception of mythological criticism are examined.

Key words: archetype, archetype image, symbol.

Термін “архетип” вперше використовувався в античному платонізмі, у XX столітті введений до широкого культурного обігу швейцарським психоаналітиком і міфологом К.-Г.Юнгом. Для Платона архетипи є “ідеєю” – свого роду “матрицею” матеріального світу, для Юнга архетипи – основа структурування “ неусвідомленого”. Причому якщо в З.Фройда це неусвідомлене індивідуальне і реалізується в різних “комплексах”, то в К.-Г.Юнга воно має загальну психофізичну природу, не детерміновану середовищем і досвідом, таку, що лежить глибше індивідуального неусвідомленого і зберігає пам’ять нації, раси, всього людства – стаючи, таким чином, колективним неусвідомленим. Тож архетип є не самим образом чи мотивом, а його універсальною схемою. Мірча Еліаде трактує архетипи як іманентні моделі поведінки, взірці для наслідування, які дає людині міф [1, 29-64].

У своїй роботі ми опираємося на такі праці, присвячені дослідженню історії давньопольської драми, як „ Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku”, написана Віктором Ханом [2], роботи Володимира Резанова “Школьные драмы польско-литовских иезуитских коллегий”[3], “Къ истории русской драмы. Экскурсы въ область театра иезуитовъ”[4], “Изъ истории русской драмы. Школьные дѣйства XVII-XVIII вв. и театр. К вопросу об их сравнительно-историческом изучении иезуитовъ”[5], розвідки Яна Оконя „ Z Zagadnień baroku w szkolnym dramacie jezuickim w Polsce wieku XVII”[6] та “Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku” [7], Юліана Ліванського, „Tajemnica ofiary i odkupienia w średniowiecznym polskim teatrze lityrgicznym”[8] та „ Trzy modele religijnych widowisk XVII w. w Polsce”[9].

* Дослідження здійснене завдяки сприянню Каси ім.Юзефа Мянвського Фонду заохочення науки. Автор статті висловлює щирю подяку працівникам бібліотеки Інституту літературознавчих досліджень Польської академії наук за допомогу в роботі.

Проблеми семантики образної та сюжетної систем польських пасхальних драм порушено в розвідках Ельжбети Звіркової “*Paśja w dramacie Staropolskim XVI-XVII wieku*” [10], Йозефа Смосарського “*Religijni widowiska parateatralne w Polsce XVII wieku*” [11], Варвари Юджонок “*Historyja o chwalebnyum zmartwychwstaniu pańskim. Misterium obietnicy*” [12], сакральний і профанний характер біблійних образів розглядається в працях Францішека Шульца “*Sacrum – Chrześcijaństwo – Teatr*” [13], Мирча Еліаде “*Очерки сравнительного религиоведения*” [14] та інших. Опираючись на ці праці та беручи до уваги основні положення концепцій міфологічної критики та психоаналітичних досліджень К.-Г.Юнга, маємо на меті здійснити аналіз архетипних образів в польській пасхальній драмі. Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких завдань, як виявлення домінуючих архетипів у досліджуваному корпусі драматичних текстів, розкриття семантики архетипних образів і аналіз їх взаємозв’язків.

Актуальність нашого дослідження полягає в необхідності узагальнення вище згаданих праць і переосмислення феномену давньої драми у світлі сучасних методологій. Наше дослідження може бути використане під час вивчення взаємовпливів давньопольської та давньоукраїнської драми.

Середньовічна європейська пасхальна драма, як зазначає В.Резанов, розвивалася, подібно різдвяній, із вставок в святкові богослужіння, так названих “тропів” [5, 150]. Драми пасхального циклу відтворювали особливий континуум часу і простору, що характеризується циклічністю. Як визначає Еліаде, домінуючим мотивом більшості міфів є мотив “циклічного повернення” [1, 128]. Мотив “вічного повернення” є одним з головних в драмі “*Historya o chwalebnyum zmartwychwstaniu Pańskim, ze czterech S.Ewangelistów zebrana a wirszkami spisana*” (“*Історія про славне воскресіння Христа, зібрана і записана чотирма Євангелістами*”), яка була надрукована в другій половині XVI століття. Авторство приписується Миколаю з Вільковецька. Але Віктор Хан вказує на припущення Віндакевича про те, що Миколай із Вільковецька був лише видавцем тексту, а не його автором [2, 15]. У третій частині драми (усього в п’єсі шість частин), розповідається про воскресіння Христа, факт якого констатують воїни, що стояли на сторожі гробу:

Nie pomogło zamykanie
Grobu, ni pieczętowanie, -
Wstał, pieczęci ni ruszając,
Ni kamienia odwalając [5, 151]...

Якщо звичайна людина перебуває в лінійному часовому просторі (народження - життя - смерть), то винятковість події воскресіння Христа вказує на можливість перетворення лінійного часу в циклічний, що замикається в вихідній точці (народження - життя - смерть - воскресіння - нове народження).

Четверта частина драми розповідає про прихід Христа до пекла, з напіввідкритих воріт якого виходить полум’я і сморід. У пеклі Христос усмиряє Люципера та його підданих і виводить за допомогою архангела Михайла душі Авраама, Адама, Авеля, Ноя, Іоана Хрестителя і розбійника. Христос здійснює традиційне для героя давньої драми переміщення з неба на землю, з землі до пекла. Такий рух героя має символічний характер. Подорож із однієї просторової площини в іншу передає здатність героя переміщуватися і в часовому просторі. Причому рай символізує ідилічне минуле, у якому все відоме і зрозуміле, пекло - жажливе своєю невідомістю майбутнє. Земля є площиною дотику відомого і невідомого. Це те місце, де зло і добро реалізуються у своїх матеріальних іпостасях.

У п’ятій частині драми зображуються жони-мироносиці, які приходять до гробу, і ангели, котрі віщують їм про воскресіння Христа. Ісус являється спочатку Марії Магдалині, потім іншим мироносицям, і нарешті апостолу Петру. У шостій частині Христос зображується на шляху до Єрусалиму. Це місто є царством небесним, в переносному смислі означає Церкву Божу - Християнську, старозаповітну і новозаповітну [15, 334]. К.-Г.Юнг вказує на зв’язок Єрусалиму з символікою матері [16, 221]. Тож подорож Христа до святого міста може означати повернення в лоно своєї матері, у вихідну точку, де час має замкнутися знову в коло.

Із деякими дефектами, як зазначає В.Резанов, збереглася циклічна драма “*Passio Domini Jesu Christi*” (“*Страждання святого Ісуса Христа*”), що представляє собою польську пасійну містерію. Зміст п’єси: зібрання старійшин іудейських; зрада Іуди; взяття Христа; представлення Ісуса перед первосвящениками, Пілатом, Іродом; бичування; несення хреста; плач Богородиці, Марії Магдалини та інших; зняття з хреста і погребання. Той же характер містерії, як вказує дослідник давньої драми, має уривок із п’єси, з якою Резанов познайомився з рукопису львівської бібліотеки імені Оссолінських № 1125 [5, 152]. Заголовок драми втрачено. П’єса збереглася з кінця третього акту. У сьомому акті жиди вимагають від Пілата вироку про розп’яття Христа. За вироком Пілата на плечі Христа покладають хрест, і “*gdzie kiedy poydzie z krzyżem, żydzi będą go przycikac do zimie plując nan y targając go*” [5, 153]. Христос звертається до жінок, що плачуть за ним із порадою оплакувати не його а власні душі:

Nie płaczcie wy nademną, ja was o to proszę,
Ale płaczcie nad sobą, bo dla was krzyż niosę;

Plączcie nad sobą, mowię, u na syny swoje:
Wasze to wszystko grzechy dręcza ciało moje [5, 153]...

Як зазначає К.-Г.Юнг, образ спасителя, розп'ятого між двома розбійниками, є великим символом, який "повідомляє нам, що прогресуючий розвиток і диференціація свідомості веде до все більш загрозуючого усвідомлення конфлікту і передбачає не більше, не менше, ніж розп'яття "Его"... між непримиримими крайнощами"[17, 211]. Цими крайнощами є добро і зло. У такому сенсі розп'яття Христа має психологічну символіку, вказуючи на нерозривну єдність цих понять у свідомості людини. Саме тому в аналізованому уривку з драми Христос говорить, що хрест несе для людей, тобто має відбутися символічне розп'яття їхніх свідомостей. Смерть Христа в драмі супроводжується затемненням сонця. Сонце ж, за Юнгом, є психологічним символом самості: "Самость" – це "Его" і "не-Его", суб'єктивне і об'єктивне, індивідуальне і колективне" [18, 271]. Оскільки самость є об'єднуючим символом всіх протилежностей, затемнення сонця в драмі символізує дисгармонійність психічного стану індивіда, внутрішню роздвоєність людської душі, фрагментарність свідомості. Розп'яття Христа є образним показом відходу душі від тіла. Душа як ідея єдності під час розп'яття перебуває в потенційному стані, коли свідомість дезорганізована, знаходиться в хаосі, що символічно може виражатися перенесенням душі в пекло.

В.Резанов описує короткий "Dialog o Męce Pańskiej" ("Діалог про муки Божі") від XVI століття [5, 155]. П'єса складається з двох актів, має пролог, що закликає глядачів до уваги, і епілог, що вказує на користь для душі від участі в подібних видовищах. У першому акті виступають шість ангелів зі знаряддями страстей Христових, і з них кожний пояснює значення свого знаряддя; потім виходять три Чесноти, докоряють Пилатові за суворий вирок, а людей – за камінне серце. Адам, відчуваючи, що більша частина докорів стосується його, впадає в каяття і просить прощення; одна з діючих осіб пропонує Адаму взяти хрест і нести його за Спасителем. Акт другий починається плачем Марії біля хреста, а потім з'являється другий грішник і, вказуючи на хрест, пояснює, що як через древо здійснилося гріхопадіння людей, так на дереві має звершитися і відкуплення роду людського.

Древо в давній драмі характеризується амбівалентним символізмом. Воно водночас є Древом життя і Древом Смерті. Людина з'являється на світ через гріх батьків і самим своїм життям безперервно той гріх спокутує. Новонароджене дитя, із душею, чистою, як у Христа, із першої митті існування чекає покарання. У тому закон земного буття - необхідність спокути первісного гріха невинною душею. Як зазначає Єльжбета Звіркowska, текст літургійний сягає глибокої рефлексії в справі смерті, акцентуючи не тільки безпристрасність серця, але й нерозуміння смерті багатьма "праведними". Отже, доля праведних зближається з долею Ісуса [10, 73].

В іншій п'єсі "Nabożne ran Ukrzyżowanego Zbawiciela oplakiwanie" ("Благоговійне оплакування розп'ятого Спасителя"), датованій 1651 роком, яку згадує у своїй праці В.Резанов [5, 156], три ангели співають "lamenti" про страсті Христові; зображується приближення Душі благочестивої, яка сідає біля підніжжя хреста і тут засинає під спів ангелів, що закликають людей черпати з джерела кров Христову. Далі відбувається розмова скелі з душею, скам'янілою біля розп'ятого Хреста: Скеля стогне, душа дивується тому; ангели пояснюють, що Христос-Бог вмер на хресті і що Скеля виявляє з цього приводу більшу чуйність, ніж душа, яка і була причиною ран Христових. Скеля є біблійною метафорою міцності, її прирівнюють до живої сили Бога, що виявляється у вигляді води, котра б'ється зі скелі, у яку вдарив посох Мойсея. Одне з алегоричних імен Христа – "Скеля віків", джерело вічного життя [19, 336].

Аналізуючи польські драми пасхального циклу, В.Резанов описує також сюжет п'єси бідного краківського літератора Мартина Пешковського під заголовком "Dialog abo rozmowa grzesznego człowieka z anioły i z inżemi osobami: o Męce Chrystusa Pana, która ma być odprawowana przed Jego naświętszym grobem w Wielki Piątek" "Діалог або розмова грішної людини з ангелами і з іншими особами: про муки Ісуса, які мають здійснитися перед його святим гробом на Велику П'ятницю", ця драма була надрукована в Кракові в 1612 році [5, 157]. У пролозі драми розповідається про Адама, що виражає свій подив із приводу затемнення сонця, яке для людей виступає знаком кінця світу:

Słońce, które jest pierwsza okrasa wszytkiego,
Napierwej jasny promień skryło światła swego.
O szóstej sie godzinie chmurną ćmą zaćmiło
I tak aż do dziewiętej światu nie świeciło,
Gwałt przyrodzeniu czyniąc [20, T. 4, 253].

Далі Адам розповідає, про те, що він спостерігав сходження на Голгофу і розп'яття якоїсь людини. Картина розп'ятого Хреста в драмі описується детально, із жахливими подробицями:

Krew ze wszytkiego serca strumieniem sie toczy,
Łopatki pod ciężarem zgniecione zdrętwiały,
Ramiona, kości, chrzęstki prawie podrewniały.
Ciało zbite krzyż ciężki odcisnęła od kości,

Otworzystych ran pełno s modrej siności [20, T.4, 254].

Подібні оповіді на сцені часто супроводжувалися тіньовими картинами і мали емблематичний характер. Гіперболізована картина тортур Ісуса є символічним зображенням внутрішніх мук людської душі. У наступній сцені до Адама наближаються дев'ять ангелів зі знаряддями тортур Христа і пояснюють людині, що через неї Христос постраждав, показують знаряддя (хрест, спис, мотузки, батоги, кліщі, цвяхи, молоти) і розповідають про їх застосування. Ангел зі списом вказує Адамові на те, що Ісуса прибила до хреста вина самої людини, саме через гріхи Адамового племені тече Христова кров:

A n i o ł z oszczepem

Tobieć On nie winien, człeczce,
Lecz twój grzech Jego krwią ciecze,
Twa Go na krzyż wbiła wina,
Twój to grzech, twoja przyczyna [20, T.4, 257].

Ангел із ланцюгом пояснює Адамові, що Христос ніс тяжкий ланцюг на собі заради вічного відкуплення людини:

A n i o ł z łańcuchem

Niech sie twój rozum obaczy.
Ten łańcuch Pan niósł na sobie,
Czyniąc wieczny okup tobie [20, T.4, 258].

Ангел із хрестом, вказуючи на гріб Сина Божого, говорить Адамові, що Ісус є Богом із Богів, бо він є відкупителем всього народу людського:

A n i o ł z krzyżem, na Grób Pański ukazując

Z krzyża zdjęty tu leży Syn Boga żywego,
Bóg z Boga, Odkupiciel narodu ludzkiego [20, T.4, 260].

Традиційною для пасхальної драми є сцена оплакування Богородицею і Марією Магдалиною Христа. Слід звернути увагу на приведений нижче уривок із плачу Марії Магдалини, у якому муки Ісуса протиставляються мукам його матері – Диви Марії. Цей монолог репрезентує бароковий прийом відображення:

M a r y j a

Wiemyć to, Święta Panno, że gdzie utrapione
Serce Jego, tam Twoje strzałami zranione.
Gdzie w Jego rękę, nogach gwoździe wywierciały,
Tam Twoje krwawe serce strzały poorwały.
Jego pobita głowa tarniem rozbodzona,
Twoja także ostrymi żądłami natkniona [20, T.4, 262].

В наступній сцені виступає Справедливість із оголеним мечем і звертається до Адама, як до винуватця тортур, яких зазнав через нього Христос. Справедливість називає людину рабом, негідним жертви Ісуса. Адам впадає в відчай. Далі в драмі представлена розмова людини з собою, де вона розкаюється в скоєних гріхах і зі страхом чекає приходу смерті:

I cóż mam dalej czynić? Znam swój grzech przed
sobą,
Winienem, jam jest winien, przykryj mię żalobą,
Nieszczęsna ziemio, jawny grzech mój mię przywodzi
O rozpacz, śmierć widoma przed oczyma chodzi [20, T.4, 263].

Видіння смерті жахає грішника, доводить його до розпачу. Але релігійний символізм, як зазначає Дж.Трессидер, “змінює образ смерті, передбачаючи її сприйняття як невід’ємної стадії існування особистості, під час якої відбувається вознесіння до безсмертя” [19, 342-343]. Завдяки такому трактуванню приходу смерті актуалізація в давній драмі цього архетипу стає менш небезпечною. Символіка надії (поява алегоричної фігури Милосердя та образу Диви Марії), що проявляється одночасно з символікою страху, мала на меті допомагати збалансувати душевний стан глядача драми і запобігти виникненню у людини психологічної кризи. Так алегорична фігура драми – Милосердя – заспокоює Адама і грішник звертається до Богородиці з проханням передати його молитву про прощення Богу:

Tylko do Pana wołam: “Odpuść, proszę, Panie,
Proszę, okaż nade mną swoje zmiłowanie!
Odpuść karanie moje z winą zasłużoną,
Przyjmi w hojną łaskę swą skruchę unізoną.
Zdradziłem Cię wszetecznie, zgrzeszyłem bez

miary,
Nie ma grzechowi memu piekło równej kary...” [20, T.4, 265].

Тож Адам говорить про прагнення спокутувати свою вину і пекло вважає заслуженою для себе карою. Дослідниця давньої драми Ельжбета Звірковська вказує на те, що сам акт розкаяння є не тільки відмова від плодів головних гріхів – гордоців, ласощів, гніву, але й прагнення до містичного поєднання з Ісусом [20, 82]. Закінчується п'єса епілогом, у якому наголошується на сакральності подій, про які розповідалося в драмі.

Шеститомне видання Леванського містить також передрук невеликого за обсягом драматичного діалогу, датованого 1663 роком, що виконувався напередодні Великодня. “*Dyalog na wielki Piątek*” (“*Діалог на Велику П'ятницю*”) складається з антипрологу, п'яти сцен (частина першої і друга сцена втрачені) та епілогу. Починається драма монологом, в якому Бог Отець розповідає про створення ним світу та забороняє людині під страхом смерті куштувати плодів із райського дерева:

Zażywajcie owoców rozkosznych beśpiecznie.
Jednego się wstrzymywać potrzeba koniecznie
Drzewa. Jeśli skusicie jabłka takowego,
Utracicie ozdobę miejsca tutecznego [20, T.3, 43].

Але вже в першій сцені драми алегоричні персонажі – сім гріхів смертельних - спокушають людину відвідати заборонений плід. В мистецтві, особливо в бароковому живописі сім смертних гріхів (гнів, жадібність, заздрість, ненажерливість, розпутство, гордощі, лінь) представляли собою моральне попередження проти зла.

В сцені третій відбувається розмова Ісуса з Ангелом, в якій Ангел повідомляє Хреста про його велику місію:

A n i o ł
Jezu najmiłszy, Synaczkę jedynę,
Wola jest Ojca, byś za ludzkie winy
Umarł na krzyżu. Kielich oddalony
Już być nie może; musi być spełniony [20, T.3, 47].

В сцені четвертій ангели розповідають Грішнику про те, що заради його порятунку Ісус пішов на смерть і загрожують людині пеклом, якщо та не покається:

A n i o ł S e c u n d u s
Ach, przeklęte stworzenie! Bóg cierpi za ciebie!
Ty o słońcu, miesiącu, gwiazdach i o Niebie
Powiadasz, że to twoje. A Piekła srogięgo
Nie wspomnisz, do którego Czarcia, jako swęgo,
Wezmą z duszą i z ciałem; dadzą-ć potępienie,
Wziąwszy zbawienie [20, T.3, 48].

Але грішник не кається і остання ремарка сцени повідомляє про те, що чорти забирають його до пекла. В п'ятій сцені драми зображуються ангели та Діва Марія біля гробу Христа. Богородиця докоряє людям за смерть свого сина:

Płacz serdecznie, złe stworzenie,
Płacz, w grzechach błąkliwe plemię;
Twojej to ręki robota;
Nieszczęsna Żydów ochota
Sprawiła,
Że mi Synaczka zabiła [20, T.3, 54].

П'єса закінчується епілогом, у якому висловлюється подяка Христу за його жертву. Воскресіння Христа в драмі не зображується. Йозеф Смодарський із цього приводу зазначає, що “*вистави бідняків експонували трагічні муки і смерть Хреста, а не результат тріумфу воскресіння, для того, щоб учасники повстали духом, бо Христос прийшов на хрест з вагою їх власних гріхів*” [20, 116].

Як зазначає В.Резанов [5, 181], вишуканість вигаданих для обробки мотивів, сюжетів і положень, просякнута однією загальною визначеною тенденцією, спрямованою на те, щоб викликати в глядачів та слухачів підвищений релігійний, у католицькому дусі, настрій. Такі драми, на думку дослідника, мають лише штучно створене відношення до основного сюжету пасхальної драми. Головною відмінною рисою, що характеризує польські пасхальні п'єси, є прагнення виразити певні думки і настрої за допомогою алегоричних осіб і дій, символічних предметів.

Предмет літературної комунікації в художньому творі забезпечують архетипні структури. Архетип Ісуса Христа в давній драмі пасхального циклу є домінуючим і таким, що виражається в архетипних образах – сонця, самоті, циклічному образі часу тощо. Активізація архетипу великої Матері виявляється в архетипних образах Богородиці, Древа життя, святого міста Єрусалим. У пасхальних драмах маніфестаціями архетипів є міфологічні мотиви, сюжетні алюзії з містерій та символічні образи, семантично пов'язані з язичницькими культурами (зокрема сонячним культом бога Ра) та християнською релігією. Оброблюючи архетипні образи, автори давніх драм прагнули сакралізувати сюжети своїх творів і завдяки містеріальним алюзіям відтворювали ритуальні дійства. Таким чином, відбувалося *“проживання” міфу глядачем, завдяки чому людина прилучалася до “релігійного досвіду”, закованого в міфологію”*[21, 28-29]. У польських драмах пасхального циклу найпоширенішими є сюжетні алюзії з містерій про розп'яття Христа та його воскресіння. Драми пасхального циклу не тільки виконували моралізаторську функцію, а й впливали на світоглядні уявлення і певним чином формували релігійну свідомість глядачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Элиаде М. Космос и история: избранные работы. – М., 1987. - С.29-64.
2. Wiktor Hahn, Literatura dramatyczna w Polsce XVI wieku. – Lwow, 1906.
3. Рнзанов В. Изъ истории русской драмы. Школьные дійства XVII-XVIII вв. и театръ иезуитов – М., 1910. - 342 с.
4. Рнзанов В. Къ истории русской драмы. Экскурсы въ область театра иезуитовъ. – Нѣжинъ, 1910. - 464 с.
5. Рнзанов В. Школьные драмы польско-литовскихъ иезуитскихъ коллегий.- Нѣжинъ, 1916.- 311 с.
6. Okoń. J. Z Zagadnień baroku w szkolnym dramacie jezuitskim w Polsce wieku XVII // Dramat i teatr. Konferencja teoretycznoliteracka w świętej Katarzynie, pod red. Jana Trzynadlowskiego. - Wrocław-Warszawa-Kraków, 1967. - 9-27 s.
7. Okoń J. Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuitskie XVII wieku. - Wrocław-Warszawa-Kraków, 1970. - 455 s.
8. Lewański J. Tajemnica ofiary i odkupienia w średniowiecznym polskim teatrze lityrgicznym // Dramat i teatr religijny w Polsce, pod red. Ireny Sławińskiej, Wojciecha Kaczmareka. – Lublin, 1991. - 7-32 s.
9. Lewański J. Trzy modele religijnych widowisk XVII w. w Polsce // Dramat i teatr religijny w Polsce, pod red. Ireny Sławińskiej, Wojciecha Kaczmareka. – Lublin, 1991. – S. 33-55.
10. Żwirłowska E. Pasja w dramacie Staropolskim XVI-XVII wieku // Dramat i teatr sakralny, pod red. Ireny Sławińskiej, Wojciecha Kaczmareka, Waldemara Sulisza, Marii Barbary Stykowej. – Lublin, 1988. – S.67-103.
11. Smosarski J. Religijni widowiska parateatralne w Polsce XVII wieku// Dramat i teatr sakralny, pod red. Ireny Sławińskiej, Wojciecha Kaczmareka, Waldemara Sulisza, Marii Barbary Stykowej. – Lublin, 1988. – S.107-132.
12. Jurkowiak B. Historyja o chwalebnyim zmartwychwstaniu pańskim. Misterium obietnicy // Dramat polski. Interpretacji. Część 1: Od wieku XVI do Młodej Polski, pod red. Jana Ciechowicza i Zbigniewa Majchrowskiego. – Gdańsk, 2001.- S.21-34.
13. Szulc F.Sacrum – Chryścijaństwo – Teatr // Dramat i teatr sakralny, pod red. Ireny Sławińskiej, Wojciecha Kaczmareka, Waldemara Sulisza, Marii Barbary Stykowej. – Lublin, 1988. – S.365-374.
14. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. – М., 1999. – 488 с.
15. Библейская Энциклопедия. Труд и издание Архимадрита Никифора. – Л., 1990. – 902с.
16. Юнг К.- Г. Либида, его метаморфозы и символы. – С.-П., 1994.
17. Юнг К.- Г. Христос, символ самоти // Избранное. – Минск, 1998. – С. 203-247.
18. Юнг К.- Г. Практика психотерапии. – Санкт-Петербург, 1998. – 416 с.
19. Тресиддер Дж. Словарь символов. – Москва, 1999. – 444 с.
20. Dramatu staropolskie: Antologia, W 6 t. / Oprac. J. Lewańskim. – Warszawa, 1959.
21. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 1995. – С. 28-29.

МОВНІ ОГРІХИ В ГАЗЕТНИХ ПУБЛІКАЦІЯХ (НА МАТЕРІАЛІ ГАЗЕТ „ЗАПОРІЗЬКА ПРАВДА”, „ЗАПОРІЗЬКА СІЧ”, „ЗАПОРІЗЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ”)

Плеханова Т.М., к.філол.н., старший викладач

Запорізький державний університет

Стаття присвячена проблемі порушення норм сучасної української літературної мови в періодичних виданнях. У роботі здійснено лінгвістичний аналіз текстів запорізьких газет і визначено деякі лексичні, морфологічні, синтаксичні та стилістичні помилки в журналістських матеріалах.

Ключові слова: мовна помилка; газетна публікація, культура мови; контекст; лексична, морфологічна, синтаксична, стилістична норма сучасної української літературної мови.

Плеханова Т.М. ЯЗЫКОВЫЕ ПОГРЕШНОСТИ В ГАЗЕТНЫХ ПУБЛИКАЦИЯХ (НА МАТЕРИАЛЕ ГАЗЕТ „ЗАПОРІЗЬКА ПРАВДА”, „ЗАПОРІЗЬКА СІЧ”, „ЗАПОРІЗЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ”) /Запорожский государственный университет, Украина.

Статья посвящена проблеме нарушения норм современного украинского литературного языка в периодических изданиях. В работе проанализированы тексты запорожских газет и выделены некоторые лексические, морфологические, синтаксические и стилистические ошибки в журналистских материалах.

Ключевые слова: языковая ошибка; газетная публикация; культура речи; контекст; лексическая, морфологическая, синтаксическая, стилистическая норма.

Plekhanova T.M. THE LANGUAGE MISTAKES IN JOURNALISTIC PUBLICATIONS /Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The article is dedicated to the problem of how the norms of contemporary Ukrainian language are not correctly used in newspapers publications. The language analysis is investigated by the Zaporizhyan newspapers' materials and the author of the article has found the typical lexical, syntax and stylistic mistakes in journalistic publications.

Key words: the language mistake, the newspaper publication, the language culture, context, lexical, morphologic, syntax, stylistic mistakes.

Питання культури усного і писемного мовлення в останні роки привертає до себе дедалі більшу увагу громадськості. Проблемі мовних помилок, у тому числі в журналістських матеріалах, присвячені роботи А.О.Капелюшного [1], В.В.Різуна [2], О.А. Сербенської [3], Ф.Бацевича [4], Н. Бабиц [5], М.Волошак [6]. Проте аналіз мови запорізьких періодичних видань засвідчує, що ця проблема залишається відкритою й актуальною. Тому метою цієї статті є висвітлення відхилення від лексичних, морфологічних та стилістичних норм у мові газетних публікацій.

Багатогранність поставлених перед газетою завдань і різноплановість вміщеної на її сторінках інформації виділяють газету з усіх інших видів друкованої продукції і позначаються також на її мові. Адже на сторінках газети друкуються різні за жанром матеріали, зрозуміло, що мова кожного з цих компонентів друкованої продукції має свої особливості. Проте обов'язковою вимогою для кожного журналіста є уважне, дбайливе ставлення до мовного оформлення тексту, дотримання загальних норм культури мови.

Лексичний склад більшості газетних матеріалів відзначається багатством і різноманітністю. Нерідко газета першою вводить у широку мовну практику нові терміни, неологізми, потрібні для означення нових понять, предметів (особливо це помітно в галузі словотворення: *есендівські республіки, винятковий вождизм, постімперський час, старшобратівська теорія*). Проте в деяких публікаціях впадають в око огріхи у вживанні слів, незграбні стилістичні конструкції та бідність виражальних засобів, а інколи і грубе порушення морфологічних і синтаксичних норм сучасної української літературної мови.

Однією з ознак високої мовної культури є тонке відчуття значення слова, вміння з кількох можливих варіантів вибрати найкращу, найточнішу форму висловлення, підпорядкувавши спосіб вираження думки загальному цільовому призначенню тексту. До найістотніших хиб мовного оформлення газетних статей належить, насамперед, неточне або й неправильне вживання слів, а також невдале їх поєднання. Добираючи слово, автор публікації іноді не враховує мовного оточення та можливостей його сполучуваності. Це призводить до порушення узвичаєних поєднань слів, перекручення сталих словосполучень і зворотів. Особливої ваги набуває контекст у тих випадках, коли слово вживається в так званих конструктивно зумовлених значеннях, які реалізуються тільки в поєднанні з іншими словами у формі певних синтаксичних конструкцій. Наприклад: „*користуватися можливостями*” („Зап. правда”; замість *використовувати можливості*); „*забезпечувати пореби*” („Зап. правда”; *задовольняти потреби*); „*надається велика увага*” („Зап. універ.”; *приділяється велика увага*); „*заключати угоду*” („Зап. Січ”; *укладати угоду*); „*цей факт кидається у вічі*” („Зап. Січ”; *впадає в око*); „*потерпіли*”

невдачу на виборах” („Зап. Січ”; *заснали невдачі*); *„треба вирішувати проблему”* („Зап. правда”; *розв`язувати проблему*); *„вступив у силу Закон”* („Зап. правда”; *набрав чинності*).

У газетних текстах виділяється частотою вживання група слів, які є кальками російських лексем: *„давайте співставимо факти”* („Зап. Січ”; *зіставимо факти*); *„п`яте за ліком видавництво”* („Зап. Січ”; *п`яте число*); *„переслідувати цілі”* („Зап. правда”; *мати на меті*). Вислови *„отримала визнання”, „отримали освіту”* („Зап. універ.”; відповідно до російського *получить признание, получить образование*) в українській мові мають відповідник *„дістала визнання”, „здобули освіту”*. У газеті „Запорізька правда” подибуємо сумнівний неологізм *„вибіг із тимчасовки”* – так автор замітки переклав російське слово *временка*.

У деяких випадках журналісти намагаються дослівно перекласти фразеологічні одиниці: *„Гра варта свічок”* („Зап. правда”; *справа варта заходу*); *„...вони пішли, не солоно сьорбнувши”* („Зап. правда”; *спіймати, дістати облизня*); *„Думаєте хтось отямився? Аби не так”* („Зап. Січ”; українським відповідником російського вислову *как бы не так* є *аж ніяк, де там*).

Дуже часто читаємо на шпальтах газети вислови типу *„прибули в якості гостей”, „вперше відповідав на запитання кореспондентів у якості Голови Фонду Держмайна”* (Зап. правда”) замість нормативного *прибули як гості, відповідав як Голова Фонду Держмайна*.

Здавалося б, що в газеті, як ніде, треба прагнути до найекономнішого висловлення думки. Проте у багатьох реченнях трапляються зайві слова, які не мають ніякого змістового навантаження: *„доводити до завершеного кінця”* („Зап. Січ”), *„...але намагаємося однак вижити”* („Зап. Січ”), *„іноді підлість і жорстокість подекуди тимчасово перемагають”* („Зап. Січ”), *„написав цілий ряд праць”* („Зап. універ.”), *„я особисто в цьому переконався”, „гарних успіхів домоглося керівництво”* („Зап. правда”).

Наслідком редакторського недогляду є також тавтологія, повторення в реченні тих самих або однокорених слів, що не виконує ніякого стилістичного завдання, не вносить у текст нічого нового. Напр.: *„Сила, акумульована в цих працях, напевне була сильнішою за найпотужнішу на ті часи бомбу”* (Зап. правда”); *„Серед проблем, якими займається кафедра, чільне місце займає боротьба з вірусними інфекціями”* (Зап. правда”); *„Залишилося лише послухати промову Президента”* („Зап. правда”); *„...спинився на питаннях, які обговорюються в переговорах з прем`єр - міністром”* („Зап. Січ”).

Окремі речення взагалі являють собою нагромадження різнотипних помилок і огріхів. Тут і неправильно вжиті слова, і порушення синтаксичних норм, і стилістична та логічна недосконалість. Наприклад: *„Немало докорів можна почути і на ті самі дороги, особливо між невеликими населеними пунктами. Крім незручностей для пасажирів, яким через несправність шляхів доводиться витратити в дорозі багато зайвого часу, питання це ускладнюється й тим, що завдає чимало збитків державі”* (Зап. правда”). У реченні кілька помилок та стилістичних огріхів: замість *докорів* краще *ужити нарікань*, бо слово *докір* уживається зі значенням „висловлене кому-небудь звинувачення в чомусь”; крім того, у другому реченні думка висловлена дуже невдало: *питання (яке?) ускладнюється незручностями пасажирів”, „питання завдає збитків державі”*.

Звичайно, це огляд лише невеликої частини огріхів, які трапляються в мовній практиці газет. Інколи подибуємо випадки неправильного утворення ступенів порівняння прикметників та прислівників (*самий щедрий, більш уважніше*), ненормативного уживання прийменникових конструкцій (*в довершення* – замість *на довершення*, *раз в місяць* – замість *раз на місяць*, *поставити в приклад* – *поставити за приклад*, *для будь-кого зрозуміло* – треба *будь-кому зрозуміло*, *по вівторках* – *щовівторка*, *манрівка по Львову* – *мандрівка Львовом*); часто трапляються орфографічні, пунктуаційні помилки.

Невдалий добір слова, порушення узвичаєних способів поєднання слів, надокучливе повторення тих самих слів і зворотів, стилістичні огріхи, помилки в узгодженні й керуванні – все це вже не раз згадувалось у критичних замітках про мову газети. Однак огляд, зроблений на матеріалі запорізьких газет за березень – жовтень 2003 року, свідчить про те, що газетний текст ще не вільний від багатьох хиб і помилок, які іноді заважають газеті повною мірою виконувати свої функції. А отже, ця тема потребує подальшого висвітлення, вивчення й аналізу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Капелюшний А.О. Стилістика й редагування: Практичний словник – довідник журналіста. – Львів: ПоАІС, 2002.-576с.
2. Різун В.В. Літературне редагування: Підручник. – К.: Либідь, 1996.-240с.
3. Сербенська О.А. Мова газети в аспекті соціально-культурного розвитку суспільства // Мовознавство. – 1988. - №4. – С.21 – 27.
4. Бацевич Ф. Основи комунікативної девіатології. – Львів: ЛНУ, 2000.-236с.

5. Бабич Н.Д. Основи культури мовлення. – Львів: Світ, 1993.- 232с.
6. Волошак М. Неправильно – правильно: Довідник з українського слововживання: За матеріалами засобів масової інформації. – К.: Просвіта, 2000.-128с.

УДК 82 – 312.1. 091

ЕВОЛЮЦІЯ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ЖАНРУ ПРИТЧІ ТА НАПРЯМКИ ЙОГО ПОДАЛЬШИХ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Полякова Г.О., аспірант

Запорізький державний університет

У статті здійснено огляд робіт, присвячених вивченню архаїчного жанру притчі. Окреслено перспективи для його подальших наукових досліджень, а також запропоновано вибір методології, яка дозволить вирішити поставлені завдання.

Ключові слова: притча, алегорія, символ, архетип.

Полякова А.А. ЭВОЛЮЦИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ЖАНРА ПРИТЧИ И ПУТИ ЕГО БУДУЩИХ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ /Запорожский государственный университет, Украина.

В статье осуществлен обзор работ, посвященных изучению архаического жанра притчи. Указаны перспективы для его будущих научных исследований, а также предлагается выбор методологии, которая поможет решить поставленные задачи.

Ключевые слова: притча, аллегория, символ, архетип.

Polyakova A.A. EVOLUTION OF LITERARY CRITICISM OF INTERPRETATION OF THE GENRE OF PARABLE AND WAUS OF ITS FUTURE SCIENTIFIC RESEARCH /Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The article deals with the analysis of the works devoted to the investigation of the archaic genre of the parable. The author points out the perspectives for the future scientific investigations and also proposes the methodology to solve the tasks.

Key words: parable, allegory, symbol, archaetype.

Притча – архаїчний жанр, який осмислюється у світовій літературі як “вічний”. Жанрове визначення “притча” закріпилося настільки, зауважує М.Кодак, що стало виступати своєрідним сигналом “етичної підготовки” [1,56]. Вивчення притчі та її жанрових і стильових модифікацій у різні часи більшою чи меншою мірою залишались у центрі уваги дослідників, адже вона мала великий вплив на всю жанрову систему, пронизуючи своїми принципами оповіді найрізноманітніші твори. Вільне тлумачення тексту, характерне для притчевої літератури, виховувало в реципієнта багатопланове розуміння будь-якого художнього твору. Закономірно, що це феноменальне явище не тільки літератури, а й інших видів мистецтва постійно притягувало до себе увагу дослідників, отримуючи в літературознавстві прочитання в різноманітних ракурсах. Але все ж таки потрібно констатувати, що актуальність проблеми термінологічного означення притчі не втрачена й до сьогодні. Трансцендентний смисл притчі, який не можливо збагнути до кінця, був і залишається своєрідною “річчю в собі”. Очевидно, що таке змістове наповнення жанру зумовило труднощі в поданні його дефініції та різнобій у визначеннях вчених-літературознавців.

З огляду на це завданням нашої статті є: 1) здійснити короткий огляд праць, присвячених жанрові притчі; 2) простежити еволюцію підходів у її теоретичному осмисленні; 3) виділити проблеми, які існують у розумінні цього жанру; 4) окреслити перспективи майбутніх досліджень притчі.

Аналіз літературознавчих праць, присвячених притчі, свідчить, що зусиллями дослідників було відтворено цілісну картину її генезису, формування та функціонування протягом віків. Так, існує дослідження, де серед інших жанрів розглядається й притча [2,7-8]. Крім того вийшли спеціальні роботи, присвячені дослідженню притчевого жанру. Серед них слід назвати монографію С.Агранович, Р.Саморукової [3] та С.Ковтун [4], навчальний посібник А.Княжицького [5]. Ця специфічна форма умовності в американській, західноєвропейських, українській та інших літературах стала предметом дисертацій А. Близнюка [6], М. Ільної [7], Ю.Клим’юка [8], О.Колодій [9], О.Соловйової [10], О.Товстенко [11], С.Цибакової [12], С.Щербини [13]. Крім того, її неодноразово висвітлювали в окремих статтях літературознавці А.Бочаров [14], А.Ішанова [15], Я.Касемаа [16], А.Цветков [17], В. Якименко

[18]. Якщо спробувати класифікувати ці теоретичні здобутки в осмисленні цього жанру, то можна виокремити декілька підходів, які будуть наочно демонструвати становлення самого поняття “жанр”. Так, притча як жанр у теорії літератури отримувала різноманітні інтерпретації: історичну, типологічну, лінгвістичну, формалістську, психологічну; на неї також поширилися теорії синтезу жанрів та нівеляції жанру в стиль. Слід відзначити, що дотепер залишаються остаточно не вирішеними проблеми символічної та алегоричної природи цього жанру та жанростворчого принципу параболи, що й досі подекуди визначається як окремий жанр. Це іноді призводило до полярних інтерпретацій одного й того ж художнього тексту, а також до термінологічної плутанини (випадок з притчею, як вважає А.Ткаченко, є показовим) [19,90-91]. Відтак, розглянемо вищезначені підходи, що проливають світло на “камінь спотикання” у теорії жанру притчі.

Як історичну категорію, котра виникає на певному етапі розвитку суспільства й скерована на вирішення певного комплексу проблем, трактують притчу Т. Соловйова [10], О. Товстенко [11], П.Толстогузов [20]. Притча, таким чином, постає як відображення певної суспільної формації. Такий принцип історизму в теорії жанрів скеровував їх розгляд в діахронічному аспекті, осмислюючи як частину літературного і - ширше – культурного процесу. Для стародавніх часів характерна фольклорна притча, що контролювала передачу знання про світ і людину етичною свідомістю, та біблійна притча, яка була вже скерована не тільки на моральні норми, а й на закріплення релігійних устоїв. Особливо популярним стає цей жанр у Середні віки, що пов'язано з характером світовідчуття середньовічної людини, котра будь-яку, навіть незначну, подію сприймала як знак втручання потойбічних сил. Для неї увесь світ розкривався як притча, оскільки обов'язково пронизувався інакомовленням (світ як слово Бога). В епоху Відродження й класицизму притча посідає другорядне місце, тому що дійсність уявлялася як статична структура. Притча періоду Романтизму зазнала деяких змін: відбувся процес “естетизації” жанру. Традиційне притчеве моралізаторство й повчальність, однозначність її висновку замінилися філософічністю. Саме романтики змінили ілюстративність героїв і ситуацій притчі самоцінними рисами.

Діахронне розуміння жанру як сталого типу тексту згодом значно поглибилося діалектикою відносної стійкості. Мова йде про теорію “пам'яті жанру” М.Бахтіна, згідно з якою потенціал, закладений у жанрі на кожному новому етапі його розвитку, зберігається, але в трансформованому вигляді. Дослідник стверджував, що жанр хоч і живе теперішнім, але завжди пам'ятає про своє минуле. Таке розуміння жанру позначилося на теорії притчі.

Прикладом такого підходу до жанру притчі є дослідження історичної трансформації “генетично” закладеної риси дидактизму. М.Ільїна, аналізуючи змістову спрямованість жанру, зазначає, що притчі спочатку мали суто дидактичний характер (їх соціальна функція полягала в передачі знань). Пізніше дидактизм поєднувався із моралізаторством, визначаючи норми поведінки в суспільстві. З посиленням ролі церкви в суспільстві притчу скеровували в релігійне русло. Притча в епоху Романтизму звільняється від дидактики і являє собою новий етап у власній еволюції: в ній зникає релігійність, натомість починає превалювати моралізаторсько-філософське начало. Специфіку більшості сучасних притч М.Ільїна визначає як філософську, що проявляється в аксіологічній орієнтації [7, 7].

Як протипага до історичних з'являються дослідження, котрі за основний беруть типологічний принцип осмислення притчі: виділення усталених рис, відокремлення від інших жанрів. Обґрунтовуючи типологічний підхід до жанрів, Г.Поспелов зараховував подібні жанри до етологічної групи жанрів, які “описують стан суспільства або якоїсь його частини” [21,207]. Фокусом жанрової проблематики стають моральні устої певного суспільства. Звідси - тенденція до зображення персонажів з позитивними моральними якостями.

В окрему групу розвідок треба віднести такі, в яких із типологічним осмисленням притчі паралельно простежено її походження. Нерідко її визначення подавалися через інші жанри або вживалися синонімічно. Так, дефініція притчі нерідко будувалася на виділенні спільних та відмінних рис з іншими жанрами: прислів'ям, сентенцією [22,82;23,10;24,51], байкою [25,5;26,241;27,100-101;28,330;29,12-13;30,466-469;31,122;32,107], загадкою [33,123-204], анекдотом [34, 16], легендою [35,324;36,150]. З байкою притчу ріднить дидактизм, із приказкою – афористичність, а з загадкою – інакомовний тон розповіді. Усі названі жанри є своєрідними інваріантами одного жанру. Так, байка – “притча про тварин” [35,314], прислів'я, приказка насичена зі складною алегоричною образністю є “згорнутою притчею” [36,28].

Застосована в теорії притчі й “типологія другого рівня”. Ідею поглиблення типологічного підходу висунув М.Храпченко, говорячи, що “існують різні рівні типологічних досліджень” [37, 257]. Підтримала це положення А.Есалнек, запропонувавши в дефініції жанру обов'язково враховувати його види й підвиди. Такий підхід, що поєднав історичний та типологічний принципи, на думку дослідниці, має на меті “виведення типологічного вивчення жанрів на нову якість і звільнення його від абстрактної схематизації та суб'єктивної класифікації, які подекуди мають місце” [38,5].

У жанрі притчі простежується широка амплітуда таких класифікацій, але їх суттєвим недоліком, на нашу думку, є, по-перше, виділення не основних, а другорядних характеристик, по-друге, змішування в межах однієї типології різних критеріїв.

Функціональний критерій в основу свого поділу поклав Д.Лихачов, розглянувши існування жанру стосовно меж літератури, а не його релевантну рису. Аналізуючи притчу в давній літературі, він виділяє два різновиди: релігійно-проповідницьку, котра виконувала позалітературну функцію, та літературно-художню, яка виконувала як літературне, так і позалітературне призначення [39,55]. Цю точку зору підтримують А.Ішанова [15,27], Ю.Клим'юк [36,30]. Останній, відповідно до змісту та ідейного спрямування, поділяє притчу на релігійну та світську, філософську й моральну, а також фольклорну.

Подаючи свою класифікацію жанрових різновидів притч, які існували в давньоруській літературі, Н. Прокоф'єв поєднує змістову, формальну та функціональну ознаки й пропонує такий розподіл:

- 1) притчі, які входили до складу біблійних текстів, нерідко поширювались як самостійні твори й не містили повчальності великих сюжетних творів;
- 2) притчі, що входили до складу східних перекладних повістей і в подальшому набували значного поширення як самостійні твори:
 - а) релігійні притчі (несли ідеї християнської моралі);
 - б) світські притчі (виконували повчальну функцію, відповідно до запитів народного життя).
- 3) оригінальні світські та церковні притчі [40,11-12].

Досліджуючи структурно-семантичні та композиційні особливості притчі, М.Ільїна, на відміну від попередників, виділяє певний притчевий різновид і структурує його таким чином:

- а) самостійні притчі / притчі, пов'язані з певним контекстом;
- б) притчі з експліцитно вираженою мораллю / притчі з імплікованою мораллю;
- в) канонічні притчі / неканонічні притчі; [7,13-14].

Обраний структуралістський метод поділу на бінарні опозиції в літературознавстві є досить дієвим, і в розуміння сутності притчі вносить упорядкованість і чіткість. Проте, дискусивним видається положення про самостійну контекстуальну притчу. Зрозуміло, що не відкинеш існування збірок притч, де подано власне самі тексти без контекстів, що їх породжують. Але притча – це завжди ситуативний жанр, і якщо вона й існує у вигляді самостійних творів, тоді роль контексту, на думку Т.Соловйової, виконує інтертекст, тобто весь шар культури [10,47]. Літературознавці І.Бетко, В. Кусков виділяють афористичну і фабульну притчі [41, 88; 42, 9]. Але повчальний вислів, прислів'я, приказка, образне порівняння – це “ембріонний” притчевий різновид: у ньому тільки окреслюються жанротворчі фактори, які згодом проявляться у притчі з розвинутим сюжетом. Дослідниця А.Ішанова, констатуючи розширення жанрового діапазону притчі в прозі 70-80 х років ХХ століття, класифікує його за допомогою тематичного критерію. Вона виділяє соціальну, морально-психологічну, сагіричну, філософську, історичну притчу [15,30]. Відповідно до тематики розподіляє притчі І.Франка на три групи Ю. Клим'юк: онтологічні, притчі про цінність трудової людини, притчі на моральні теми [8,5].

Серед сучасних концепцій притчі виділяється теорія Н. Мухелішвілі і Ю.Шрейдера, які тлумачать жанр притчі через герменевтичну тріаду “читач – текст – автор”. Включення реципієнта в розуміння притчі відбиває психологічний виток в розвитку теорії жанру.

Так, в інтерпретації притчі названих дослідників цей жанр розглядався як акт передачі живого екзистенційного знання. “Усвідомлення своєї неправоти шляхом самовідображення є “зміною розуму” чи каяттям, що змінює внутрішній стан. Але висловлюваний цим перехід до стану праведності здійснюється не тут і не зараз, а в трансцендентній сфері” [43,103]. Таким чином, притча виступає засобом непрямої комунікації й дозволяє здійснити подвоєння глибинного сенсу шляхом відтворення його в адресаті. На схожу думку натрапляємо в дослідженні філософської поезії Е.Соловей, котра відносить притчу до тих типів творів, що цілеспрямовано скеровані на вдосконалення людської свідомості [44,84].

Серед нових підходів у теорії притчі стала лінгвістична концепція тексту В.Лібхена. На думку вченого, поняття “жанр” та “тип тексту” збігаються настільки, що немає сенсу їх розмежовувати. Тексти одного й того самого жанру (зокрема, притчі) об'єднують у собі ознаки інших художніх текстів, багатьох стильових різновидів [45,203]. Схожий аналіз притчі існує й у вітчизняному літературознавстві. Стильову спорідненість притчі з іншими жанрами докладно висвітлювала Т.Соловйова. Зокрема, досліджуючи притчеву традицію в російській літературі, вона виділила в цьому жанрі стильові пласти оповідання, казки, легенди [10].

У межах цієї концепції, але з іншою метою притчу розглядає Л.Піхтовнікова. Беручи характерні ознаки притчі, що відділяють її від споріднених форм, вона, прагнучи обмежити багатозначність терміна, намагається подати системне визначення притчі й виокремити найсуттєвіші риси жанру. Дослідниця визначає притчу як “відносно коротке прозове (рідше віршоване) оповідання про мовні/немовні вчинки (описані так, як начебто вони дійсно відбувалися в житті людей, рідше – у світі тварин і т.п. і, як правило, не виходять за межі реально можливого), у якому з допомогою прийомів непрямой комунікації, двоплановості (рідше прозорі алегоричності), узагальнення метафоризації, символізації, афоризації, драматизації, автології, а також шляхом оптимального вибору лексики (загальноживаної, корпоративної, тематичної) передає думку про важко вербалізовані сутності, які мають широке семантичне значення і впливають на свідомість адресата” [46,221].

Прагнення подати дефініцію, котра б відображала “ядро всіх притч”, є доречною спробою узагальнення, але її суттєвим недоліком є те, що вона об’єднує в одне ціле різні її різновиди. Можливо, підхід до визначення терміну за допомогою опису всіх його поетикальних рис виправдав би себе, якби був застосований окремо до символічного та алегоричного типу текстів притчі.

Притча як феноменальне явище літератури зацікавила одного з представників Тартуської школи Ю.Левіна [47]. Із його розвідкою пов’язаний ще один аспект в осмисленні цього жанру – формалістичний. Застосовуючи семіотичний, структурний, математичний методи, вчений виділяє такі “метапритчеві” елементи в канонічній притчі: тлумачення, окремий випадок передтлумачення, вказівку на жанр, приховану вказівку на інакомовлення, прохання слухачів про тлумачення, реакцію нерозуміння, реакцію неправильного розуміння, реакцію розуміння, питання Ісуса про розуміння або ж його обурення нерозумінням, метаобговорення питання про те, чому Ісус говорить притчами, або про те, кому адресована притча, попередження Ісуса про майбутнє тлумачення, реальний зовнішній висновок. Подавши умовні позначення мотивам, властивим усім біблійним притчам, учений виводить “метаформулу” біблійної притчі.

Такий ракурс осмислення притчі не знайшов подальшого продовження, але виправдав себе, успішно застосовувався на практиці: цим методом скористалася в дисертаційному дослідженні О.Колодій, простежуючи наявність традиційної поетики в авторських притчах Р.Федоріва, П.Загребельного [9,105 - 113].

Застосований у розробленні жанру притчі й компаритивістський підхід. Маємо ряд досліджень, у яких цей жанр аналізується в порівняльному аспекті [9;48;49]. Способи ремінісценції канонічних притч докладно розглянула І.Бетко [45,89]. Вона виділяє прийоми авторських жанрових притч: наслідувальний, фабульно-притчевий, афористично-концептуальний, а також асоціативно пов’язаний з притчевим сюжетом.

Теоретичне осмислення жанру притчі не оминула теорія синтезу та дифузії жанрів В.Кожінова, згідно з якою в літературі спостерігається атрофія жанрів: чітко регламентовані структури письменники використовують все рідше, створюючи замість них “синтетичні структури” [50,130-131]. Радикальні зміни в жанровій структурі дали підстави для виділення роману-міфа, роману-есе, роману-притчі тощо.

Явище взаємовпливу зумовило утворення синтезованих з притчею жанрів. Причину цього автори статті “Еволюція притчі та композиційні зміни її тексту (на матеріалі американської літератури)” вбачають у розвиткові дескриптивно закладеної в цьому жанрі риси описовості [51,48]. Синтезовані з притчею жанри переносили з собою елементи поетики канонічного жанру, насамперед жанропороджувальний принцип притчі - параболічність. Тут доцільно пригадати міркування М.Ільїної: “Притча – це літературний жанр, в основі якого лежить принцип параболічності і який, проникаючи в інші літературні жанри (оповідання, повість, роман тощо), надає їм надчасового, позапросторового, узагальнено-моралізаторського або філософського характеру. Такий жанр часто не знімає зовнішньо подібного плану, а доповнює та розвиває його” [52,111]. Подібне судження висловлює В.Ведіна, говорячи про параболу як про обов’язкову концептуальну властивість притчевих романів [53,38].

У романах-притчах, повістях-притчах, драмах-притчах повнокровно проявляється поетика притчі. Параболічність як найголовніший принцип поетики притчі виступає в цих творах на різних рівнях. Так, на ідейно-змістовому рівні твору найчастіше він проявляє себе в зіставленні хронотопних характеристик. Таку хронологічну й територіальну невизначеність Д.Лихачов пов’язував з тим, що притча “фіксує те, що існувало й буде існувати завжди, те, що є вічним і виникає постійно” [54,46]. Це зумовило відсутність лінійно-хронологічного ряду, зміщення, стрімке переключення хронотопних пластів.

Стає очевидним, дослідники притчі обирали для себе різні принципи класифікації жанру: функціональний, структурний, історичний, тематичний. Усі ці критерії поділу ефективно використовуються в літературознавстві. Однак для чіткої дефініції жанру треба відштовхуватися від конкретного матеріалу й відповідно до нього вибирати принципи поділу. Найдієвішим для

характеристики формозмісту жанру притчі нам видається виділення в ньому принципів створення художньої образності – дослідження поетики твору.

Традиційно в літературознавстві притча інтерпретувалась як жанр, що містить обов'язкове тлумачення сюжету, і навіть якщо воно відсутнє в тексті, то читач сам має подати його. Звідси - визначення притчі як жанру обов'язково дидактичного, основним типом образності котрого є алегорія. Таку характеристику постійно підкреслювали всі літературознавці й вона практично не викликала заперечень. Так, у словнику Брокгауза та Ефрона читаємо таке визначення: "Притча – невеличке оповідання, алегоричне за формою та морально-дидактичне за метою" [55,266]. Такий стан речей спостерігаємо як у власне літературознавчих словниках, так і в інших довідникових виданнях універсального спрямування, так і [56, 305; 57, 572 –573;58, 570; 59,1062].

Алегорію як основний тип художньої образності виділяють у дисертаціях А.Близнюк [6], М.Ільїна [7], Ю.Клим'юк [8], Т.Соловйова [10,19]. Окреслюючи способи художнього узагальнення давніх жанрів, укладач збірки "Давньоруські притчі" Н.Прокоф'єв відзначає: "Притча як один із жанрів Давньої Русі, об'єктом котрого є питання моральності й повчання, застосовувала алегоричний спосіб художнього узагальнення. ... Її алегорія або сама розкриває себе, або розкривається оповідачем, але розкривається так, що усуваються будь-які відмінності у тлумаченні її змісту" [60,6]. Перевагу двоплановості оповіді, яка обов'язково мала розшифровуватися, дослідники виводять із сюжетно-композиційної побудови цього жанру: наявності чи відсутності тлумачення, "вираженого повчання"[35,313-314], "емпліфікованої моралі" [7,11].

Цей принцип чітко простежується у класифікації І.Бетко. Розглядаючи сюжетні притчі Біблії, дослідниця виділяє два основні типи притчевих модифікацій. Перша - це *композиційно повний двочленний різновид* цього жанру: в такій притчі наявна фабульна колізія з узагальнювальною максимом (наприклад, притчі про Сіяча, про кукіль, про милосердного боржника). Друга - *композиційно неповний одночленний різновид*, де відсутнє виділене повчання (прикладом може слугувати притча про блудного сина [41,88]).

Як бачимо, літературознавці в основу жанру брали таку зовнішню ознаку притчі, як двочленну побудову. Але такий модифікаційний тип, коли оповідь про якийсь суттєвий випадок потім супроводжується мораллю, - однозначним і точним розкриттям алегорії, – це лише один із різновидів притчі. Склався стійкий стереотип: у разі відсутності структурного елемента, котрий би подавав однозначне пояснення, читач сам мав проінтерпретувати сюжет притчі чітко й одноплослинно. Притча без розгорнутого сюжету вводила реципієнта у сферу інтуїції, розмитості, а відтак - у поле діяльності символу. Намагаючись проникнути в таємний смисл повсякденних явищ, читач постійно виводить "загальне" на рівень "одиночного". Звідси - множинність і незавершеність прочитання цього жанрового різновиду – символічної притчі. Дослідники давно помітили символічне наповнення притчі, однак продовжували говорити про притчу як про алегоричний жанр, і в той же час нібито ненароком про його символічність [56,305;60,6]. Проте залишається незрозумілим, як алегорія, спроектована на однозначне логізоване поняття, водночас могла увійти до сфери діяльності символу.

Нове уявлення про два жанрові різновиди притчі чітко виділилося в дослідженнях Т.Данилової, М.Собуцького. Свою класифікацію вони будують на типі співвіднесення тексту й підтексту. Так, на думку, останнього, в основі символічної притчі лежить архетипний підтекст, який і створює невербалізоване, загальнолюдське уявлення про структуру можливих подій [61,74]. Власне, сам текст притчі постає як система взаємодії символів, з допомогою яких стає зрозумілим, актуалізується для свідомості архетип.

Виділяючи різновид притчі, що передає інтуїтивне знання, вчені наголошують на тому, що вона обов'язково передає первинне, синкретичне, вербально (понятійно) не експліфіковане "знання-пробуття-у-світі". Іншими словами, він викликає спробу прямого тлумачення, але це по суті є "вербалізацією невербального" і тому виступає (псевдо) перекладом архетипу на мову культури", котрий може мати будь-яку інтерпретацію (міфологічну, політичну, філософську тощо).

Символічний різновид притчі Т.Данилова, М.Собуцький називають "природною" притчею, оскільки вона є давнішою й відображає первісні уявлення людської свідомості: чуттєве відображення дійсності в архетипічних уявленнях через символ.

Алегорична ("штучна") притча не має позасвідомого знання, і її образність пов'язана з ідеєю як алегорія, тобто штучно та ілюстративно: "Тут немає "інтенціонального стану", що сприяє активізації свідомості, а є готовий сюжет чи ідея, до яких "прилаштовується" алегоричне тлумачення" [62,70]. Вона являє собою переклад з однієї мови культури на іншу. На відміну від невисловлюваного підтексту символічного різновиду притчі, тут вступає в дію система взаємно однозначних багатоелементних відповідників двох або декількох паралельних акціональних рядків, кожен з яких розгортається за єдиним законом, але у власній культурі.

Таким чином, дослідники у "природній притчі" виділяють три семантичних рівні:

- невербальне й невербалізоване (“знання про буття у світі”). Цей рівень обов’язково імплікований, безпосередньо не висловлюваний вербально, а тільки через “інтенціональний стан”;

- наративна структура й текст, що її оформлює;

- “інтенціональний стан”, “відчуття неправоти” являє собою стан “тривоги”, що нейтралізується на рівні “моралі”. Але експлікація понять - це неправильне розуміння притчі, оскільки інтерпретація може бути будь-якою.

“Штучна притча” містить лише два смислових рівні, власне архетипного рівня у ній немає, наявні тільки експліцитний та наративний.

Можемо зробити висновок, що еволюція жанру притчі відображає еволюцію людської свідомості. Так, з розвитком культури відбувається раціоналізація й призупинення символічних зв’язків, символ редукується в алегорію і з’являється алегорична, “штучна” притча, котра передає не досвід, як “природна”, а вже готове знання: релігійну догму чи моральну настанову. Очевидно, що процес раціоналізації символу, переведення його в поняття відбиває динаміку культури в цілому. Так, із розвитком свідомості відбувається розрив символічного зв’язку між природою й людиною, натомість набирає першості їх логізація.

Такий типологічний поділ, на нашу думку, чітко розмежує жанрові різновиди притчі (символічну, алегоричну), заперечуючи традицію трактування притчі тільки як алегоричного жанру. Якщо виходити з таких позицій, символічною є біблійна притча про блудного сина. Так, у контексті Біблії вона отримувала алегоричне тлумачення (блудний син – заблудший грішник, а син, що залишався постійно при батькові – праведник, прийнятий Богом). Насправді через символ іманентно передає архетип праведної гріховності. Про це свідчать численні інтерпретації цього мотиву в світовій літературі.

Про правильність викладеної вище концепції також свідчить первинна назва терміна - парабола. Запозичений з геометрії, в літературознавстві він став позначати прийом, з допомогою якого “кожен елемент сюжетної структури оповіді зіставляється з якимось віддаленим за своєю природою від цього елемента предметом, у результаті і вся система образів (у ряді випадків механічна сума образів) цього сюжету зіставляється (часто механічно) з якоюсь віддаленою, чужою для себе системою (сумою) предметів” [63,143].

Як уподібнення розумів параболу Аристотель, вказуючи на сутність прийому, яким скористався Сократ, коли заперечував обирання керівників жеребкуванням. Він пояснював, що “це рівнозначно тому, як би атлети або корабельні стерничі визначалися незалежно від їх здатності змагатися чи вміння водити кораблі, а залежно від того, хто з кандидатів витягне жереб” [63,141].

Отже, прийом, що створював символічний по суті жанр, згодом став для нього назвою. Жанр параболи, прийшовши в давню літературу, отримав слов’янський відповідник – притчу. У них жанротворчим фактором залишався все той же прийом параболи. Почалося паралельне вживання вітчизняного та іноземного термінів, що спричинило виділення деякими літературознавцями в окремі жанри двох різновидів одного жанру. Так, Г. Островська виділяє жанр параболи, в якому образ набуває символічного значення, і притчу, в образах якої втілено абстрактне поняття чи думка [64,6].

Теорія Т.Данилової, Ю.Собуцького прояснює ситуацію в цій термінологічній плутанині. Вони не розмежують притчу й параболу як два різних жанри, а виділяють у жанрі (його називають вітчизняним терміном) притчі дві модифікації: символічну й алегоричну.

Вважаємо, що символічна теорія притчі відкриває нові обрії для майбутніх наукових досліджень. Виділення символів, які передають правічне знання народу, дало б змогу виділити архетипні притчеві моделі як у межах творчості окремих письменників, котрі залишили майстерні зразки цього жанру (притчі Г.Сковороди, І.Франка, В.Мисика, Л.Первомайського, Б.Олійника, Д. Павличка), так і в контексті української народної творчості. Вдячним матеріалом для такої розвідки могли б слугувати, крім уже згаданих збірок “Давньоруської притчі”[60], “Мудрого слова Давньої Русі”[23], такі видання, як “Українські народні казки, байки, притчі, та анекдоти”[65] та “Чарівна калитка”[66]. Водночас потрібно застерегти від застосування цього критерію до всього масиву притч, адже не треба забувати, що існував також алегоричний її різновид. Таке дослідження має проникнути в сутність природи метафоризації, обґрунтовано здійснивши відповідний внутрішньожанровий поділ.

Ще одним продуктивним напрямком у контексті вивчення типології притчі видається дослідження притчі з погляду еволюції її стильових архетипів. Ідеться про розвиток викладених вище положень А.Ішанової. Адже в українській літературі цей жанр поділявся не тільки на релігійний та світський різновиди, а й існували психологічні, сатиричні, філософські, історичні його зразки. Методологічною базою для такої роботи стала б докторська дисертація Л.Піхтовнікової, котра досліджує в такому аспекті близький до притчі жанр байки [67].

ЛІТЕРАТУРА

1. Кодак М. Поетика як система. Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988. – 159 с.
2. Кусков В. Характер средневекового мировоззрения и система жанров древнерусской литературы XI – первой половины XIII в. // Вестник Московского университета. – Серия 9. Филология.-1981. - №1.- С. 3-13.
3. Агранович С., Саморукова Р. Гармония-цель-гармония: Художественное сознание в зеркале притчи. - М.: Искусство,1997.-135 с.
4. Ковтун С. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: на материале европейской литературы первой половины XX в. – М.: МГУ, 1999. – 307 с.
5. Княжицкий А. Притчи: Учебная книга - М.: Искусство 1994.- 125 с.
6. Близнюк А. Притчево-аллегоричний напрям в епічній драмі. Поетика. Жанри: Автореф. ... канд. філол. наук. - К., 1995. – 24 с.
7. Ильина М. Структурно-семантические и композиционные особенности текста притчи (на материале американской литературы XVIII – XX вв.): Автореф. ... дис. канд. филол. наук.- Львов,1984. – 25 с.
8. Климюк Ю. Идеино-эстетическая функция притчи в украинской поэзии XIX – начала XX в.: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Одесса, 1989. - 18 с.
9. Колодій О. Притча та притчевість в українській прозі 70 – 80 років XX ст.: Дис. ...канд. філол.наук. – К., 2000. – 187 с.
10. Соловйова Т. Традиция притчи в малых эпических жанрах русской прозы последней трети XIX века: Дис. ... канд. филол. наук.- Днепропетровск, 1999. – 164 с.
11. Товстенко О. Идеино-художественные особенности современной притчи (на материале западно-европейской прозы): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1989. – 17 с.
12. Цыбакова С. Классическая притча в современной художественной традиции: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Минск, 2000. – 19 с.
13. Щербина С. Притча в американской литературе XIX - XX в.в. (Идейно-содержательные особенности, структура): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – К., 1988. - 17 с.
14. Бочаров А. Свойство, а не жупел // Вопросы литературы. - 1977. - №5. – С.65 –107.
15. Ишанова А. Жанр и функции притчи в советской прозе 70-х начала 80-х годов // Вестник Московского университета. - Сер. 9. Филология. - 1984.- № 6. – С.27-31.
16. Касемаа Я. О притче в современной советской прозе // Вестник Ленинградского университета. – Сер. История. Язык. Литература. – 1977.- Вып. 2. - С.71 – 75.
17. Цветков А. Возможности и границы притчи // Вопросы литературы. – 1973. - № 5. – С. 152 –170.
18. Якименко В. Границы и возможности (миф и притча в современной литературе) // Вопросы литературы. – 1978. - № 11. – С. 82 –105.
19. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): Підручник для гуманітаріїв. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
20. Толстогузов П. Притча // Литературная учеба. – 1987. - № 3. – С. 232 –234.
21. Поспелов Г. Проблемы исторического развития литературы. – М.: Просвещение, 1972. – 272 с.
22. Єфремов С. Історія українського письменства. - К.: Феміна,1995. – 688 с.
23. Мудрое слово Древней Руси (XI –XVII в.в.): Сборник /Сост.В.В.Колесов. - М.: Советская Россия,1984. – 464 с.
24. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП “Презент”, за участю ТОВ “Феміна”, 1994. – 480 с.
25. Байка і притча в українській літературі XX –XIX в. / Вибір, стаття і примітки М.Зерова. – Харків; Київ, 1931. - С. 5 – 15.
26. Гаспаров М. Басни Эзопа // Басни Эзопа. – М.: Наука 1968. – С.6- 23.
27. Гегель В.-Ф.-Г. Эстетика. В 4 т. – М.: Искусство,1969. –Т.2. - 326 с.

28. Грушевський М. Історія української літератури. В 6 т., 9 кн. – К.: Либідь, 1993. – Т.1. - 392 с.
29. Левин И. Введение // Свод таджикского фольклора: В 2 т. – М.: Главная редакция восточной литературы, 1981. – Т. 1. - С.4- 29.
30. Потебня А. Эстетика и поэтика. –М.: Искусство, 1976. – 516 с.
31. Сазонова Л. От басни барокко к басне классицизма // Развитие барокко и зарождение классицизма России XVII – нач. XVIII в. –М.: Наука, 1989.- С.118 –148.
32. Сковорода Г. Повне зібрання творів. У 2 т. – К.: Наукова думка, 1973. – Т.1. - 532 с.
33. Перетц В. Студії над загадками // Етнографічний вісник. – 1932. - Кн. 10. – С.123 –204.
34. Тюпа В. Художественность чеховского рассказа. – М.: Высшая школа, 1989. – 135 с.
35. Герхард М. Искусство повествования. Литературное исследование “1001 ночи”. – М.: Наука, 1984. – 455 с.
36. Клим'юк Ю. Про естетичну природу притчі // Слово і час. – 1993. - № 5 – С. 28 –31.
37. Храпченко М. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. Изд. 3 –е. – М.: Худ.литература, 1972. – 446 с.
38. Эсалнек А. Актуальные задачи изучения жанров // Вестник МГУ. Филология. – 1985. - № 1. – С. 3 – 11.
39. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 357 с.
40. Прокофьев Н. Древнерусские притчи и их место в жанровой системе литературы русского средневековья //Литература Древней Руси: Межвузовский сборник научных трудов. – М.: МГПИ,1988. – С.3- 16.
41. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття.– Zielona Gora: Kiyow,1999. – 160 с.
42. Кусков В. Жанры и стили древнерусской литературы XI – X III веков: Автореф. дис. ...д-ра филол. наук. – М., 1989. – 40 с.
43. Мухелишвили Н., Шрейдер Ю. Притча как средство инциации живого знания // Философские науки.– 1989. - № 9. – С. 101 –104.
44. Соловей Е. Українська філософська лірика: Навчальний посібник із спецкурсів. – К.: Юніверс, 1998. – 368 с.
45. Liebchen W. Die Fabel: das Vergnügen der Erkenntnis; Fabel, Gleichnis, parabel, Witz; mit einer Abhanlungn über die Formkriterien dieses Gattung. - Kilianshof: Fabel – Verl. Liebchen, 1990. - 304 s.
46. Пихтовникова Л. Притча как жанр и как тип текста: проблема дефиниции //Нова філологія. – 2001. - № 2 – С.216 –223.
47. Левин Ю. Логическая структура притчи // Труды по знаковым системам. – 1982. - Вип.15. –С. 49 – 56.
48. Алехина Л. Притча о волках и овцах в “Житии Эзопа-баснослова” и в трактате “О причинах гибели царств” (Судьба одного литературного сюжета) //Литература Древней Руси: Межвузовский сб-к научных трудов. – М.: Изд –во МГПИ,1988. – С.82 – 88.
49. Гольденберг А. Притча о блудном сыне в “Мертвых душах” и древнерусская литературная традиция //Литературное произведение и литературный процесс в аспекте исторической поэтики: Межвузовский сб -к науч. трудов.- Кемерово : КГУ. – С.86 – 96.
50. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы.- М.: Наука, 1964. - 324 с.
51. Стиль и жанр художественного произведения. Стилиевые особенности жанровых разновидностей английского и американского романов / Под ред. А.А.Кузнецовой, И.В.Викторовской. – Львов: Вища школа, 1987. – 123 с.
52. Ільїна М. Притча. До визначення поняття жанру // Іноземна філологія. – 1984. – Вип. 73. – С. 106 – 112.
53. Ведіна В. До вивчення проблеми умовності в літературі зарубіжних слов'янських країн // Радянське літературознавство. – 1983. - № 2. – С. 36 – 45.

54. Лихачев Д. Славянские литературы как система // Славянские литературы: VI Международный съезд славистов. – М.: Наука, 1968.- С. 43 – 56.
55. Притча // Энциклопедический словарь / Под ред. К.К. Арсеньева, О.О. Петрушевского. В т. 50 т. – СПб.: Изд. Ф. Брокгауза и И.Эфрона. – Т. 25. – (Кн. 49). –1898.- С. 266- 268.
56. Аверинцев С. Притча //Литературный энциклопедический словарь. Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 305.
57. Притча //Літературознавчий словник-довідник /Р.Т. Гром'як, Ю.О. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – С.572 -573.
58. Притча // Малая Советская энциклопедия. В 10 т. – Изд. 3 –е. – М.: Издательство “Большая Советская энциклопедия” 1958 –1960. – Т.7.- С.570.
59. Притча //Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия,. 1988. – С. 1062.
60. Древнерусская притча /Сост. Л.И. Прокофьев, Л.И. Алехина. - М.: Советская Россия, 1991. – 528 с.
61. Собуцкий М. Средневековые притчеобразные нарративы: общечеловеческое знание о структурах возможных событий // Рациональность и семиотика дискурса: Сб-к науч. трудов. – К.: Наукова думка, 1994. – С. 73 – 87.
62. Данилова Т. Архитипические корни притчи // Рациональность и семиотика дискурса: Сб-к науч. трудов.– К.: Наукова думка, 1994. – С.59 –73.
63. Крекотень В. Оповідання Антонія Радивиловського: З історії української новелістики XVII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – 407 с.
64. Островська (Кохан) Г. Від притчі до параболи // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2000. - № 10. – С.6 – 9.
65. Мудрий оповідач. Українські народні казки, байки, притчі, та анекдоти / Ред. М.М. Вакуленко.– К.: Довіра, 1992.- 206 с.
66. Волшебная котомка: Украинские народные сказки, притчи, легенды, повествования, песни и поговорки, записанные от М.И. Шопляка-Козака. – Ужгород: Карпаты, 1988.- 170 с.
67. Піхтовнікова Л. Еволюція німецької віршованої байки (XIII – XX ст.): жанрово-стильові аспекти. – Дис. ... докт. філол. наук. – К., 2000. – 427 с.

УДК 821.161.2.С -1.09

САМОТА ЯК ВИЯВ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ ПРИРОДИ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ

Росінська О. А., ст. викладач

Донецький інститут соціальної освіти

У статті розглядаються питання символічного наповнення поняття „самота” в естетичній концепції В. Стуса, робиться спроба інтерпретації основоположних для поета екзистенційних понять.
Ключові слова: екзистенційний герой, символ самоти, ліричний герой, поетична система.

Rosinska E.A. ОДИНОЧЕСТВО КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ СУЩНОСТИ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ / Донецкий институт социального образования, Украина.

В статье рассматриваются вопросы символического наполнения понятия «одиночество» в эстетической концепции В. Стуса, делаются попытки интерпретации основополагающих для поэта экзистенциальных понятий.
Ключевые слова: экзистенциальный герой, символ одиночества, лирический герой, поэтическая система.

Rosinska O.A LONELINESS AS REVEALING OF EXISTENTIAL ESSENCE OF THE LYRICAL HERO / Donetsk Institute of Social Education, Ukraine.

The article by Rosinskaya E. is devoted to the problem of symbolic fulfillment of meaning “loneliness” and space categories in V. Stus’s poetry and examine a peculiar kind of author’s symbolic.
Key words: existential, symbolic fulfillment of meaning “loveless”, space categories, poetry, interpretation.

Поетія В. Стуса сконденсувала в собі всі переживання його болючого покоління, причому не тільки переживання українського інтелігента (як говорять критики, “советського”), але й загалом мислячої людини ХХ ст. Без сумніву, поет був більш-менш обізнаний із філософією екзистенціалізму, зокрема з творами Гайдеггера, Сартра, і ці філософські ідеї не могли не бути близькими українському митцеві. Провідними ідеями філософії екзистенціалізму є ідея закиненості людини у світ, відчуття власної самотності перед життєвим вибором, перед народженням і смертю, що, однак, не виключало людської активності, необхідності вчинити вибір і діяти відповідно до нього. Думається, що саме ці ідеї є провідними й у творчості В. Стуса. Це підкреслює і дослідник творчості поета Ю. Бедрик, який зазначає, що в поезії Стуса “чітко можна виділити основоположні принципи і проблеми екзистенціалізму, як-от, проблему буття, проблему вибору, проблему мислячого “я”, принцип перспективізму, антропологічний принцип” [1,83].

У нашій статті ми зосередимо увагу на розгляді такої важливої категорії поетичного світу В. Стуса, як “самота”, оскільки, як нам здається, саме ця категорія є визначальною у світовідчутті ліричного героя, “самота” є символом переборення меж звичайного повсякденного людського існування, символом єднання людини з Космосом у намаганні осягнути сенс власного існування, сенс буття загалом. Ліричний герой поставлений перед вибором – скоритися й жити за законами тоталітарного нищівного суспільства, чи боротися й відкритися світовій мудрості. Вибір цей болючий, і герой повсякчас відчуває себе в центрі всесвіту, відчуває, що на ньому зійшлися якісь світові вісі, що його випробовують, змушуючи вчинити так чи інакше:

Сто дзеркал спрямовано на мене,

В самоту мою і німоту. [2, 73].

Саме через самоту герой випробовується й виживає, тільки самота дозволяє йому самоідентифікуватися й розпізнати себе й “не-себе”, вистояти проти ворожих “сто” [3, 273].

Герой Стуса самотній в своєму намаганні знайти в житті правильну дорогу. Який вихідний пункт цієї дороги? Яка кінцева мета?

Ти варіант.

Невчасний гість. З запізненням зустріє

тебе твій вік. А ти прийшов зарання,

і, доростаючи, лиш серцем покривив.

І чим ти став? І чим ти можеш стати?

...хіба ти не один? не сам один?

не сам як перст? як вишне нарікання?

протистояння – завжди заважке.

В нім спарено зненависть і кохання [4; I, 47]

Екзистенц-герой завжди самотній, завжди невчасний, завжди позачасовий, і життя його – суцільне протистояння, поєднання болючих суперечностей, намагання їх подолати й перебороти, намагання знайти гармонію власної душі, втрата надії й пошук її.

Але героєві протистоїть наповп, який у Стуса персоналізують “балухаті мистецтвознавці”, “охоронці”, “мавпи серед мавп”. Це та болюча реальність, у якій він існує, це його повсякденна “чума”, на яку захворіло людство. І проти цієї реальності він виступає один. Він закинений у світ, як “лялечка німа”, тобто можливість, “варіант”, те, що здатне розвинути, дати плід. І саме цього шляху розвитку шукає герой. Тому для стусівського героя характерне “...зосередження на ставанні, а не на стані, рух в середину себе самого, цілковита внутрішня неспромога компромісу з тим, що нищить особу і головну фортецю особисто-святого – націю” [7, 377].

“Ліричний герой усвідомлює трагізм свого становища у світі, де “твій номер тут сто тридцять п’ять”. У цій ситуації активізується роль індивідуально-відповідального вчинку героя (не стільки у фізичній дії, скільки в духовному акті), в якому ідеальний смисл підпорядкований суб’єктивному буттю-становленню. Така установка передбачає визнання суб’єкта як основи світобудови” [5, 170]. Тому герой визначає для себе шлях, своєрідний шлях сходження на Голгофу, шлях суспільного самознищення, але духовного відродження, своєрідного самотнього безсмертя (“І врочить подив: не спиняйся, йди, То – шлях правдивий. Ти – його предтеча”; “Крізь сотні сумнівів я йду до тебе, добро і правдо віку, через сто зневір”). У такому сенсі самота ліричного героя стає богорівною, оскільки тільки Бог єдиний і самотній у світі. (“Немає світу, я існую сам”). Таке тлумачення можна підтвердити також іншою цитатою: *В мені уже народжується Бог, і напівпам’ятний, напівзабутий, немов і не в мені, а скраю смерти...Я з ним*

удвох живу. У двох існую, коли нікого... [2, 59]. Це, можливо, чи не єдиний момент, у якому герой не відчуває себе самотнім – у ньому існує він сам і Бог.

“Самота – не тільки факт поетичного життя, це також свідомо програма: “Горе вірить тільки самоті”; “Не зближуйся. На відстані спинись... Ні на крок не зближуйся. Бо відстань – іспит серця і феєричне марево душі” [6, 371]. Дійсно, ліричний герой говорить: “*Втечу від світу й дамся самоті...*” [2, 142]. І в цій самоті він конденсує в собі минуле й майбутнє, стає не просто окремою особистістю, а надчасовою й надпросторовою субстанцією, світовою душею:

Вже тлін протяв мою охлялу душу,

не висвітлену спалахами років,

в сто ще ненароджених нащадків

мені й дихнути вільно не дають [4; I, 55].

Чому для героя немає можливості бути несамотнім? Поет сам дає відповідь на це питання: “*То ж, зустрічаючись разом, ми тільки гамусьмо вічний біль*” [4; I, 67]. Зустріч двох людей – це лише подвоєна самота, оскільки кожен лишається самотнім перед своїм вибором, перед своєю смертю, врешті, перед Богом. Людина переживає своє існування у світі як трагічну самотність, кінечне перебування в реальності, на перший погляд, позбавлене сенсу.

Коли нас облишає голодний біль,

ми, нахилиючись над собою,

прозріваємо в полисках

синю вічність [4; I, 68].

Людина бачить вічність “нахилиючись над собою”, оскільки це вона творить її роботою своєї безсмертної душі, своєю напругою і намаганням перебороти марноту світу. Людина і є вічність, і є безкінечний світ, оскільки: “*Немає світу. Я існую сам*” [2, 137].

Таким чином герой переживає себе у світі, постійно відчуваючи, що десь пролягає межа, на якій він повинен втриматися, щоб не втратити свою Людську природу, цілісність особистості.

...є велике вміння

пізнати, де провалля, де межа

між духом і зухвальством. Шлях правдивий –

витворює тебе великий Мус! [4; I, 73]

Але досліджуючи докладно поезії В. Стуса, погодимось, мабуть, із точкою зору Ю. Шевельова, що його “самота – не лише особисте переживання, а й групове, й водночас – загальнолюдська чи то філософська категорія” [6, 371]. Ліричний герой висловлює не тільки своє власне світовідчуття, його переживання конденсують у собі переживання всієї нації, цілого покоління, ширше – людства, задушеного тоталітарними режимами, бурхливим розвитком економіки, відірваного від природного джерела існування, покоління, яке втратило свою органічність у світі, втратило свою віру, зокрема релігію, втратило, загалом, весь сенс свого існування і опинилося сам на сам із болучим питанням – заради чого? Для героя Стуса це питання стоїть якнайгостріше, оскільки це герой трагічний, герой, що покладає на себе завдання збереження людської ідентичності, причому не тільки своєї, але й загальнолюдської.

Ю. Шевельов пише: “Самота в Стусових поезіях – не запис переживань одного конкретного в’язня. Радше це *la condition humaine*, екзистенціалістичний мотив закиненості людини в світ, поза людини волею й вибором, і це також вияв майже дитячої розгубленості перед цим широким і незрозумілим світом” [6, 372]. Ми дозволимо собі не погодитися з думкою критика, оскільки самота Стусівського ліричного героя набагато глибша й об’ємніша, що ми й спробуємо довести у подальшому викладі.

Герой Стуса вже загалом розуміє життя не як співіснування безлічі людей, не як ту звичну реальність, у якій існує кожен, хто не замислюється над питаннями світобудови, адже для кожного життя різне, залежно від того, якою є сама людина, а отже:

... жити – то не є додання меж,

а навикання і самособою –

наповнення [2, 91].

Існування у світі – це становлення, наповнення його своєю особистістю, що характерно для екзистенц-героя. Тому ми цілком погоджуємося з думкою О. Рарицького, що “культивоване Стусом

“самособоюнаповнення” дозволяє виявити у цьому терміні суть його екзистенційного світовідчуття. У ньому закладений потенціал на самовизначення, самопізнання особистості... Свобода особистості стає найвищою життєвою цінністю.”[7, 140].

Герой зосереджується на стані самоти, культивуючи її, роблячи свідомі зусилля для розвитку своєї людської сутності, прагнучи страждання й сприймаючи біль як натхнення (“*Цей біль, як алкоголь агоній*”), він свідомо плуває й переставляє місцями такі, здавалось би, прості поняття, як життя і смерть (“смертеіснування”, “життєсмерть”), оскільки не сприймає життя бюргерського загалу, бачить у ньому тільки вмирання та тлін.

Самота виступає як свідомий акт волі (“*Справляю в лісі самоту*” [4, 63]), а не стан, у якому людина опиняється поза своїм бажанням. Ліричний герой саме “творить самоту”, оскільки вона є органічним для нього станом свідомості – переживання себе самого у світі, способом інтелектуального та душевного самозбереження. В однойменному вірші, який фрагментарно можна було б собі дозволити назвати пейзажним, рядок “*Справляю в лісі самоту*” повторюється тричі, ним вірш відкривається і ним же завершується, таким чином він являє собою ніби загерметизований малюнок світу, закритий у понятті “самота” як акт волі..

Але символ “самота” (а його складність і здатність саморозвиватися, позначаючи щось набагато ширше, ніж перебування людини наодинці з собою, дозволяє нам вважати його символом) - неоднозначний, він розширюється, виходячи за межі суб’єкта:

Ти весь – на бережечку самоти,

Присмокталий до туги, ніби равлик... [4, 81].

Самота стає не просто душевним станом, вона – субстанція, що може перебувати за межами душі ліричного героя, вона – весь світ, що, за Стусом, є світом переживань, світом “самособоюнаповнення”.

Отже, самота для героя бажана й страшна, необхідна й болюча, недарма він сприймає її досить порізному. Порівняємо, наприклад:

...Самі! І самоти згорьовані дарунки – Рожеві панти досвітку з птьми [4, 82]. (Самота, яка дарує, хоч і приносить горе).

Один! Один! Як є – один, один – на цілий світ!!! І усамітнених годин цей опівнічний лід... [4, 89]. (Самота страшна, непереборна, крижана)

І, врешті, сконцетроване відчуття екзистенц-героя виражене у притаманному поетові гіперболізованому образі “самота самоти”. У ньому, на нашу думку, висловлене світовідчуття суб’єкта, саме воно являє собою ніби вершинну позицію символічної природи образу “самота”, оскільки обіймає обидва розуміння цього символу (самота мислячої людини перед світом і самота як відокремлена від людини субстанція). Вдаючись до такої своєрідної тавтологічності поет об’єднує обидва значення боки символу, даючи ліричному героєві можливість гармонійного розкриття себе у всесвіт, поєднання з ним, з божественною сутністю через самоту всередині і зовні. Таким чином, суб’єкт зливається зі світом, переживає й переборює протистояння “я-світ”, “я-сто”, “я-хтось”, оскільки все заповнене самотою. Отже, метою шляху, правильним вибором екзистенц-героя є вибір інтелектуально-душевної самотності, зречення марноти земного життя, розчинення в мудрості вічності. Це є шлях свідомої загибелі. “Усвідомлення неминучої загибелі не обійдеш, не оминеш. “Обтяго дорогу”, “Богом послана Голгота”, “попереду – твій край, твій крах, твій прах”, “вам на лоб поклав Господь свій світлий перст нищівний”, “сам падеш і друзі – теж падуть”...” [6, 371].

Отже, можемо зробити висновок, що екзистенціальні ідеї та принципи послідовно реалізуються у поезії В.Стуса, його герой наскрізь екзистенціальний, оскільки, здійснюючи свій вибір, намагаючись віднайти сенс існування і правильний шлях у житті, він віднаходить його в самотності, у світовій самоті як переживанні і субстанції, він розвивається в себе і світ.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бедрик Ю. «Сподоб мене, Боже, високого краху»// Перевал. – 1972. - № 3-4. – С. 83.
2. Стус В. Вибране. – Донецьк, 1998. – 436с.
3. Росінська О. До проблеми символіки чисел в поезії В. Стуса// Литературоведческий сборник. – Вып. 5/6. – Донецк, 2001. – С. 270-276.
4. Стус В. Твори у 4-х тт., 6-ти кн. – Львів, 1994. – Т. 1. – 326с.
5. Островська А.С. Поетичний світ В. Стуса // Филологические исследования. – Донецьк, 2002. – С. 167-175.

6. Шевельов Ю. Трунок і трутизна. Про “Палімпсести” В. Стуса. // Українське слово. – К., 1994. – Т. 3. – С. 366-395.
7. Рарицький О. Поезія В. Стуса: національний варіант екзистенціалізму // Василь Стус в контексті європейської літератури. М-ли II Всеукр. наук. конф. – Донецьк, 2001. – С. 139 – 144.

УДК 821.161.2 – 343.7

СПЕЦИФІКА КОМПОЗИЦІЇ КАЗОК ПРО ТВАРИН (ЗА ЗБІРКОЮ І. ФРАНКА „КОЛИ ЩЕ ЗВІРІ ГОВОРИЛИ”)

Сабат Г.П., к. філол. н., доцент

Дрогобицький державний педагогічний університет ім. І.Франка

У статті проаналізована композиція казок І.Франка про тварин як основний жанроформуючий компонент тексту, публіцистична вагомість структурної рами як авторський внесок у сталий стереотип казкової фольклористики.

Ключові слова: казка, композиція, сюжет, персонаж, формула, фабула.

Сабат Г.П. СПЕЦИФИКА КОМПОЗИЦИИ СКАЗОК О ЖИВОТНЫХ (ПО СБОРНИКУ И.ФРАНКО «КОГДА ЕЩЕ ЗВЕРИ ГОВОРИЛИ»)/ Дрогобычский государственный педагогический университет им. И.Франко, Украина.

В статье проанализирована композиция сказок И.Франко о животных как основной жанроформирующий компонент текста, показана публицистическая весомость структурной рамы как авторский вклад в стойкий стереотип сказочной фольклористики.

Ключевые слова: сказка, композиция, сюжет, персонаж, формула, фабула.

Sabat G.P. THE COMPOSITIONAL SPECIFIC OF ANIMAL FAIRYTALES (FROM THE COLLECTION BY I.FRANKO “WHEN ANIMALS USED TO TALK”)/ Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobytch, Ukraine.

In the article the composition of animal fairytales by I.Franko as the basic genre-making text component has been analyzed, the publicistical importance of the structural frame as the author's contribution to the constant stereotype of the fairytale folkloristics.

Key words: fairytale, composition, plot, personage, formula, fabula.

Дослідники фольклору (В. Пропп, М. Кравцов, В. Юзвенко [1,2,3] та ін.) вважають, що основним жанроформуючим елементом казки є композиція. М. Кравцов зазначає, що „Жанр – форма, структура, і в ній жанротворчу роль виконують насамперед структурні, композиційні елементи...” [2, 82]. Розглянемо специфіку композиції народних казок про тварин, перероблених І. Франком, із яких складається збірка „Коли ще звірі говорили”.

У фольклорній скарбниці казки про тварин вирізняються простотою побудови сюжету, для них характерна традиційна сюжетно-композиційна схема. Як правило, кожна казка починається своєрідними фольклорними штампами – формулами вводу в казкову фантазію її героя. На тлі стислого, абстрактного просторово-часового плацдарму виступає позитивний персонаж. Автор знайомить читача із сутністю його існування (що він робить, де йде, чим займається, що з ним діється, як живе).

Наступний етап – виступ супротивника (переважно звіра-хижака), із появою якого й розгортається дія зла. Негативний персонаж відразу постає як кривдник: насміхається або знущається з позитивного героя, нищить, вбиває, з’їдає другорядних дійових осіб, які виконують допоміжну, підсилюючу ідейну роль.

Далі йдуть роздуми героя, що зазнав дії зла, як покарати злотворця, або вказується на пошуки ним злокарателя. Уся казка ґрунтується на протистоянні, зіткненні фольклорних антагоністів. Вагомого значення набуває двобій казкових персонажів-супротивників і процес покарання зла.

Персонаж-злокаратель хитрістю, фізичним умінням, розумовою кмітливістю, яка, як правило, буває вирішальною, призводить до морального знищення, фізичної загибелі, іронічно-психологічного висміювання злотворця. У цьому антагоністичному протистоянні програє завжди злотворець. Але заключним акордом у композиційній структурі є фінальні формули, що немов підсумовують розвиток дії і виводять із казкового світу. Моралізаторський характер казок накладає відбиток на всі компоненти твору, а особливо на фінал. Оповідач у казках завжди переслідує виховну мету, тому значну роль у композиційній організації твору відіграє морально-дидактична настанова читачеві чи слухачеві.

Така традиційна сюжетно-композиційна схема стає структурним орієнтиром у створенні нових колізій і дає можливість виявити основні жанроформуючі елементи казки.

Кожна казка як фольклорний жанр має свої традиційні поетичні сегменти. Часто вона завершується або починається малими жанровими різновидами – приповідкою, прислів'ям, притчею і т. д, які є дорогоцінними перлинами в казці й виконують важливу естетичну функцію: „Чи довго вони там ішли, чи коротко ...” [4, 108], „Повідала Сорока-білобока, що чула від Куниці, молодой дівичі ...” [4, 105]. Такі стійкі традиційні художні вислови в структурі казки в літературознавстві отримали назву формул.

Формульна теорія започаткована М. Перрі і А. Лордом, а розподіл казкових формул увів літературознавець Н. Рошіяну, який, розглядаючи румунський фольклор, поділив ці стійкі казкові штампи на „ініціальні”, „медіальні” та „фінальні” [2]. Російський фольклорист Р. Волков ініціальні формули зачину визначив як **хронологічні** (де відіграє основну роль часовий фактор) і **топографічні** (просторові) [6]. Теорії названих дослідників підтримали й українські літературознавці - О. Бріцина [7], Л. Дунаєвська [8] та ін. О. Бріцина „ініціальні” й „фінальні” формули назвала „пограничними”, Л. Дунаєвська „медіальні” формули диференціювала на „формули-дії” і „формули-діалоги” й звернула увагу на те, що „Для формул-дій характерний оповідний стиль з обов'язковим використанням часток *от, ото*” [8, 61], а „Медіальні формули-дії і формули-діалоги чергуються у тексті, передають рух героя або епізоди дії інших персонажів. Це один із засобів експресії в казці” [8, 60].

Спостерігаючи за цими, стало повторюваними, ознаками в структурі текстів, літературознавці зауважили, що в казках є *заохочувальні* формули (казкар заохочує слухачів до сприйняття казки) і формули *існування*. Так, фінальні формули, за О. Бріциною, розповідають про подальшу долю героїв і є фінальними “формулами існування героїв” або „прикладом форми оплати чи „винагороди” казкареві” [7, 81]. А серед ініціальних формул, крім хронологічних і топографічних, є „також формули недостовірності, наявності чи відсутності, існування героїв та зачини-характеристики” [7,79].

Таким чином, у казкових оповідях стали традиційні формули виконують важливу жанротворчу роль. Вони є провідними комунікативними сегментами й у Франкових казках про тварин.

Структурна специфіка казок дає можливість легко поділити їх на складові частини. Така сюжетна виразність створює доступність у сприйнятті розвитку дії.

Казка – економний оповідний жанр, тому найчастіше починається відразу, вводячи слухача (читача) в дію. Відправна позиція фіксується в наголошеному слові. Найпоширеніший дієслівний зачин: „Здидалася Лисичка з Раком” [4, 85], „Жив собі в однім лісі Лис Микита” [4, 122], „Був собі раз Вовчик-братик і Лисичка-сестричка” [4, 114].

Зачин казки – своєрідний поштовх, що спрямовує всю оповідь, вказує на причину розвитку подальших подій. Прикладом може слугувати зачин казки „Лисичка-черничка”: „Важко було Лисичці хліба добувати. Постарілася вже, послабла, а їсти хочеться. От вона вдалася на хитрощі” [4, 109]. Такою експозицією оповідач налаштовує слухачів на відповідний фантастичний лад сприйняття розповіді.

Ф. Ващук, аналізуючи художні особливості української народної казки, висловлює такі спостереження: „Своєрідною експозицією, важливим сюжетно-композиційним елементом є зачин казки, що вводить читача чи слухача в проблематику твору, вказує час і місце дії, обставини, в яких вона розгортатиметься” [9, 78].

Найпоширенішими вхідними інгредієнтами є ініціальні формули, які фокусують стадію існування персонажів-звірів: „Був собі раз у господаря Пес” [4, 117] („Війна між Псом і Вовком”), „Був собі раз Осел” [4, 78] („Осел і Лев”). Це хронологічні ініціальні формули, які представляють героїв у часовому відліку.

Контекст фіксації появи персонажів може бути й просторовий: „Було то не в нашім краю, а далеко, далеко, у гарячих сторонах. В однім величезнім лісі жило стадо слонів і мало собі свого війта Чотирозуба” [4, 132], – розповідається в казковій історії „Ворони і сови”. У такому ініціальному зачині просторової конкретності нема, топографічну формулу фокусує казкова абстрактність.

Іноді ініціальні формули фіксують факт сталості того, що відбулося й привело до якогось єдиного незмінного стану. Так, „Лисичка з Журавлем у велику приязнь зайшли, навіть десь покумались” [4; 84] („Лисичка і Журавель”). Деякі казки розпочинаються експозиційним структурним мотивом сталості існування, який стає своєрідним плацдармом для розвитку сюжетної дії. Так, казка „Вовк, Лисиця і Осел” починається таким чином: „Вовчик-братик і Лисичка-сестричка хитрили, поки хитрили, грішили, поки грішили, а далі стали та й кажуть: “ – Годі нам грішити! Треба покаятися” [4, 107].

Такі міні-експозиційні формульні зачини є обов'язковими структурними елементами казкової оповіді, своєрідною передісторією фантастичної дії. А **зав'язка** розвитку сюжету – це раптове переривання сталості існування: „Пасся собі раз Осел на пасовиську *та якось* наблизився до корча, а за корчем сидів Вовк, вискочив до Осла і хотів його роздерти” [4, 99] („Вовк війтом”).

Здебільшого вже у вступній першій фразі, своєрідній смислово-логічній закладці, визначається раптовість, несподіваність випадку: „Ішов Медвідь з Вовком по лісі, аж ось зацвірінкав якийсь пташок у корчах” [4, 95] („Королик і Медвідь”), „Ішов Кабан у Київ на ярмарок. Аж назустріч йому Вовк” [4, 86] („Лис і Дрозд”). Інколи така зав’язка стає фіксатором назви події: „Ходив собі Вовчик-братик по лісі, ходив, та й надибала його тяжкая пригода” [4, 81] („Старе добро забувається”).

Переходом до динамічного розвитку сюжету є мотивування колізії твору, вказівка на причину зіткнення, двобою, суперечки і т. д. У казці „Старе добро забувається” фабульна дія має таке мотивування: „Побачили його ловці-молодці та й почали за ним гнатися. Тікав Вовчик лісом, лісом, а далі прийшлося вибігти на биту дорогу. А дорогою в тій хвилі йшов з поля чоловік з мішком і ціпом” [4, 81]. У казці „Осел і Лев” зміна життєвої сталості для героя обґрунтовується надмірною його експлуатацією: „Забагато йому стало праці і багатів у господаря” [4, 78]. Сутичка між Лисичкою і Раком має такий ввід у дію: „Стала собі, глядить на нього, як він помаленьку лізе, а далі давай над ним насміхатися” [4, 85] („Лисичка і Рак”). Фабульна першопричина хитрувань у казці „Лисичка-черничка” – похилий вік персонажа: „Важко було Лисичці хліба добувати. Постарілася вже, послабла, а їсти хочеться. От вона вдалася на хитрощі” [4, 109].

Фабульність – характерна ознака сюжетно-композиційної казкової споруди. Сюжетна основа народних казок, перероблених І. Франком, ґрунтується на діях і вчинках персонажів. Звідси і динамізм розвитку сюжету. Скажімо, у казці „Три міхи хитрощів” Лисичка здибалася з Їжаком і підмовила його красти в господаря виноград, переконуючи, що завдяки „трём міхам хитрощів”, якими вона володіє, вони обминуть усі напасті. Спочатку в сильце спіймалася Лисиця, і їй не допомогли „три міхи хитрощів”, лише Їжак навчив, як позбутися біди. За звичним градаційним казковим принципом наступного разу в сильце потрапив Їжак. Лисиця, яка була не в змозі допомогти йому, облудно викручується, набріхуючи, що втратила „три міхи хитрощів”, переправляючись через річку. Кмітливий Їжак завдяки своїй винахідливості домагається свого звільнення і покарання Лисиці за її лицедійство.

Композиція казок про тварин вирізняється компактністю, дія розгортається в стислій оповідній послідовності, без надмірної описовості, зайвої деталізації, широких просторових зображень, об’єднаних портретних характеристик і введення вторинних сюжетних ходів. Така композиційна щільність необхідна для підтримання інтересу в слухачів чи читачів, завдяки їй дія розвивається напружено. Основа колізії закладена у войовничому протистоянні соціально мотивованих носіїв добра і зла. Тому основним сюжетно-структурним оформлювачем розвитку дії стає діалог.

Скажімо, у казці „Осел і Лев” дія розгорнута у двох діалогах між Ослом і Левом, Левом і Вовком. Перший діалог приводить до змагання, яке виграє не сильний, а кмітливий, другий, у якому звірі домовляються подивитися на „страшного звіра”, – стає установкою на анекдотичне завершення: Лев, якому причулося, що „новий цар близько”, дав такого „драла”, що прив’язаний до його хвоста Вовк „духа спустив” [4, 81].

Казкам про тварин властиві також медіальні формули-діалоги, які складаються з коротких речень. Яскравий приклад – казка „Лис і Дрозд”. Кабан, ідучи до Києва на ярмарок, зустрічає Вовка, Лиса і Зайця і тричі веде з кожним по черзі той самий діалог:

– Кабана, Кабана, куди йдеш?

– У Київ на ярмарок.

– Візьми й мене з собою.

– Ходи, кумочку [4, 86].

У діалогізовано-повторюваній манері представлено й шантажування Лисом Дрозда з додаванням кожного разу нової вимоги персонажа-злотворця. Останній етапний діалог отримує таку змістоформу:

– Дрозде, Дрозде, – мовить Лис, – вивів ти мене з ями?

– Вивів.

– Нагодував ти мене?

– Нагодував.

– Напоїв ти мене?

– Напоїв.

– Розсмішив ти мене?

– Розсмішив.

– Ну, а тепер ще мене постраш, бо коли ні, то я твоїх дітей поім [5, 90-91].

Такий діалог-повтор виконує ряд функцій: надає композиційної струнності, пов'язує складові частини твору, розпочинає новий сюжетний епізод, служить засобом посилення динамічності розвитку дії. Ретардаційність загострює драматизм ситуації, а короткі, уривчасті речення створюють атмосферу напруження.

Конфлікт у казці – завжди злоторення і кара за нього, боротьба добра і зла, яка стає ідейним і змістовим центром казки. Найвищий пік у цьому двобой – кульмінація твору. А розв'язка – це перемога добра над злом, покарання злоторців, піднесення приниженого, обдуреного, нещасного, утвердження кмітливості, розуму, сміливості.

Ф. Вашук зауважує, що в казках „Кульмінація значною мірою зумовлює розв'язку, в якій вирішується доля персонажів” [9, 78]. Жанрова специфіка казки, в якій конфлікт прямує до розв'язки злокарання, робить передбаченим хід дії, слухачі завжди налаштовані на позитивний наслідок фантастичного сюжетного розвитку. Тим і приваблює казкова видумка дітей, адже в ній завжди щасливе завершення.

Розв'язка часто увиразнюється результативними словами-сигналами: „*Отак-то* Пес зі своїми товаришами одержали блискучу перемогу ...” [4, 122], „... *аж* Вовк і содухи спустив” [4, 100], „*Аж тоді* короленята задоволилися...” [4, 99], „*Відтоді* й зареклася Лисичка з журавлями приязнь водити” [4, 85]. Словом-сигналом у розв'язці може виступати й надзвичайно стислий відділювач – лексема „а”: „А Лиско і Рябко немов на те й чекали” [4, 84]. Такий ущільнений перехідний маневр – досить поширений композиційний прийом казок.

Найбільш звична розв'язка в казках – це просто позитивне завершення сюжету. Зокрема, у казці „Лисичка і Рак” Рак покарав за пихатість Лисичку, перехитривши її й довівши, що в перегонах перший прибуде до фінішу: „Та осьде я! Давно вже жду на тебе, аж троха поза мету забіг” [4, 86]. Або у казці „Вовк, Лисиця і Осел”: „А Лисичка, бачачи, що сталося з Вовком, з великого переляку аж підскочила, та так нещасливо, що й сама впала в море і втопилася. А Осел плив, плив, поки не доплив щасливо до берега” [4, 109].

Таке завершення може бути авантюрно-пригодницьким або авантюрно-анекдотичним. Яскравий авантюрно-пригодницький фінал у казці „Мурко і Бурко”. Пес Бурко, щоб покарати Кота Мурка за підлість, ошуканство і насмішки, хитрістю виманив його із загати, де останній переховувався, і покарав смертю: „І скочив Мурко з загати, щоби привітатися з Бурком, та сей в тій хвилі хап його за карк і роздер” [4, 114].

Авантюрно-анекдотично завершується казка „Війна між Псом і Вовком”. Ведмідь, який упав з дерева і разом зі всім „військом” Вовка втік з поля битви (яка, фактично, й не відбулася) філософствує: „А я й не тямлю, що зо мною було, – стогнав Ведмідь.– Те тільки тямлю, що я перший і останній раз в житті пробував літати! Хай йому цур! Летіти ще с'як-так, але сідати дуже погано” [4, 122]. Не менш гумористично-анекдотичне закінчення і в казці „Лисичка-черничка”. Винахідливий Селезень, якого Лисичка хотіла з'їсти, викрутився, пообіцявши привести їй своїх родичів, а привів мисливця. Передсмертні прокльони й бідкання Лисиці завершують казкову історію: „– А куций день! А чорна година на тебе і на твоїх свідків! Се були її остатні слова” [4, 112].

Розв'язка може виступати як наслідкова післядія: у казці „Лисичка кума” Вовк, якого обдурила Лисичка, „... плюнув і пішов геть і зарікся з Лисичкою більше не мати ніякої спілки” [4, 117]. Такий останній штрих наявний і в „Трьох міхах хитроців”: „Побачивши, що Їжак спіймався в сильце і держить Лисицю за язик, він розсміявся, забив Лисицю, а Їжака пустив на волю” [4, 107].

Композиція казки має й оригінальне розтягнення розв'язки, яка, завершуючи сюжетну дію, переходить у своєрідний епілог. Кінець казкової оповіді часто виливається в результативне авторське узагальнення. Казкар говорить ніби від себе: „Від того часу вже звірі не правувалися з чоловіком [4, 167] („Як звірі правувалися з людьми”).

Як правило, казка завершується філософським резюме: „Таке-то, бачите: хто хитрощами та підступом воював, той від підступу й погіб” [4, 91] („Лис і Дрозд”). Казкар підводить підсумок подіям, про які розповів, і виносить їм вердикт. Іноді така філософська сентенція досить розгорнута: „І від того часу пішла приповідка: коли чоловік повірить фальшивому приятелю і дасть йому добре одуритися; коли який драбуга отуманить нас, обідре, обреше і ми робимося хоть дрібку мудрішими по шкоді, то говоримо: „Е, я то давно знав! Я на нім пізнався, як на фарбованім Лисі” [4, 128] („Фарбований Лис”).

Розповсюджений кінцевий казковий структурний інгредієнт – психологічна настанова юним слухачам. У народних казках про тварин завжди мається на увазі або безпосередньо виголошується якесь моральне повчання. Психологічний фактор конденсує ідею казки. Це характерно і для казок, перероблених І. Франком. Зокрема, казка „Ворони і сови” завершується не тільки узагальненням і роз'ясненням, чому так мало тепер у світі сов, а багато ворон і чому круки завжди, побачивши сову, нападають на неї, але й морально-повчальною сентенцією: „І що найважливіше, бачачи, до якого нещастя доводить гордість і легкомисне зачіпання противників, сови зареклися на віки вічні нападати на ворон і на круків” [4, 151].

Дидактизм фантастичної оповіді – вагома жанрова ознака казок про тварин, кожна з яких несе повчальний урок для дітей.

Таким чином, сюжетно-структурне завершення казок має резюмуючий, авантюрний, анекдотично-сатиричний, філософський, дидактико-моралізаторський характер. Крім того, кожна казка прямує до логічної завершеності, яка виводить із казкової фантастики в реальну дійсність: „Не треба вам казати, яка радість запанувала в ціллім лісі і як усі дякували Зайцеві за його вчинок” [4, 103] – так завершується казка „Заєць і Медвідь”. Фінальна формула підсумовує фантастичну історію і стає специфічним містком консолідації зі слухачем.

Отже, кожна казка має структурну раму: типовий традиційний увід у сюжетну дію, де відбувається безпосереднє знайомство з персонажами, і підсумкове завершення казки зі своєрідним виходом із казкової фантастики. Таке структурне обрамлення є важливою жанроформуючою константою казкової системи.

Цікава з погляду композиційного обрамлення й побудови казка „Заєць і Їжак”. Вона починається експозиційним уводом, який базується на вагомому авторському слові. Казкар ніби намагається налаштувати аудиторію на слухання бувальщини, якої, може, й не було. Підсилюючи сумніви, він наголошує на достовірності вигадки, тим самим зумовлюючи сприйняття казковості оповіді. Це, так би мовити, своєрідний заохочувальний вступ: „Се, мої дітоньки, не є сторія, а прахтика. То нібито так: брехали старі люди, та й я за ними брешу. Бо, певно, ніхто там при тім не був, як Заєць з Їжем сперечалися. А проте воно мусить бути правда, бо мі небіжчик дідусь, коли мені се оповідав, усе говорив: „Я там при тім не був, але се мусить бути правда, бо мені се старі люди повідали, а старим людям пощо брехати?” Слухайте ж, як то воно було” [4, 92]. Такий важливий сюжетно-композиційний зачин, що вводить читача в казкову фантастику й спонукає до концентрації уваги, поданий І. Франком у галицькій мовно-стильовій палітрі й набуває колоритної філософської сутності.

Після такого розважливого експозиційного вступу, коли казкар ніби знімає з себе відповідальність за достовірність розказуваної історії і в той же час обстоює правду в ній, дається розгорнутий (що не характерно для казки) часово-просторовий фон. Час окреслюється виразно, з уточненням: „Була свята неділенька, під осінь уже, саме коли гречки відцвітали” [4, 92]. Мальовничо, об’ємно, хоч і без точних обрисів, вимальовується і просторова панорама: „Сонічко зійшло ясно на небі, вітрець теплий проходжувався по стернях, жайворонки співали високо-високо в повітрі, пчілки бриніли в гречанім цвіті, а люди, святочно повбирані, йшли до церкви. Все, що жило, радувалося милою днинкою, і Їжак також” [8, 92].

Автор за допомогою акустичних, візуальних засобів (погідне освітлення, приємний вітерець, тихі звуки-співи птахів, бриніння бджіл, охайні люди) зображує простір захисту, благополуччя, щастя, затишку, що створює емоційну настроєвість. Такий підхід до замальовки картини суто Франковий. Так чи інакше, казки збірки „Коли ще звірі говорили” поєднують народну оповідну й літературно-стильову манеру автора.

На такому ж художньому рівні відбувається і знайомство з основним персонажем казки: „Їжак стояв собі край дверей своєї нори, заложив руки за пояс, виставив ніс на теплий вітер та й мугикав собі стиха пісеньку ...” [4, 92].

Зав’язка твору пов’язана з наміром Їжака подивитись, як там ростуть його буряки: „Поки там моя жінка мие дітей та дає їм свіжі сорочечки (споконвічну традицію розподілу чоловічої і жіночої праці, яка закріпилась упродовж тисячоліть, автор передає звичною недільною картиною побуту селянської родини. – Г. С.) ... пройдуся та й на свої буряки подивлюся, чи добре виростили” [4, 92]. Буряки в цій казці – це композиційний знак-сигнал вихідної ситуації. Саме завдяки тому, що Їжак хотів побачити „свої буряки”, він по дорозі зустрів Зайця – за казковим персонажним розподілом – злотворця, який насміхається над ним, кепкуючи з його кривих ніг (по-галицьки: „бере на кпини”).

Заклад між Зайцем і Їжаком – драматичний кульмінаційний момент твору, одночасно й переломний ідейний і змістовий центр казки, оскільки веде до покарання зла й вирішує долю персонажів. Цікаво, що закладаються вони не на капусту і буряки, що було би повністю в стилі казкової атрибутики й відповідало вдачі казкових персонажів, а в соціально-іронічному ракурсі – на „фляшку горілки і дуката”, – це вже введення в казковий сюжет реалій людського буття.

Далі роздуми Їжака викладаються в художньо-зображальній оповідній манері літературної обробки казкового стилю, з уведенням поширених розмовних галицьких висловів: „Чекай ти, Зайчику, – думав він по дорозі. – Ти надієшся на свої довгі ноги, але я тобі таки *заграю не тої*. Правда є, що *ти панич великий*, але у голові у тебе розуму небагато. Заплатиш, небоже, заклад, *аж буде курітися*” [4, 93].

Діалогічний дискурс також ґрунтується на побутовій розмові галицького осередку. Їжачиха, довідавшись, що Їжак заклався із Зайцем на змагання, вступає з ним у діалог, здивовано обурюючись: „Чи ти, чоловіче, з глузду зсунувся?... Та з Зайцем хочеш у перегони бігати?” [4, 93].

А оскільки в казках покарання зла часто є не так фізичною розправою, як хитромудрими маніпуляціями злокарателя, то в даному випадку Їжак хитрістю перемиг недолугого Зайця, який позбувся життя через свою пихатість і недоумкуватість – такою є розв'язка фантастичної історії про заклад між Їжаком і Зайцем.

Проте смерть злотворця – ще не кінець казки, це тільки підґрунтя для заключних казкових структурних компонентів. Сюжетну дію завершує фінальна формула існування: „... і обоє пішли радісно додому і живуть ще й досі, коли не померли” [4, 94]. А далі йде казковий епілог з підсумовуючим узагальненням: „Зайця поховали, а весь його рід зарікся від того часу не бігати з Їжаками об заклад...” [4, 95]. І, нарешті, казка закінчується настановчо-дидактичним повчанням: „А для вас, небожата, відси така наука: ніколи не підіймай на сміх бідного чоловіка, хоч би се був простий, нерепаний Їжак” [4, 95] – так казкар, а в даному разі й автор-літератор, який упродовж усього сюжетного розвитку коректував народну вигадку, виводить у реальність фантастичну історію.

Заслуговують на особливу увагу й безпосередні звертання письменника до читача в експозиції й епілозі всього тематичного циклу. Заохочувальні, повчальні ініціальні й фінальні формули створюють надзвичайно вагому казкову раму авантюрно-пригодницького сюжету. Таке, притаманне для кожної казки, показове обрамлення проявилось і на ширшому, сюжетно-композиційному, рівні. Уся збірка „Коли ще звірі говорили” специфічно композиційно окаймовується. Цілісна система, що складається з мікрокомпонентів, зазнала їхнього впливу. Принципи, які формують мікросистему, є визначальними і для макросистеми.

В окантованих фрагментах макроструктури оповідач безпосередньо звертається до слухачів (читачів). На початку циклу І. Франко пише передмову, у якій високо оцінює народну фантазію, ділиться з читачем секретами майстерності своєї роботи над народною вигадкою, вказує, із яких джерел брав казкові сюжети, звертає увагу на виховну, повчальну роль народних казок, наголошує на педагогічній меті своїх розповідей: „Маючи на оці мету більше педагогічну, ніж чисто наукову, я не вагався декуди відступати від оригіналів, уводити нові мотиви в старий засновок, бажаючи звернути думку моїх малих читачів та слухачів від казкових фікцій на дальший, ширший обрій життєвого змагання та наукового досліджу” [4, 75].

Завершує І. Франко збірку, ніби продовжуючи порушену в передмові бесіду про фольклорну видумку, звертанням до читачів (слухачів) казкою „Байка про байку”, у якій пояснює суть і цінність казок, фантастики, акцентує увагу на необхідності використання фантастичної неправди. Вона зацікавлює, оскільки в ній криється правда суспільного життя, а не кожна неправда може стати правдою, тільки та, у якій є корінь соціальної сатири. Письменник наголошує, що цілковита правда життя дітьми не сприймалася б (для них це „тяжка справа”), а в образах звірів вона постає у своїй істинній суті, викликає сміх або осудження. І. Франко наголошує, що цінність байки (так називає казку письменник) полягає в тому, що під личиною звірів і їх дій маються на увазі люди, їх вчинки.

Особливу увагу І. Франко приділяє мові українських казок, захоплюючись евфонією народного слова: „Оті простенькі сільські байки, як дрібні, тонкі корінчики, вкорінюють у нашій душі любов до рідного слова, його краси, простоти і чарівної милозвучності. Тисячі річей у житті забудете, а тих хвиль, коли вам люба мама чи бабуся оповідала байки, не забудете до смерті” [4, 170]. На найвищому емоційному рівні завершує свої розповіді письменник – національно свідомим пропагуванням рідного слова, української мови, яка декому „коле очі”, яку хотіли б скасувати, але їм це вдасть, як Синиці, що збиралася спалити море. Останнім казковим штрихом про марні наміри Синиці І. Франко увінчує свою збірку. Структурна рама, сталий стереотип казкової фольклористики, набула в художника слова високої публіцистичної вагомості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пропп В. Фольклор и действительность. – М.: Наука, 1976. – 325 с.
2. Дунаєвська Л. Українська народна казка. – К.: Вища школа. Вид. КДУ, 1987. – 128 с.
3. Юзвенко В. Жанрові особливості поетичної системи слов'янської фантастичної казки // Народна творчість та етнографія. – 1978. – № 3. – С. 22-32.
4. Франко І. Збір. тв.: У 50 томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 20. – 487 с.
5. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. – М.: Наука, 1974. – 215 с.
6. Волков Р. Сказка: Разыскания по сюжетосложению народной сказки. – Т. 1: Сказка великорусская, украинская, белорусская. – Одесса: Госиздат Украины, 1924. – 238 с.
7. Бріцина О. Українська народна соціально-побутова казка. – К.: Наукова думка, 1989. – 152 с.

8. Кравцов Н. Сказка как фольклорный жанр // Специфика фольклорных жанров.– М.: Наука, 1973. – С.68-85.
9. Ващук Ф. Про художні особливості української народної казки // Народна творчість та етнографія. – 1966. – №1. – С. 78-80.

УДК 821.161.2.02 – 3.09 “19”

“РОМАНТИКА ВІТАЇЗМУ” (АКТИВНИЙ РОМАНТИЗМ) В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Савченко З.В., к.філол.н., доцент

Сумський державний педагогічний університет ім.А.С.Макаренка

Стаття присвячена дослідженню процесу становлення та розвитку стилю “романтика вітаїзму” (активний романтизм) в українській прозі 20-30-х років та в еміграційній літературі 40-х років ХХ століття. Згідно з позицією автора, означений процес умовно диференціюється на чотири періоди: 1) становлення “романтики вітаїзму”; 2) активний романтизм періоду зрілості; 3) період занепаду активного романтизму; 4) активний романтизм “другої хвилі”. Запропонований підхід підтверджено конкретним текстуальним аналізом з урахуванням стильових домінант кожного з означених періодів, впливу на функціонування стилю літературного середовища та виявів вітаїстичної концепції у творчості окремих письменників.

Ключові слова: “романтика вітаїзму”, активний романтизм, стиль, стильова домінанта.

Савченко З.В. «РОМАНТИКА ВИТАИЗМА» (АКТИВНЫЙ РОМАНТИЗМ) В УКРАИНСКОЙ ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА/ Сумской государственной педагогической университет им.А.С.Макаренка, Украина.

Статья посвящена исследованию процесса становления и развития «романтики витаизма» в украинской прозе 20-30-х годов и в эмиграционной литературе 40-х годов ХХ века. В соответствии с позицией автора, этот процесс условно дифференцируется на четыре периода: 1) становление «романтики витаизма»; 2) активный романтизм периода зрелости; 3) период упадка активного романтизма; 4) активный романтизм «второй волны». Предложенный подход подтверждается конкретным текстуальным анализом с учетом стилевых доминант каждого из периодов, влияния на функционирование стиля литературной среды, а также проявления витаистической концепции в творчестве отдельных писателей.

Ключевые слова: “романтика витаизма”, активный романтизм, стиль, стилевая доминанта.

Savchenko Z.V. “ROMANCE OF THE VITAISM” (ACTIVE ROMANTICISM) IN THE UKRAINIAN PROSE IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY/ Sumy State Pedagogical University, Ukraine.

The article deals with the formation and development of the “romance of the vitaism” (active romanticism) in the Ukrainian prose and emigration literature in the first half of the 20-th century. According to the author’s point of view, this process may be divided into four periods: 1) formation of the “romance of the vitaism”; 2) active romanticism in its mature period; 3) decadence of the active romanticism; 4) active romanticism of the “second wave”. The method suggested is confirmed with the concrete textual analysis considering style dominants of every described period, influence of the literary environment upon style functioning and displaying of the vitaistic concept in some writers’ creative works.

Key words: “romance of the vitaism”, active romanticism, style, style dominant.

У розмаїтті стильових пошуків української прози початку ХХ століття “романтика вітаїзму” (активний романтизм) була однією з найцікавіших новаторських тенденцій. Це явище, типологічно споріднене з європейським неоромантизмом перших десятиліть ХХ віку, виникло як наслідок бурхливих подій пореволюційного життя, яке стимулювало бажання творити нове мистецтво, небувале за змістом і формою. Із цього погляду саме “романтика вітаїзму” з її чіткою настановою на активне сприймання життя та активне ставлення до нього, з її відтворенням мрії, ідеалу чи не найбільш відповідала вимогам часу. Виникнувши на ґрунті основних естетичних засад неоромантизму з його невпинним поривом “у блакить”, із повсякчасним потягом до краси і гармонії, активний романтизм 20–30-х років водночас звернувся і до естетичних засад експресіонізму. Настанова на європеїзм, західництво вимагали нещадної боротьби з народництвом, із масовізмом на користь елітарності і професіоналізму в мистецтві. Вдаючись до сміливих експериментів, акроманти ламали старі традиції, уводячи у свої твори елементи інших модерністських стильових течій (імпресіонізму, експресіонізму, символізму тощо). Крім того, ця ж настанова на деканонізацію, на свободу творчого процесу спричинювала розмаїття індивідуальних виявів стильових особливостей “романтики вітаїзму” у творчості окремих авторів.

Період становлення активного романтизму тісно пов'язаний з ім'ям М.Хвильового, за яким в українській літературі закріпилося місце сміливого новатора, що прагнув літератури неординарної, свіжої, посправжньому елітарної. У складній ситуації полеміки між старою та новою школами в мистецтві, тобто між народництвом та модернізмом, М.Хвильовий, відстоюючи права останнього, проголошує стиль, що увібрав у себе і романтику нової доби, і фанатичну віру в майбутнє, і насичену ширим ліризмом закоханість у синю далечінь, і мрійливість, і життєстверджуючий оптимізм. “Романтика вітаїзму”, за М.Хвильовим, мала стати стилем доби, викликом проникненню в літературу казенно-бюрократичного підходу, культурному епігонству, зразком літератури високохудожньої, керованої натхненням, злетами авторської фантазії, а не вказівками та директивами. Неоромантизм із його окриленістю, духом допитливості, тяжінням до ідеалу в поєднанні з активною позицією щодо світоглядних орієнтирів письменника якнайкраще підходив на цю роль. З усією запальністю своєї натури, керуючись почуттям відповідальності за свій час і за свою творчу справу, М.Хвильовий відстоював позиції активного романтизму наголошуючи, що “пролетарське мистецтво наших днів – це “Марсельєза”, яка поведе авангард світового пролетаріату на барикадні бої. Романтику вітаїзму утворюють не “енки”, а комунари. Вона, як і всяке мистецтво, для розвинених інтелектів. Це сума – нового споглядання, нового світовідчуження, нових складних вібрацій. Це мистецтво першого періоду азійського ренесансу. З України воно мусить перекинутись у всі частини світу й відіграти там не домашню роль, а загальнолюдську” [1; 420].

Детально окресливши причини необхідності нового стилю та подавши його теоретичну основу в ряді публіцистичних статей, М.Хвильовий потвердив його появу збіркою “Сині етюди”, із якої, по суті, й розпочався період становлення “романтики вітаїзму”.

Як і кожне починання, новостворений стиль відзначався елементами пошуку. Тому перший період його існування видається найбільш складним і суперечливим. Спочатку це була настанова на звеличення революційної стихії, насичена героїко-романтичним пафосом (новели “Кіт у чоботях”, “Солонський Яр”, “Легенда”). Однак Хвильовий швидко усвідомлює існування трагічних буднів епохи соціальних змін і, залишаючись вірним своєму натхненному ідеалу, переносить смисл існування своїх героїв у вимірний, надреальний світ. Таким чином, окреслюється друга, головна стадія періоду становлення активного романтизму, стилетворчою домінантою якої стає проблема несумісності між дійсністю та ідеалом (новели “Редактор Карк”, “На глухій шляху”, “Юрко”, “Синій листопад” та ін.). З одного боку, письменник прозріло фіксує всі незгоди життя, виступає скрупульозним психологом при зображенні внутрішнього роздвоєння колишніх борців. З іншого – відкриває простір для творення нового життя, що й стало основою стилю “романтики вітаїзму”. Настанова на подолання всього негативного, віра в торжество жаданих ідеалів, навіть під час змалювання душевного неспокою героїв та широко представленого бюрократизму й міщанства, залишається домінуючою. Цьому сприяв цілий ряд формотворчих прийомів – асоціативність, засіб рефрену, історичні ремінісценції, філософські медитації, безсюжетність, порушення стрункості оповіді, що задавали типовий для “романтики вітаїзму” тон закоханості в далечінь, схвилюваності, відірваності від буденних подій. Перелічені елементи творчої манери М.Хвильового наближали його новели до поезики неоромантизму (у поєднанні з широким використанням імпресіоністичних прийомів). Але, поряд з цим, настанова на конкретний ідеал та мотив боротьби проти перешкод на шляху до нього видозмінювали неоромантичний порив “у блакить”, пов'язували його з конкретною ситуацією і конкретним середовищем, бо, як зазначав Ю.Шерех, для М.Хвильового та його однодумців найдорожчими були “...”бойовий ідеалізм” – в лапках – молодого класу – пролетаріату, здатність не давати суспільству заснути, виявляти “подвійність людини нашого часу” [2; 290].

Наступним етапом періоду становлення активного романтизму у творчості М.Хвильового став відхід від нетрадиційних форм письма на користь інтригуючої сюжетної оповіді. Змінилися і світоглядні орієнтири письменника: на перший план виступає мотив повної зневіри в ідеях “загірної комуні” як символу вимріяного ідеалу. Цей етап найбільш суперечливий при розгляді концепції “романтики вітаїзму” в цілому. Герої-романтики залишаються, але вже навіть не ізольовано від реальності, а повністю потрапивши під її нещадний тиск (повісті та оповідання 1923-1927 рр.). Піднесено-романтичні пориви видаються безглуздя на загальному сірому тлі, тому письменник злегка іронізує щодо ідеалів та мрій персонажів. Але сам факт змалювання самотніх бунтарів, елемент захоплення їхнім впертим бажанням протистояти знеосібленому суспільству є свідченням того, що “романтика вітаїзму” не вмерла. Новим етапом її розвитку став роман М.Хвильового “Вальдшнепи”, що своїм смисловим навантаженням значно відрізняється від попередніх творів письменника. З одного боку, Хвильовий засвідчує розчарування в колишніх романтичних мріях (образ Дмитрія Карамазова), розкриває основні вади цієї романтики: надмір фанатизму, сліпе захоплення революційними ілюзіями, невпевненість у собі як результат внутрішнього роздвоєння, відсутність чітких орієнтирів у житті. З іншого – пропонує “романтику вітаїзму” нового типу, яку творять сильні, вольові особистості (образ Аглаї). У цьому випадку вітаїзм М.Хвильового виявляється, у першу чергу, через нещадну критику паразитуючого суспільства,

псевдоідей та псевдоідеалів. Поряд із цим, домінуючим залишається прагнення змінити ситуацію, але відтепер цю місію мають виконати цільні, повні кипучої енергії натури, що не знають сумнівів і вагань.

Отже, багатогранна творчість М.Хвильового найбільш повно проілюструвала період становлення активного романтизму 20-30-х років, що характеризувався постійним пошуком тих художніх особливостей, які змогли б рельєфніше виокремити основні домінанти стилю. Прикметною рисою цього періоду став конфлікт між ідеалом і дійсністю та прагнення знайти оптимальні шляхи його вирішення, що широким резонансом відгукнулося у творчості багатьох талановитих українських письменників, а саме А.Любченка, О.Копиленка, А.Головка, П.Панча та інших.

Подальший процес розвитку активного романтизму 20-30-х років ХХ століття пов'язаний з ім'ям Ю.Яновського. Письменнику судилося стати центральною фігурою не лише періоду довершеності та зрілості нового стилю, але й першим провісником його занепаду.

Прагнення відштовхнутися від традиції, дати українській прозі якісно нові й неординарні твори відобразилося вже на початковому етапі творчості письменника. Ранні новели та повісті Ю.Яновського відзначалися пристрасністю, емоційністю, загадковістю, несподіваними прийомами і сюжетними ситуаціями, перебуваючи в тісному зв'язку з романтичним уявленням автора про свою епоху суспільних перетворень. Основними стильовими характеристиками збірок “Мамутові бивні” та “Кров землі” були потяг до незвичайного, красивого і яскравого в житті, активність героїв у досягненні поставленої мети, їхній внутрішній героїзм, що виявляється в найбільш напружені моменти життя. Крім того, заперечення шаблонності простежується і на рівні форми новел. Письменник широко використовує засоби деструкції, техніку кіномонтажу, акцентує увагу читача на окремих деталях, вводить у твори елементи загадок тощо. Така своєрідність експериментальних спроб у супроводі запальної романтики відразу окреслили стильову приналежність творчості Ю.Яновського.

Обраний шлях письменник продовжив у романах “Майстер корабля” та “Чотири шаблі”, що вже безпосередньо ілюструють другий період розвитку активного романтизму. В основі “Майстра корабля” лежить показ творчого процесу, який поєднав у собі дійсність та ідеал. Ю.Яновський роздумує над тими шляхами, що їх обрала Україна, ставши до культурного будівництва в перші повоєнні роки. У центрі уваги письменника – велике покликання людини-трудівника на землі, творча наснага, ентузіазм, прагнення побороти відсталість та патріархальщину в людській свідомості. Для досягнення поставленої мети автор роману використовує багатий спектр романтичних прийомів, як-от: глибока символіка, екзотичність, метафоричність, засіб контрасту, багатошарове просторово-часове компонування матеріалу, використання ліричних відступів, філософських узагальнень тощо. У романі “Майстер корабля” діють сильні, вольові герої, чії щоденні турботи овіяні патетикою молодості, кохання та творчої наснаги. За допомогою перелічених засобів і досягається головна мета твору – показ гармонійного поєднання дійсності й ідеалу в процесі творчості, - що стала домінантою другого періоду розвитку активного романтизму.

Подібну ситуацію спостерігаємо й у романі Ю.Яновського “Чотири шаблі”. Тематичне тло твору відрізняється від попереднього. Україна 1919-го року, повстанська стихія, народження дисциплінованого війська – той життєвий пласт, що його охоплює письменник. У зв'язку з цим маємо й дещо інше моделювання матеріалу. Використовуючи вже традиційні для активного романтизму символіку, гіперболізацію, ліризм, фольклорні та історичні мотиви, ліричні відступи, Ю.Яновський робить акцент на винятковому героїзмі. Персонажі роману – ватажки повстанського війська – мають виражену життєву позицію, основою якої є прагнення звільнити Україну від ворожої навали, тому автор зображує їхні характери лише з погляду причетності до бойових дій, до подвигів. Цьому сприяють всі перелічені художні прийоми та засоби, що врешті підносять героїв “Чотирьох шабел” до рівня легендарних особистостей. “Очима людей, які усвідомлюють справедливості своєї справи, беруть участь у переможній боротьбі за нове життя, дивиться на світ автор роману. І світ оновлюється: стає кращим, ширшим, усе в ньому – яскравішим, більшим, гучнішим, ніж звичайно” [3, 419]. Прагнення подати екстракт героїзму в романі вдало відтіняється своєрідністю композиційної побудови (розділи-пісні з попереднім віршованим заспівом) та мовленнєвої організації твору. Таким чином, Ю.Яновський у “Чотирьох шаблях” знову втілює основну домінанту другого періоду розвитку активного романтизму – гармонійне поєднання дійсності й ідеалу (у даному разі в процесі визвольних народних рухів).

Однак треба зауважити, що стосовно еволюції стилю аналізований роман має двояке значення. Він став своєрідним провісником періоду занепаду активного романтизму, що знайшло своє відображення в останніх трьох розділах твору. Герої, народжені в брязкоті шабел, виходять на післявоєнний шлях мирних клопотів. І хоча Ю.Яновський і далі випробовує їх у крайніх, напружених ситуаціях, але колишні ватажки повстанського війська вже не такі безкомпромисні і цілеспрямовані натури, як раніше. Порушення гармонії між вимірним і досягнутим породжує в їхніх душах сумніви, прагнення втекти у світ спогадів. Так, у романі “Чотири шаблі” з'являється вже знайома нам проблема “втраченого покоління” (перегук із творчістю М.Хвильового). Із погляду на стильові особливості, характерною рисою останніх розділів роману є поєднання романтичних прийомів оповіді з життєвим матеріалом, що не зміг

органічно відобразити основні настанови активного романтизму. Отже, певна штучність, відсутність бажаного художнього ефекту, порушення гармонії між ідеалом і дійсністю стали показниками початку періоду занепаду аналізованого стилю. Остаточну кризу активного романтизму 20-30-х років ХХ століття, насильницьки затиснутого офіційною критикою у відповідні рамки, потвердив наступний роман письменника “Вершники”. Із його появою українська проза поповнилася твором, у якому ідейно спотворена реальність подавалася в обрамленні майстерних романтичних прийомів. Це було, з одного боку, катування письменницького хисту, а з іншого – остання спроба втримати всю українську літературу на тому відродженському рівні, якого сягала вона в кращих творах 20-х років.

Отже, вже з другої половини 30-х років ХХ століття активний романтизм в Україні зникає (як і інші нетрадиційні стильові течії). Наступний сплеск стався тільки в 40-ві роки в еміграційній літературі, у рамках діяльності Мистецького Українського Руху (1945-1948 рр.). Це був четвертий і останній період розвитку “романтики вітаїзму”. Він відзначався, у першу чергу, намаганням відродити традиції бурхливих 20-х років, що знайшло своє відображення як на рівні МУРівських полемік щодо шляхів розвитку української літератури, так і у творчості окремих письменників.

Одним із представників української еміграції, що прагнув повернути активному романтизмові місце лідера у не менш складний літературний період 40-х років ХХ століття, був І.Багряний. Як теоретик він ратував за політичну орієнтацію літератури, що мала бути зброєю в боротьбі з суспільством, а як письменник формувався під впливом вітаїстичних тенденцій у душі М.Хвильового, про що свідчить авторське кредо: “Велика література потребує великої ідейності, великої любові і зненависти. Великого вогню. Іншими словами – великої рушійної сили” [Цит. за: 4; 249]. Таке поєднання породило досить своєрідну манеру письма І.Багряного, коли в одному творі співіснують документалізм, навіть натуралізм, що з надзвичайною силою й правдивістю оголює всі виразки тогочасного суспільства, та активний романтизм із його повсякчасним оптимізмом, поетизацією героїки, щедрим ліризмом тощо. Всевадному жорстокому суспільству письменник протиставляє духовно сильних героїв, що обрали позицію опору й непокори в ім’я збереження своєї індивідуальності, своїх переконань. У розумінні І.Багряного, це представники того нового покоління, про яке мова йде у “Вальдшнепах” М.Хвильового. Письменник випробовує їх у найтяжчі моменти життя, в найекстремальніших ситуаціях із метою досягнення максимального художнього ефекту. Виходячи з такої настанови автора, його герої повсякчасно переростають в образи-символи, їхні особисті вчинки й почуття набувають узагальненого значення. Таким чином, домінантою активного романтизму І.Багряного стає непримирима опозиція щодо реальності, і в цьому полягала його основна відмінність від “романтики вітаїзму” 20-х років. Однак зазначимо, що неоромантичний конфлікт між дійсністю та ідеалом у романах “Тигролови”, “Сад Гетсиманський”, “Людина біжить над прірвою” вирішується дещо поверхово, без урахування складності стосунків героя і дійсності. Крім того, захопившись настановою на політизацію літератури, І.Багряний подекуди навіть втрачає почуття міри, потрапляючи під вплив власноручно створених стереотипів, що врешті зводило основні ідеї романів до рівня агітаційної пропаганди. З іншого боку, спроба відродити активний романтизм на ґрунті еміграційної літератури не вдалася з тієї причини, що ця манера, механічно перенесена в зовсім інше літературне середовище, вже не відповідала духові часу (при всій позитивності намірів автора).

Таким чином, підсумовуючи, зазначимо, що “романтика вітаїзму” (активний романтизм) в умовах складної літературної ситуації в Україні першої половини ХХ століття пройшла чотири періоди еволюції, а саме: 1) становлення “романтики вітаїзму”, 2) активний романтизм періоду зрілості й довершеності, 3) період занепаду активного романтизму, 4) активний романтизм “другої хвилі”, відіграла видатну роль серед інших стильових течій, мала значний вплив як на формування української прози 20-30-х років, так і на становлення та розвиток еміграційної літератури 40-х років ХХ століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – 254 с.
2. 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки: Літературно-критичні статті / Упор. В.Дончик. – К.: Дніпро, 1991. – 366 с.
3. Костюк Г. У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930-1980. – К.: Сучасність, 1983. – 457 с.
4. Наєнко М. Романтичний епос: Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі. – К.: Наукова думка, 1988. – 311 с.
5. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – 357 с.
6. Пархоменко М. “Чотири шаблі” в творчості Ю.Яновського // Яновський Ю. Твори: У 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 2. – С. 418-423.
7. Хвильовий М. Твори: У 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 526 с.

8. Шерця Ю. Третя сторожа. – К.: Дніпро, 1993. – 587 с.

УДК 821.161.2А – 31.091

МИФОПОЕТИЧНИЙ АСПЕКТ СЕМАНТИКИ ПРОСТОРОВИХ ОБРАЗІВ У РОМАНІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА „ПЕРВЕРЗІЯ”

Слободяник Г.Л., студент

Запорізький державний університет

Стаття присвячена проблемі руйнування традиційної моделі світу в постмодерній свідомості. Цей процес простежується на прикладі зміни просторового статусу архітектурних споруд.
Ключові слова: міфопоетична модель світу, Космос, Хаос, перехідні точки і зони, Дім, Антидім, псевдобудинок.

Слободяник А.Л. МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ СЕМАНТИКИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В РОМАНЕ ЮРИЯ АНДРУХОВИЧА “ПЕРВЕРЗИЯ”/ Запорожский государственный университет, Украина.

Статья посвящена проблеме разрушения традиционной модели мира в постмодернистском сознании. Этот процесс отслежен на примере смены пространственного статуса архитектурных сооружений.
Ключевые слова: мифопоэтическая модель мира, Космос, Хаос, переходные точки и зоны, Дом, Антидом, псевдодом.

Slobodyanyk A.L. MYTHOPOETICAL ASPECTS OF THE SEMANTICS OF SPATIAL IMAGES IN THE U.ANDRUKHOVICH'S NOVEL “PERVERSION”/ Zaporizhzhya State University, Ukraine.

The article is dedicated to the problem of destruction of the traditional world model in the postmodernist consciousness. This process is investigated on the example of the change of the spatial status of architectural constructions.
Key words: mythopoetical model of the world, Cosmos, Chaos, transitional points and zones, House, anti-house, pseudo-house.

Для постмодернізму характерне переосмислення традиційних уявлень про світ і людину в ньому. Яскравим прикладом такого переосмислення є роман Юрія Андруховича „Перверзія”. Це слово в тому значенні, якого йому надає автор, означає порушення традиції, зсув у свідомості сучасників, що відбувається на всіх рівнях. Роман ілюструє не тільки відхід від звичних моральних цінностей та ідеалів, а й кардинальний злам у сприйнятті навколишнього світу.

У цій роботі зроблено спробу дослідити (засобами міфопоетичного, частково – структурно-семіотичного та герменевтичного методів) динаміку руйнування у свідомості головного героя твору архетипічної моделі світу. Увагу при аналізі зосереджено на зміні просторового статусу архітектурних споруд.

Розглядом семантики архітектурних об'єктів займалися такі науковці, як В.Топоров [1], Т.Цив'ян [2], Ю.Лотман [3]. У працях вітчизняних літературознавців ця тема не має висвітлення настільки широкого, як у зарубіжному літературознавстві.

Архітектурні споруди належать до сфери культури – другої природи, витвореної людиною для власного існування. Можемо припустити, що за своїм первісним значенням будівля, обійстя, поселення – це винятково космізована територія. Інакше не могло сприйматися житло, оточене муром і розташоване в лісі. Усе, що залишалось за зовнішніми стінами, належало до сфери природи і становило собою хаотичну периферію. Космізований простір був територією життя, периферія асоціювалася зі смертю.

У процесі історичного розвитку з'являються ознаки руйнування традиційної структури світу. В.Топоров говорить про зустріч і тісну взаємодію Космосу й Хаосу в межах другої природи: „Всередині культури – житло неправильної форми й непоказного... вигляду, кімната – труна, комірчина, брудні сходи, колодязь двору ..., галасливий провулок, канава, сморід, вапняк, пил, крики, регіт, задуха протиставлені проспекту, площі, набережній ..., шпилью, бані.” [1, 294]

Ю.Лотман [3], досліджуючи художній простір у російській літературі XIX-XX ст., доходить висновку, що людське житло в окремих випадках може перестати бути однозначним космізованим простором. Таке приміщення він називає псевдобудинком, або Антидомом, який має набір сталих ознак:

- непристосованість до життя, запустіння;
- наповненість „непредметами”;

- просторові зміщення (зовні невелике приміщення всередині виявляється значно більшим, іноді безмірно великим);

- фантастичність дій та об'єктів у внутрішньому просторі.

Псевдобудинок співвідноситься з „лісовим домом” (чужим, диявольським простором, місцем тимчасової смерті, опинитися в якому рівнозначно мандрівці в потойбічний світ) [3, 748]. Псевдобудинок-Антидім викликає негативні емоції і протиставляється Дому – культурному і захищеному простору, освоєному людиною.

Роман „Перверзія” відбиває остаточне руйнування традиційної міфопоетичної моделі світу, яке відбувається за рахунок зміщення осередку життя в невластиві для нього зони. Найбільш космізовані об'єкти (храм, будинок, площа), за своєю семантикою пов'язані з ідеєю Центру світу, де зароджується життя, підпадають під вплив Хаосу.

Базиліка Сан Марко у сприйнятті головного героя роману Станіслава Перфецького вже не є Центром світу. Занадто очевидний її зв'язок із хаотичною стихією – водою. Це „тисячолітнє водоймище”, переповнене „водами рік біблійних”. Цікаво, що, заходячи до базиліки, „...особисто Перфецький звернув увагу на двох рибалок у човні та борсання кам'яних риб у глибинах під ними...” [4, 73-74].

Відчуття „некосмічності” цього місця посилюється завдяки хаотичному руху, створеному „... перебіганням японських, американських, австрійських, російських юрмищ із камерами ...” [4, 75], та невпорядкованому нагромадженню окремих елементів інтер'єру, як от: тьмяність золота, мармур стін, алебастр колон, Дерево Матері Божої тощо.

Мюнхенський будинок та приміщення, де відбувається заключна вечерея Фундації, є псевдобудинками.

Мюнхенська пригода головного героя нагадує собою ініціацію, яка відбувається не у віддаленому місці в лісі, а посеред сучасного європейського міста. Квартира, куди потрапляє Перфецький, співвідноситься з „лісовим домом”. Вона відмежована від решти простору перехідною зоною – брамою та сходами. Впадає у вічі цілковита непристосованість приміщення для життя: там нічого не було, лише „... кілька лежанок, бамблетів, канап, якісь килими - усе щойно принесене, чуже і випадкове, - а загалом – голі стіни й підлога; в таких умовах не живуть і навіть не моляться...” [4, 26]. Люди всередині мають незвичний вигляд і незрозумілу поведінку: одягнені в карнавальні строї, у жерців на головах оленячі та бичачі роги, а принесення в жертву риби – доволі незвичний обряд, який межує зі святотатством. Час і простір теж особливі: тут до сих пір триває свято, яке у звичайному світі закінчилося вчора, приміщення видається неприродно великим.

Перебування головного героя у цьому будинку нагадує ініціальні випробування: спочатку йому „... забило груди солодким димом...” [4, 25], далі герой уже „... напівотруєний пахощами, зеленими й червоними спалахами, співами...” [4, 29], потім його виводять на середину найбільшої кімнати, де він стає свідком жертвоприношення.

Будинок Каза Фарфарелльо, у якому відбувається заключна вечерея Фундації, має яскраво виражену інфернальну природу. Ознаки псевдобудинку підсилені звуковими, світловими характеристиками, дією природних чинників. Звуки відіграють важливу роль в описі зовнішнього і внутрішнього вигляду приміщення. На підходах до будинку вітер завиває в провулках, б'є віконницями, стогне місток, який відділяє дім від вулиці, деренчать і лопочуть на вітрі бляшані сонця, зірки, півмісяці і вітряки, якими прикрашено фасад будинку. Усередині дзюркіт води, „жорстока немусика”, що заважає дихати, рев і регіт гостей доповнюють комплекс антизвуків.

Не менш важливі світлові характеристики: „Незважаючи на довколишню темряву, будинок було підсвічено якоюсь внутрішньою ілюмінацією, що пробивалася крізь шпари у забитих або проламаних віконцях” [4, 229]. За своєю природою – це антисвітло, бо темрява, яка намагається поглинути сяйво ліхтарів, обминає його.

Навколо будинку концентруються негативні природні явища: вітер, снігова крупа, буря з громом і блискавками. Внутрішнє приміщення відповідає ознакам псевдобудинку: воно відмежоване від решти простору перехідною зоною (канал, місток), люди всередині мають фантастичний вигляд, приміщення незвичайно велике і становить собою лабіринт, впадає у вічі його цілковита непридатність для життя, порожнеча й запустіння.

Очевидний зв'язок цього будинку з водою: вона скапує зі стін, дзюрчить крізь пробоїни, підлога заставлена ночвами й глеками, головний герой відчуває себе рибою всередині гігантського акваріума.

Площа, центр міста, так само підпадає під вплив Хаосу: „Вода піднялася настільки, що площею Сан Марко могли цілком вільно плавати гондоли. Що стосується пішоходів, то вони змушені були пересуватися спеціально настеленими дошками або на ходулях” [4, 253].

Поглинання Космосу Хаосом – це процес, що захопив усе місто. Споруди, які являють собою Дім, невпинно набувають ознак Антидому: у покинутих людьми будинках з'являються примарні вогні, на стінах після відпливу проступають обриси риб'ячих скелетів тощо.

Паралельно з процесом „змертвіння” Космосу виникає певний осередок життя в Хаосі, адже Хаос амбівалентний: він може бути територією смерті і одночасно місцем зародження життя. Дружина Перфецького якимось чином після своєї смерті продовжує жити у склепі, ванна з померлим Казаллегроу вибухає в повітрі, і з-під стелі на підлогу падає яйце зі сконцентрованою в ньому енергією життя.

Хаос у вертикальній структурі світу „... розміщується нижче Космосу” [5, 10]. Низ Венеції - це підвальні поверхи будинків, затоплені водою. Саме там головний герой бачив можливість життя для себе.

У романі зберігається традиційна семантика перехідних точок і зон: вони позначають певну межу, наближення до якої викликає в Перфецького відчуття підвищеної небезпеки. Так, знаходячись у кімнаті готелю, Перфецький забарикадує двері, на сходах до нього збігає розлючений бугай, там же, на сходах, пенсіонер кілька разів стріляє вслід головному героєві. Наявність перехідної межі свідчить про те, що Космос не зникає остаточно, а продовжує існувати в певних своїх виявах. Зберігаються державні установи, зокрема установи державного примусу, зберігається якась таємна терористична організація, що слідкує за Перфецьким, зберігаються певні приписи, які обмежують свободу людини. Тому відбувається кардинальне переосмислення самої суті цієї межі. У традиційному розумінні перехідна зона має негативне значення, бо через неї можливе проникнення Хаосу на космізовану територію. Для Перфецького ця межа небезпечна тим, що крізь неї на нього може впливати Космос.

Це твердження найкраще ілюструє семантика вікна. По один бік вікна Перфецький підвладний людським законам: „О сьомій вони прийдуть ... Я не хочу цих фокусів. З паяльними лампами і те де” [4, 283]. По другий бік – води Великого Каналу і свобода.

Самого головного героя можна розглядати як істоту лімінальну. Він весь час знаходиться в дорозі, для нього не існує Дому на противагу псевдобудинкам. Це людина, яка не може існувати в Космосі, і в той же час щось заважає їй остаточно обрати Хаос аж до епізоду імітації самогубства. Через це життя Перфецького пов'язане зі спорудами, які являють собою проміжну ланку між Домом і Антидомом: готелі, музеї, горища, мансарди, порожні квартири, квартири друзів.

Таким чином, у романі „Перверзія” міфопоетична модель світу зазнає остаточного руйнування. Космос продовжує існувати лише в негативних своїх виявах, як-от: поліцейський відділок, конспіративна квартира таємної організації. Хаос починає сприйматися як простір, де можливе життя. Небезпека перехідних точок і зон полягає в тому, що через них стає можливим контакт із Космосом у його несприятливих для людини виявах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное.– М.: Прогресс, 1995.- 624 с.
2. Цивьян Т. Семиотические путешествия. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с.
3. Лотман Ю. О русской литературе: Статьи и исследования: История русской прозы. Теория литературы. – СПб.: Искусство, 1997. – 845 с.
4. Андрухович Ю. Перверзія. – Львів: Класика, 2001. - 290 с.
5. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1988. – Т.2. – 719 с.

УДК 883Р – 1.081

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИЧНОЇ МАНЕРИ ПЕТРА РЕБРА

Стадніченко О.О., к.філол.н., доцент

Запорізький державний університет

Статтю присвячено розгляду особливостей поетичної манери П. Ребра, розкриваються проблеми творчої еволюції поета. Розглядаються характерні риси образної системи, поетичної мови, висвітлюється специфіка діалектно-цілісної самосвідомості.

Ключові слова: творча еволюція, жанр, стиль, контекст, поетика, тропи.

Стадниченко О.А. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОЙ МАНЕРЫ ПЕТРА РЕБРА/Запорожский государственный университет, Украина

Статья посвящена рассмотрению особенностей поэтической манеры П. Ребра, раскрываются проблемы творческой эволюции поэта. Рассмотрены характерные черты образной системы, поэтического языка, специфика диалектно-целостного самосознания.

Ключевые слова: творческая эволюция, жанр, стиль, контекст, поэтика, тропы.

Stadnichenko O.O. ARTISTIC FEATURES OF P.REBRO'S CREATIVE WORK/ Zaporizhzhya State University, Ukraine

The article is dedicated to the study of poetic style of P.Rebro's, composition, system of types, specificity of the author's self-consciousness, peculiarity of his lyrics.

Key words: creative evolution of writer, genre, style, context, typological features, poetics, modes of expression the figures of speech.

"Про Петра Ребра можна сказати словами відомого поета: "біографія пісні моєї і в мене одна. Ця єдність позначилася на його поезіях життєвістю тем, щирістю, ясністю і цілеспрямованістю слова... Все це і обумовило тематику поезій Петра Ребра, їх дух і цілеспрямованість" - писав М.Нагнибіда.[1,3] На мистецькій ниві Ребро вже близько 50 років. Поет-лірик, сатирик-гуморист, дитячий письменник, виступав з драматичними і прозовими творами, займався літературним краєзнавством та літературною критикою.

Актуальність цієї статті зумовлюється необхідністю дослідження поезики лірики Петра Ребра, багатогранна творчість якого вивчена ще недостатньо. Хоча критика не залишала поза увагою творчість П. Ребра, вивчення його доробку зводилось до портретно-оглядових статей (М. Нагнибіда, В. Чабаненко, Б. Чалий та ін.) та рецензій на окремі книги. Варто відзначити, що в цих дослідженнях основний акцент зроблено на літературній творчості П. Ребра, і майже зовсім відсутній аналіз поезики його творів. Саме тому деякі аспекти поезики П. Ребра стали предметом дослідження у запропонованій статті.

Головні здобутки, яких П.Ребро досяг у процесі творчої діяльності, - місткість і масштабність своїх думок і почуттів, підґрунтям яких була народна душа, допомогли відточити йому свою власну художню манеру, самобутню творчу індивідуальність. Індивідуальна творча манера поета - це насамперед його вміння обирати саме свою проблематику, тематику, свої жанри, той емоційний темпоритм, ті тропи, ту лексику і ті образи, в яких по-справжньому художньо реалізуються його духовні ідеали. Домінуючі риси поета П.Ребра - прямота висловлення своїх думок, філософська заглибленість та інтелектуальність. Ці риси більшою мірою характерні для поезій, написаних у 80-90-і роки. Поетика його лірики становить цікаве явище у плані взаємопроникнення публіцистичності, ліричності, філософічності та епічності. Це ніби своєрідна дифузія основних начал лірики поета.

Слід вказати на те, що простежується взаємодія зовнішніх жанротворчих чинників, таких, як життєвий матеріал, художньо трансформований поетом, художній напрям, літературні традиції і новаторство, зв'язок із фольклором, із внутрішніми факторами: вибором теми і системи образів, особливостями композиції і сюжету, засобами поетичної мови - тропами, художньою фонікою, фігурами поетичного синтаксису, ритмомелодикою, емоційним темпоритмом, які впливають на жанрово-стильові особливості кожного твору.

Письменник живе болями і проблемами нашого сучасника, разом з ним переборює труднощі і співпереживає, осмислює славне минуле нашого народу з позицій сьогодення, і все це знаходить відбиток у його творчості. Звідси і багатоманітність тематичних обріїв автора. Це - батьківщина "велика" і "мала", пам'ять як міцне підґрунтя морально-філософського стану народу, честь, совість, слава, щастя, роль і призначення поета, героїка воєнних подій та естетика праці, минуле, сьогоденне і майбутнє в багатстві їх виявів, екологія природи і душі та ін. Його хвилює суспільно вартісне, йому болять "вічні" проблеми: життя і смерть, щастя і свобода, обов'язок і сумління. Лірика П.Ребра - це художній простір, наповнений важливими морально-етичними проблемами, які він намагається розкрити нетрадиційно, з особливим сплеском емоцій.

Як правило, одна і та ж тема представлена в різних жанрах. У його доробку є лірична, епічна, гумористична поезія, документальні повісті, публіцистичні нариси і статті, драматична поема. Жанрово-тематичний аналіз творів показує, який складний шлях розвитку творчого обдарування та формування світогляду пройшов П.Ребро від першої збірки лірики "Заспів" і до хронологічно останньої "Зозулин цвіт", яка є кульмінаційним моментом в еволюції його світобачення і світосприймання.

Створення образу героя сучасності - одне з головних завдань, яке ставить перед собою поет. Героя, якому б повірили і якого б хотіли наслідувати. Саме таким він постає на основі всієї сукупності написаного митцем. Ліричному герою кровно, болюче дорогі ідеали людства, нашої землі, заповіді "роду і народу". Він органічно поєднує науково-гуманістичні знання і душевну дотичність до радощів і тривог світу. І відкриває нам запах хліба, ціну сталі й невмирущість солі буття. Він близький до власне Ребра. Характерною рисою його поезії є відкрите вираження позиції автора.

Серед багатьох напрямів, які можливі при дослідженні творчого доробку поета, вибираємо аспекти поетики. Останнім часом саме такі аспекти вивчення поезії стали особливо поширеними. Термін “поетика”, введений у науковий обіг ще Аристотелем, вживався у 20-х роках, потім почав поволі зникати з літературознавчої термінології. В останні десятиліття поняття “поетика” почало активно повертатись до життя. Метою поетики, як галузі теорії літератури, є виділення і систематизація елементів тексту, які беруть участь у формуванні естетичного враження від твору. Літературознавець Г.Клочек зазначав, що “це вже не наука про художню форму, яка старанно інвентаризує та класифікує “художні засоби”, а наука, яка намагається осмислювати художність в усій повноті цього надскладного поняття”.[2,6] А відомий вчений С.Аверінцев термін “поетика” трактує як “систему робочих принципів будь-якого автора, або літературної епохи: те, що свідомо чи підсвідомо створює для себе кожний письменник”.[3,3] Тут, “робочі принципи” не треба розуміти звужено, як принципи роботи тільки з художнім словом (зокрема, на рівні стилістики), а і як принципи, якими керується автор у розумінні суспільної ролі літератури, у способах підходу до дійсності, у виборі життєвого матеріалу, який підлягає художньому втіленню.

Подальший розгляд художньої системи будемо проводити на тематично однорідному матеріалі. Принцип дослідження розвитку художньої системи таким способом вигідний саме тому, що в цьому випадку наочніше(виразніше) простежується, як приблизно один і той же матеріал набуває все повнішого вираження в результаті поступового вдосконалення системи виражально-зображальних засобів. Зрозуміло що рушійною силою розвитку цієї системи є “боротьба змісту і форми”, тобто постійне прагнення поета з якомога більшою повнотою виразити свій внутрішній зміст

Петро Ребро прагне до образності у змалюванні естетики праці, людини праці. Поет, наприклад, романтизує сталеваріння, а для увиразнення назви, створення емоційно-експресивної оцінки знаходить такі яскраві епітети-новотвори до назви професії сталевара, як "огнепоклонники", "крицетворці", "приборкувачі криць та блискавиць", "громовержці дніпровського краю", "вогнярі", "родичі сонця", "чаклуни" та ін. Сам процес сталеваріння він називає "крицевітом", а місто, де це відбувається (мається на увазі Запоріжжя), - "Крицеградом". Кожен із цих виразів додає віршу додаткового відтінку і вказує на ставлення автора до описуваного і його оцінки. Хоча інколи спостерігається, на наш погляд, перенасичення новотворами.

До створення яскравих образів своїх земляків П.Ребро залучає засоби фоніки. Для прикладу можемо розглянути таку строфу, у якій знаходимо алітерацію:

Сталевари мої, громовержці дніпровського краю,
Чия криця годиться на крила прийдешньому дню. [5,44]

Слова із звуком -р- виділяються з-поміж інших слів, допомагаючи з більшою силою та експресивністю виразити думку. Або ще:

А до всього ще душу красиву і чисту потрібно,
Бо безчесній душі не підкориться сонячна сталь.[5,14]

Тут наявна алітерація у вигляді повторення подібних шиплячих та свистячих звуків -с- щ/шч/ш-ч-з-. Звучання в ряді слів тих самих або подібних звуків сприяє інтонаційному виділенню слів із цими звуками, надає їм емоційного напруження, підкреслює їх значимість. Засоби звукопису поет використовує і для створення звукових образів. Наприклад:

Наче велетень кресалом
Ударяє в чудо-кремінь.
Чи кіннота мчиться чвалом -
І втікає з міста темінь. [6,82]

Звуковий ряд перших двох рядків -кр-р-кр-, який підсилюється ще й звуковою парою -уда-, -удо- забезпечує створення слухового образу. Слід звернути увагу і на те, що перша алітерація складається із дзвінких звуків і звукосполучень (крім -к-), а друга -ч-ч-ч- та -т-т-т- з глухих. Такий добір звуків створює певний контраст, який у свою чергу впливає на слуховий образ. Якщо алітерація -кр-р-кр- забезпечує звукове забарвлення, близьке до різких ударів, то повтор глухих навпаки - фон монотонного шуму. Ці звуки різної якості і вони, на нашу думку, служать для гармонійного забарвлення звукового образу.

Якщо звернутись до поетичного синтаксису, то можна помітити, що митець активно і вправно використовує інверсію /"Зорі урочі", "у погляді пильно-карому", "скельця волошкові" і т.д./; найбільш поширений вид інверсії - постпозитивна постановка прикметника, а також коли група підмета стоїть після групи присудка, або вони довільно змішуються:

Ще хвиля - бризне сталь сліпучо-біло,
І зацвіте жарким рум'янцем даль. [5,47]

Часто П.Ребро вдається до прямого опису подій, при цьому менше звертаючись до переносних прийомів зображення. Взагалі, публіцистичність його творів - це данина часу та ідеології, яка була панівною, коли вони створювались.

Пам'ять про Велику Вітчизняну війну примушує поета з опаленим дитинством раз у раз повертатися до цієї теми. Цикли "Хвилина мовчання" (зб."Листи до земляків") і "Під стіною смерті" (зб."Зозулин цвіт") знаходяться на відстані 13 років, у поетичній тканині цих творів переважають прямі виражальні засоби, оскільки ці вірші більшою мірою публіцистичні та епічні, ніж ліричні. П.Ребро прагне до свіжої, точної метафори, порівняння, епітета, які сприяють увиразненню зображуваного явища чи предмета. Ось, наприклад: "волають фронтові листи", "...кулі танцювали на бетоні...", "Коли ридав тут камінь навіть...", "Побудеш тут годину чи добу, а все життя перелистаєш строго", "Якщо мене Освенцім опромінив..." та ін.

Підсилення звучань предметного (зримого) образу досягається за рахунок нагромадження в одній строфі цілого ряду епітетів. Напруженню психофізичного стану читача, нагнітання переживань ліричного героя сприяє вживання метафор у поєднанні з гіперболою або порівнянням:

Ця думка раз у раз, мов шашіль точить
За що ж тоді загинули вони,
Якщо земля і досі кровоточить?[7,44]
Яскрава гіпербола підсилює сприйняття твору:
Хіба не закінчилась війна
Бо попіл ще людський довкруг літає
Й на трави осіда мов сивина.[7,45]

Ще більшого ефекту досягає автор у плані дії на емоції і почуття людини, коли гіпербола стоїть на початку вірша:

Цей Еверест із кіс... Він потряса:
Фашисти всю Європу обкарнали..?[7,49]
І в кінці:
Було волосся, русе, чорне
А стало сиве, наче бутафорне
Так ось від чого весь посивів світ.[7,49]

Крім розглянутих нами засобів художньої мови, важливу роль відіграє так званий "емоційний темпоритм". "Емоційний темпоритм – це теж незриме джерело художності, тієї додаткової інформації, яка твориться не лише з мовно-об'єктивних значень слів", - вказувала К.П.Фролова. [4,61] Вона вважає, що емоційний темпоритм означає поєднання темпу, ритму і емоційного їх забарвлення. Він виражає внутрішню соціальність митця і пафос твору. "У емоційному темпоритмі ми визначаємо настрій, емоційне забарвлення, яке постає з інтонацій, з образів і нарешті, із темпу та ритму".[4,66] Емоційний темпоритм може передаватися за допомогою інтонації, яка створює певне емоційно-експресивне забарвлення і разом з темпом і ритмом створює відповідний настрій. К.Фролова зауважує, що "темп і ритм не лише виникають під впливом природних темпів і ритмів та в процесі праці, народившись, вони можуть і впливати на настрій і на працю"[4,61] Наприклад, у вірші "Тут вся земля".." схвильовано-прискорений, деякою мірою гнівний темпоритм передає трагедію людства:

Тут вся земля кричить, неначе рана,
І кулаки здіймає в небеса,
Зойк у душі то гасне, то скреса,
Розпачливий, мов музика органна.[7,44]

Кожна картина - нова ритмічна одиниця у даному емоційному темпоритмі. А далі перехід від драматичного сприймання дійсності до обурення, гніву:

Того ж, хто війнам розчищає путь,
Іще не раз народи приведуть
Судить до цього кратера прокляття.[7,44]

Вся повнота образно-сміслових і темпоритмічних протилежностей поєднується спільним емоційним забарвленням - драматизму і трагічності. Емоційний темпоритм може передавати радість, захоплення, внутрішній стан ліричного героя.

Характерний для пафосу поета темпоритм - одна з ознак його індивідуального стилю, але не всі твори можуть бути написані в одному темпоритмі. Він залежить від настрою і може змінюватись протягом одного твору. Ліриці П.Ребра притаманний або схвильовано-прискорений, або спокійний, розважливий темпоритм.

Варто відзначити, що у збірці "Зозулин цвіт", до якої належить і розглянутий нами цикл "Прозріння", відчувається вища майстерність поета у володінні словом, уже ми майже не зустрічаємо тих лексичних недоречностей, які траплялись раніше. Психологізм досягається ще і завдяки тому, що автору близьке те, про що він пише. Всі ці проблеми він пропускає через своє світовідчуття, показує своє сприймання зображуваного. Цей цикл дихає життям і дійсно відчувається "прозріння" - кульмінаційний момент в еволюції світогляду П.Ребра.

П.Ребро в різних віршах користується дво- і трискладовими розмірами, більшою мірою ямбом /4- або 5-ти стопним/, інколи можна зустріти верлібр. Нерідко спостерігаємо неоднакову кількість наголошених і ненаголошених складів у віршових рядках строфи - збитий ритм. Найчастіше автор пише дистихом або катреном із парним або перехресним римуванням. Цикл "Під стіною смерті" написаний сонетами. Рими, як правило, точні.

Палітра художника визначається його вмінням вибирати кольори, надавати їм різноманітних відтінків. У поета на палітрі слово. Чим ширше їх коло, тим більшою кількістю перлин оперує митець, тим яскравіші переливи барв у його творах. П.Ребро сміливо входить у царину словникових скарбів. Поет створює неологізми або такі сполучення слів, які б яскраво виділялись серед інших і сприяли б увиразненню стилю і поетичної деталі, зокрема. У поезіях Ребра часто трапляється термінологічна, суспільно-політична, архаїчна лексика, яка реалізує певний задум митця або передає атмосферу того, про що він пише.

Отже, заглиблення у поезику лірики засвідчує, що виявом майстерності П.Ребра є гармонійне вплітання прямих і переносних образно-тропеїчних засобів у структуру конкретного твору. Вибір тропів, фігур поетичного синтаксису, лексичних засобів залежить від обраної теми, зображуваного предмета чи явища. Аналізуючи поезику, можна помітити, що, чим глибше переживання автора чи ліричного героя, чим ближче йому те, про що він пише, тим більше нагромадження образотворчих засобів для увиразнення, підкреслення зображуваного, особливо фігур поетичного синтаксису. Для створення гармонійного, яскраво виписаного образу поет вправно користується не тільки засобами, що підсилюють його предметність чи зримість, а й засобами звукопису, які сприяють створенню звукового образу, увиразнюють його, надають певного звучання. П.Ребро, як показує розгляд поезики його лірики, у постійному пошуку, прагне свіжого слова, впевнено опановує словниковими скарбами.

Як поет, він живе труднощами і проблемами нашого сучасника, бо надихається його зверненнями і турботами, бо творить із синівською думою про сучасне і майбутнє. Це компетентний і пристрасний, вдумливий оборонець нового. У своїй творчості він прокладає містки між славним минулим, тривожним сьогоденням і майбуттям. Він намагається повернути свого читача обличчям до історії, культури, мови, традицій рідного народу, закликає вберегти себе від духовного зубожіння. Петро Ребро - художній літописець нашого часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нагнибіда М. Співець запорізького краю // Ребро П. Вибране.-К.:Дніпро,1982.-С.5-7
2. Клочек Г. "Душа моя сонця намріяла..." (Поетика "Сонячних кларнетів" П.Тичини).-К.:Дніпро, 1986.-367с.
3. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы.-М.:Наука, 1977.-282с.
4. Фролова К. Цікаве літературознавство.-К.:Освіта.-1991.-192с.
5. Ребро П. Вибране: Поезії.-К.:Дніпро,1982.-224с.
6. Ребро П. Запорізька веселка: Поезії.-К.:Дніпро,1967.-202с.
7. Ребро П. Зозулин цвіт: Поезії.-Дніпропетровськ.:Промінь,1989.-102с.

КІНОЛІТЕРАТУРА: ГЕНЕЗИС, ІНТЕРСЕМІОТИЧНІСТЬ, ЖАНРИСТИКА

Ткаченко Т.А., м. н. с.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

У статті аналізуються намагання визначити мистецьку доміанту літератури для кіно, які призводять науковців до крайнощів: визнання сценарію четвертим літературним родом або заперечення його права називатися повноцінним мистецтвом слова. А мистецька доміанта літератури для кіно якраз і полягає в його синтетичності та інтертекстуальності, як межимистецькій, так і межиродовій (всередині мистецтва слова). У статті зроблено спробу розібратися в структурі літературного кінотексту шляхом його зіставлення із законами існування літературних родів.

Ключові слова: кінолітература, кіноепос, кінолірика, кінодрама, кінооповідь, монтажність, пластична метафора, кінометр, драматичний конфлікт, подія, кіножанри.

Ткаченко Т. А. КИНОЛИТЕРАТУРА: ГЕНЕЗИС, ИНТЕРСЕМИОТИЧНОСТЬ, ЖАНРИСТИКА / Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко, Украина.

В статье анализируются попытки определить художественную доминанту литературы для кино, которые приводят исследователей к крайностям: рассмотрение сценария в качестве четвертого рода литературы или отрицание его права называться полноценным искусством слова. А художественная доминанта кино – в его синтетизме и интертекстуальности, соединяющей как различные виды искусства, так и литературные роды. В статье предпринята попытка разобраться в структуре литературного кинотекста путём сопоставления его с законами существования литературных родов.

Ключевые слова: кинолитература, киноэпос, кинолирика, кинодрама, киноповествование, монтажность, пластическая метафора, кинометр, драматический конфликт, событие, киножанры.

Tkachenko T. A. THE FILM-LITERATURE: GENESIS, INTERSEMIOTICAL RELATIONS, GENRES / Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine.

The article analyses attempts to define an art majorant of the literature for cinema result the contributors in extremes: consideration of the script as the fourth kind of the literature or denying of its right to be named as rigorous art of a word. And art majorant of cinema – in it syntetysm and intertextuality, connecting both various kinds of art, and literary genres. In clause the attempt is made to understand structure of the literary text for film by comparison it with the laws of existence of literary genres.

Key words: film-literature, film-epos, film-lyrics, film-drama, film-narration, editional screening, plastic metaphor, film-meter, drama conflict, event, film-genres.

Мистецький статус, питомі доміанти та диференціація літературних текстів, зорієнтованих на екранне втілення, і досі лишаються багато в чому не визначеними. Категорії та структурні елементи тексту в кінолітературі часто виділяють на основі критеріїв різних художніх систем користуючись швидше принципом аналогії аніж аналізу структури, тому вони нерідко взаємонакладаються, а то й просто плутаються. Нині ця тема жваво дискутується, є, зокрема, й праці українських науковців, щоправда вони мають швидше історико-описовий характер [8]. А тим часом не маємо загальнотеоретичного опрацювання системи кіножанрів, що позначається і на якості сценаріїв, адже саме вона зумовлює й основні принципи побудови літератури для кіно.

Хоч як це дивно, але *сценарій*, а ширше – *кінолітературу* досі повною мірою не осмислено не лише як міжмистецький, а й як внутрішньолітературний феномен. Тим часом є всі підстави говорити про його подвійний синтетизм – *межиродовий* (усередині *мистецтва слова*) і *міжмистецький*. “Кіно – мистецтво синтетичне, – стверджував О.Довженко, – воно містить у собі елементи літератури, тобто повісті, роману, новели, драми. Більшість кінематографічних творів ближчі до драми, ніж до роману. Кіно містить у собі елементи театру, живопису, музики” [3, 312].

Така синтетичність властива лише молодим зоро-слуховим і просторово-часовим видам мистецтва. Чи не в цьому – джерело і тієї магічної сили їхнього впливу, яку можна порівняти хіба що з магією та ритуалом первісного *синкретичного мистецтва*. А водночас – і основна перешкода для об'єктивного дослідження й вивчення.

Це стосується і літературної основи для кіно. Нині в поглядах на неї переважають дві тенденції. Прихильники першої, здебільшого не власне кінознавці, прагнуть оголосити домінуючими засоби певного виду мистецтва. Справді, часто буває, що у фільмі може переважати чи то пластика, чи музика, чи художнє слово, але це ще не дає всіх підстав для узагальнених висновків щодо природи кінематографії. Прихильники другої стверджують, що ті засоби художності, які творять фільм, уже давно відірвались від первинних коренів – малярського, музичного чи літературного.

Певна річ, виділяти питому мистецьку доміанту кіно необхідно, але вона якраз і полягає в його *синтетизмі*. Тож літературознавцям потрібно знайти в *синтетичному кінообразі* те, що стосується

мистецтва слова і досліджувати його, маючи на оці, що це, хоч і зорієнтована на екранне втілення, та все ж художня література, яка має право й на самостійне існування. Як, зрештою, і драматургія.

До речі традиція розглядати драму і поза сценічним втіленням сягає ще Аристотеля. У своїй “Поетиці” він виділив шість елементів трагедії та визначив з-поміж них основні – *міф*, під яким розумів *синтез подій* – у латиномовному перевтіленні вже *fabula*, у французькому – *sujet*) та *характери*. П’ятий елемент – *музику* – Аристотель вважав найголовнішою з прикрас, а шостий – *видовище* (виставу) – таким, що, “хоча й сильно хвилює душу, але є чужим <нашому> мистецтву і найменш властивим для поезії [тобто, для художньої літератури. – *T.T.*], адже сила трагедії <зберігається> і без змагання*, і без акторів, а влаштування видовища швидше потребує мистецтва декоратора, ніж поетів”[1, 123].

Сказане понад 2300 років тому набуло статусу майже непорушного закону: драму, попри її зорієнтованість на сценічне втілення, а отже, й на поєднання різних видів “техне”, розглядають як один із трьох родів “нашого” (за коментаторською вставкою), тобто власне літературного мистецтва. Хоча, якщо вдуматись, то на таку роль може претендувати хіба що *Lesedrama* (“драма для читання”), та й то доти, доки не знайдеться режисер, котрий зможе поставити і її (як-от М. Козаков – Гетевого “Фауста”).

Існує також думка, що *кінолітература* – це своєрідна література, призначена вмерти й відродитися в мові кіно. Тут ідеться не про механічне перекодування одних мистецьких одиниць в інші, яке неодмінно призводить до ілюстративності та слабкості кінотвору. Йдеться про процес співтворення, художнього синтезу, оскільки в природі будь-якого мистецтва лежать спільні особливості людського сприйняття. Тим-то і взаємодія між літературою та кінематографом набагато глибша і не обмежується лише наявністю сценарної основи[2, 12]. М. Лотман стверджує: „... як тільки перед кінематографом виникла необхідність оповіди, він опинився перед завданням імітування природної мови. Граматика звичайної мови приймалася за норму, за зразком якої передбачалося будувати граматику наративної структури *кіномови*”[5, 163].

Для створення хорошого фільму потрібна тісна, кропітка, а головне збалансована співпраця кінодраматурга і режисера. А допоможе знайти цей хисткий баланс чітке уявлення про місце кінолітератури як на помежів її мистецтв, так і в генологічній системі літератури зокрема.

Саме в цьому нечисленні дослідники поки що не можуть дійти згоди. «Складність питання збільшується суперечливістю статусу сценарію як одного з літературних родів, поряд з епосом, лірикою і драмою. Амплітуда коливань його характеристики дуже широка: від заперечення його як роду мистецтва, що пояснюється плінністю його форми, тим, що він повинен “умерти” у фільмі, зрештою, молодістю цього виду літературної творчості; до повного заперечення його специфіки, що має парадоксальний зв’язок із бажанням “піднести” його до рівня епосу або драми і незрідка виражається в порадах писати тексти для кіно “як повість” або “як п’єсу”, а так само з виявленням більшої спорідненості між сценарієм і літературою»[7, 44].

Як бачимо з наведеної цитати, в авторки не викликає сумніву те, що *сценарій* є четвертим літературним родом. Тим часом ця теза далеко не безперечна. Так, четвертим родом вважають то *сатиру*, то *ліро-епос* (тоді як бути з *ліро-драмою* та *епо-драмою*?). А з другого боку, ще від Б. Кроче, згодом Е. Штайгера, а надто ж у постструктуралістському літературознавстві існування літературних родів заперечується взагалі. Натомість оперують поняттям *текст*, настільки ж універсальним, наскільки й аморфним.

Як видається, зарано оголошувати традиційні літературні роди, види та жанри віджилими. Більш плідним буде підхід до них як до певних змістових орієнтирів, пунктів відліку з відомими домінантними характеристиками. Отже з ними можна порівнювати будь-які новоутворення, в тому числі й досить неоднорідні тексти для художніх фільмів, із тим, щоб з’ясувати спільне й відмінне між ними. Маючи на увазі й подвійний синтетизм – міжмистецький та літературний міжродовий.

Основою кіномови є в насамперед пластика екрану. Це підтверджується і значенням самого слова “кінематограф”, і історією його становлення. «В кінематографі, за всього живого синтетизму його елементів, панує зображувальна мова фото. “Знімаючи” з єдиного синтетично цілого фільму фотографічний рівень, ми чинимо так само, як лінгвіст, котрий вивчає писемну мову, підмінюючи нею мовленнєву діяльність взагалі як об’єкт вивчення. На певному етапі це не тільки можливо, а й необхідно»[6, 53], – стверджував Ю.Лотман. Особливо це стосується німого кіно, що його найчастіше й наводять як приклад абсолютної кіномови, кінематографа в його “чистому” вигляді.

Для літературного епосу характерна найбільша спорідненість із зображувальними видами мистецтва. Однією з головних вимог до кіносценарію лишається орієнтація на пластичність екранного втілення, а

* Як видається, тут неадекватний переклад: мається на увазі не *змагання*, а *гра* (*агон* – у тому розумінні, в якому вживає цей термін Й.Гейзінга). У ламаних дужках – вставки коментатора й перекладача, М.Гаспарова.

отже – на описи та ремарки; тим часом у драматургії, з якою незрідка співвідносять кінолітературу, вони зводяться до мінімуму.

Спробуємо виділити первини кіносценарію. Як видається, це насамперед *кінооповідь*, а отже, епічність, що охоплює буття в його пластичній об'ємності, просторово-часовій панорамності та подієвій насиченості (сюжетності). Перші сценарії існували суто як записи сюжетів, а всі інші творчі ходи імпровізувалися на знімальному майданчику. Згодом почали записувати й ключові пластичні рішення. Такий сценарій називався *номерним*, оскільки в ньому наводилася уявна послідовність кадру лише в технічному записі.

Драматургічне начало було ще досить слабке. Це доводить хоча б кулешовська *теорія кіноатурника*, чи *теорія типажності* С.Ейзенштейна. Актор у такому кіно визнавався непотрібним: головну роль відігравали вдало віднайдені типажі або люди, спеціально навчені екранної пластики. За такого підходу первинним для сценарію є не *діалог* а *ремарка*, отже, опис обстановки, персонажів і їхніх дій, причому опис конкретний, фотографічний.

Так виникла особлива вимога *кінематографічності* до літератури, що мала бути втілена на екрані, котру спрощено можна потрактувати як конкретну наочність описуваного. Можна сказати, що набула нового значення синтетична спорідненість епосу з живописом, про яку говорив іще Аристотель.

Сюжетно, а головне монтажно поєднані зорові метафори заміняли драматургічну побудову. Звідси специфічна вимога до *монтажності* сценаріїв, особливо ранніх, що багато в чому зумовило побудову *кінотексту*. Якщо епос ґрунтується на двох типах епізоду: панорамно-описовому (говорить про тривалі відтинки часу і про те, що відбувається в різних місцях) та сценічному (прив'язаний до конкретних місць і подій у житті героїв), то кінолітература користується переважно другим типом, як таким, що найбільше відповідає її зображувальній природі. Сьогодні в кінотексті, як і, наприклад, у романі, розрізняють *кіноепізод* (характеризується єдністю дії) і *кіносцену* (характеризується єдністю місця і часу, є складовою епізоду і монтажно його організовує). Це посилює умовно-оповідний характер сценарію.

Високий рівень узагальнення досягається саме прийомами монтажу – як *моноподієвого* (зберігається часопросторова єдність), так і *поліподієвого* (часопросторова єдність порушується) [7, 49]. Останній дає змогу вести одразу кілька сюжетних ліній і виходити на високий рівень епічних узагальнень.

Література свого часу перейняла ґріффітівський прийом паралельного монтажу і, наприклад, В.Сосюра у романі “Третя рота” декларує засіб кінонапливу. Цей же засіб зробив можливою появу оригінальних своєю структурою романів-сценаріїв Ю.Яновського. А втім, у літературі цей засіб давно існував, кіно лише активізувало його [10, 276-279]. Тож маємо ще одну наочну ілюстрацію глибинного синтезу мистецтв. Іншим прикладом можемо вважати появу таких жанрів, як *кіноповість*, *кінороман*, *кіноновела*, навіть *кіноепопея*.

Чи не тому О.Довженко називає свої твори *кіноповідями*? Адже і внутрішньою структурою, і обсягом (приблизно 70 сторінок) його сценарії, особливо для німих картин, якнайкраще підпадають під таке визначення. Деякі з них він навіть починав зверненнями до глядача чи й до знімальної групи. Властиво, терміном „кіноповість” користується не лише Довженко. Так називали свої сценарії Л. Луков, П. Охріменко, Ю. Яновський, а у 50-ті роки – О. Гончар, Л. Компанієць та О.Левада. Кіноповість – чи не найпоширеніша жанрова дефініція сценарію в українській кінолітературі, хоч сам термін виник не так з огляду на структуру тексту, як за принципом аналогії (обсяг, прозовий виклад).

Але з епосом кінолітературу поєднують не лише аналогії. Безмежна влада кіноавтора над матеріалом, вибором способу оповіді, дистанціювання від глядача створюють суто епічний образ оповідача в кіно, а відповідно й у літературній основі для нього.

На умовності кадру будує своє особливе розуміння кінематографу Ю. Тинянов: “Стрибковий” характер кіно, роль у ньому кадрової єдності, смислове перетворення побутових об'єктів (слова у вірші, речі в кіно) – споріднюють кіно і вірш”[9, 401].

Що дало змогу відірвати кіномистецтво від його фотографічної хронікальної природи? Художня сила ліричної поезії ґрунтується на внутрішній енергії всіх її структурних елементів аж до найменшого – звуку. У кіно таким елементом є *кадр* – мінімальна самостійна одиниця, що має замкнуту структуру і потрібну обмеженість: у просторі (рамкою кіноапарату), обсязі (площиною екрану) та часі (попередніми і наступними кадрами). Відрив цієї структурної одиниці від первинного речового значення і перетворення її на знак більш загального змісту – чи не схоже це на перетворення слова в ліричній поезії? Значущим кінокадр робить власна вибудованість і здатність поєднуватись із сусідніми елементами в певному порядку, тобто знову-таки монтажність.

Щодо вибудованості: реальність художнього фільму високо напружена і символізована. Ідеальний кадр виключає випадкові елементи. Кадрова єдність перерозподіляє смислове значення всіх деталей: кожна з них стає самостійно значущою і співвідносять з іншими деталями та кадром у цілому. Приблизно те ж

саме відбувається зі словом у ліричному творі. Такі якості кадру надали йому статусу основи специфічної *кіномови*. “І коли фільми вже сходили з екрана, довго ще згадували дитячу коляску на сходах у фільмі “Панцерник “Потьомкін”. І скреслу річку в “Матері”, і яблуко в “Землі”, і багато чого іншого.”[3, 345] – писав з цього приводу О.Довженко.

До засобів створення художнього кадру відносимо *композицію* (співвіднесення його елементів), *фокус* (засіб їх ієрархізації), *ракурс* (становить із фокусом одне ціле, але несе на собі ще й функцію акцентування), *план* (кожен з них має свої можливості: *крупний* розкриває психологічний стан героя, *середній* оповідає сюжет, та ін.), *світло* (основа графічного образу) і *колір* (основа живописного образу). І це засоби не суто кінематографічні: вони закладаються ще на стадії творення літературного тексту, оскільки мають багато спільного із засобами поетичної образності.

Та не тільки окремі кадри мають таку художню силу, а й особливості їх сполучення, тобто монтажність. Кіно стало мистецтвом тоді, коли перейшло від технічного *причиново-наслідкового монтажу* до *образного*, від примітивного порівняння до *пластичної кінометафори* і нарешті до *монтажу понять*. Адже найчастіше *кінообраз* виникає не всередині кінокадру, а від зіткнення змістів окремих зображень, в результаті якого вони набувають нового значення подібно до слова в поетичному рядку. Основою такого художнього поєднання є особливий *кіноритм*, що наділений безмежною владою організовувати і формувати не тільки думку, а й простір і час: “Для кіно нема проблеми єдності місця, для нього істотна лише проблема єдності ракурсу і світла”[9, 332]. Для ритмічної організації фільму важлива навіть не пластика а тривалість кадру, що, як і в ліричній поезії, створює особливий *кінометр*, стиль і, що головне, особливу емоційну напругу.

Так виникає новий тип кінолітератури, який називають *сценарієм емоційного прориву* через те, що в ньому завдяки монтажу кінометафори та емоційного атракціону досягається потужний вплив переважно на емоційну а не на раціональну сферу людини. Завдяки своїй переконливості та “фотографічності” кіно може досягати високого рівня ідентифікації переживань автора і глядача, реалізуючи ліричну первину.

Автопсихологічний ліризм може сполучатися з епічністю, підпорядковуватись їй, а в певних випадках і переважати, що робить можливим існування такого жанру, як *кінопоема*, котра здебільшого має форму монологічного сценарію і може бути написана як прозою (“Поєма про море” О.Довженка), так і віршами, або почергово і віршами, і прозою (цікаву структуру де проза, поезія, у тому числі візуальна, становлять єдине ціле, має “поєма для кіно” І.Драча “Київський оберіг”). Кінопоєма поєднує ліричну й епічну первину. Традиції українського “поетичного кіно”, започатковані ще О.Довженком і плідно продовжені в 60-х роках, також розгорталися переважно у ліро-епічному річищі. Проте якщо далі провадити аналогії, то в деяких кіномініатюрах можна завважити ознаки і “чистої” лірики, наприклад, *кіноідилії*, *кіноелегії*, *кінопасторалі*, *кіноепітафії*, *кіноісні* (відеокліп) тощо. Певна річ, у кожному конкретному випадку цікаво простежувати динаміку народження, руху та взаємопроникнення різних видів *кінотексту*.

Аналогія з театром виникла від самого початку постановочного кінематографу. Можна сказати, що на той час це була великою мірою саме аналогія.

Про глибокий зв'язок із законами драматургії, особливо в сценарній традиції заговорили з приходом звуку, та й то не з великим захватом: “Після відходу від театру німе кіно виробило цілий арсенал своїх власних зображувальних засобів: міміку, жест і цілий ряд інших компонентів, що дали йому цілковите право вважатися самостійним мистецтвом. Із приходом слова кінематографія звернулася знову значною мірою до театру. Я б сказав, що де в чому, можливо, навіть занадто різкий ухил було зроблено в бік театру. Деякі режисери забули весь арсенал могутніх набутих засобів, цілком покладаючись на слово”[3, 281].

Різко зростає значення кіноактора. З'являється людина мисляча, а мислячу людину треба вміти знімати. У кіно приходять кіногерой, драматичний конфлікт, а інші елементи, наприклад монтаж, починають підпорядковуватися законам драматичних колізій, психологічної гри. Щоправда, навряд чи можна однозначно стверджувати, нібито все це запозичено лише у драми, адже сюжет, конфлікт, подія існують і в епосі, а от їх розгортання через “саморозвиток дії”, стосунки персонажів тощо – прерогатива передовсім драматургії.

Драма – єдиний із літературних родів, що зберіг живий міжмистецький зв'язок із театром. Класичну драму розраховано на багаторазові вистави, і режисер сам обирає трактування та будову, яка фіксується в лібрето. У первісному ж тексті описова частина, як правило, є вельми незначною. А втім, прагнення автора посилити власні тлумачення розширило ремарку, зблизивши такий запис зі сценарним. У такій манері працювали Б.Брехт, Т.Уільямс, О.Вампілов...

Але, якщо драма як літературний твір і як театральна вистава може існувати паралельно в обох своїх іпостасях, утворюючи різні художні системи, кожна з яких (а надто ж п'єса) передбачає безліч трактувань, то сценарій має здебільшого разове втілення, що спричиняє “злиття образності літературно-сценарної з екранною”[2, 5]. Тому основна схожість між драмою і кінодрамою полягає не в літературній

образності, а у вибудові конфлікту і головне – психофізичної дії, як єдності й неперервності причиново-наслідкового зв'язку психічних процесів кіногероя. Сценарій ніби являє собою драму в постановочному періоді, в єдиному сплаві з лібрето. Звичайно, різні трактування сценарію можливі, але тільки в результаті діалогу сценариста і режисера і при внесенні змін у літературну першооснову. Певна річ, на практиці буває, що режисер, посилюючись на специфіку завершальної роботи, не вельми зважає на волю кінодраматурга, але наразі йдеться про те, як мало би бути в ідеалі. Унікальним у даному контексті є випадок зі зйомками фільму „Як гартувалася сталь”, коли драматурги й режисери Алов і Наумов спочатку зняли власний фільм, а потім повторно написали сценарій, який екранізував М. Машенко. Збагнути, що саме переосмислювали автори в матеріалі, можна лише провівши порівняльний аналіз двох сценаріїв.

А найбільше проявляє себе драматичне начало в мові і звуковому оформленні майбутнього фільму. На відміну від монологу чи діалогу драми, у кіно маємо ще одну форму сценічного мовлення – *закадровий голос*. Та й традиційні *кіномонолог* з *кінодіалогом* мають ряд особливостей.

Найперше – малий порівняно з п'єсою обсяг. Шість-вісім тисяч слів у найбільш розмовному сценарії приблизно дорівнюють лише половині театральної вистави. Це зумовлює вимогу лаконізму *кіномови* та особливості її поєднання з візуальним образом: „Іншою відмінністю кінодіалогу є можливість необмежено різноманітних поєднань слів і зображення. Ці можливості кінематографу сценарист може використати якнайрізноманітніше”[4, 9]. Крім того, сценаристові слід пам'ятати, що кінодіалог позбавлений театральної умовності й вимагає дещо іншого акторського виконання.

Та все ж ігровому походженню художнього фільму найбільше відповідає природа театру, що й зумовило виникнення терміна *кінодраматургія* та його нібито підпорядкованість драматургії. Їхня взаємодія виразилась у формуванні таких жанрів, як *кінокомедія*, *кіномелодрама* та ін.

Текст для кіно має власну систему *кіножанрів*. Деякі з них запозичені з художньої літератури. Це вже названі *кіноповість*, *кіноновела*, *кінороман*, *кінопоема*, *кіномелодрама*, *кінокомедія* та ін. Але відбувається інтерсеміотичне перекодування. Якщо *повість* як найзручніша для кіно форма зазнала не вельми значних деформацій, то цього не можна сказати про тексти *кінопоєми* чи *кінороману*.

Є жанри, що отримали свою назву швидше за аналогією, ніж за походженням. Наприклад, *кіноновела*, що первинно постала як короткий недеталізований запис задуму майбутнього фільму і мала значення швидше технічне, а з часом набула іншого, близького до літературознавчого значення (історія кіно знає багато фільмів, побудованих як збірки *кіноновел*). Тільки тоді її було визнано як форму літературного сценарного запису.

Врешті, не лише у взаємодії з літературою поставала в кінематографії жанрова система. Маємо також *кінозамальовку*, *кінокартину*. Дзига Вертов назвав один зі своїх фільмів “Симфонія Донбасу”, і це не просто красиве словосполучення, в ньому – посилання на композицію, виражальні засоби, підказка глядачеві, в якому ключі сприймати побачене.

Крім того, є ціла система жанрів питома кінематографічних. Що, наприклад таке – *документальний*, *кліповий*, *науково-популярний фільм* і сценарії для них? Як за принципом аналогій класифікувати *вестерн* чи *бойовик*? Лише як тематичні різновиди *детективу*, *пригодницької літератури* чи все-таки як окремі жанри зі своїми внутрішніми законами? І вже література починає запозичувати в кіномистецтва назви певних жанрів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. – М., 1978. – 229 с.
2. Вайнсфельд И. Новая область литературы. – М., 1963. – 349 с.
3. Довженко О. Про красу. – К., 1968. – 235 с.
4. Каплер А. Я. О значении кинодраматургии в современном киноискусстве. – М., 1960. – 235 с.
5. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллин, 1994. – 181 с.
6. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Тарту, 1975. – 366 с.
7. Матьянова И. Киносценарная интерпретация текстов разных жанров. – Л., 1990. – 222 с.
8. Мороз-Погрібна Л. Українська радянська кінодраматургія : (становлення і розвиток жанрів). – К., 1976. – 182 с.
9. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – 574 с.
10. Хализев В. Теория литературы. – М., 1999. – 544 с.

САКРАЛЬНИЙ ПРОСТІР І УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ 1880-1930 РОКІВ

Тхорук Р.Л., к. філол. н., в.о.доцента

Рівненський державний гуманітарний університет

Визначається три рівня прояву в українській драматургії 1880-1930 років двох основних наративів – релігійно-сакрального та націоналістично-сакрального: жанри п'єси-міфу, на кшталт агіографічної та героїчної драми, тезової. Вирізняється спільне із попередньою драматургічною традицією та окреслюються шляхи подолання схематичності жанрів.

Ключові слова: п'єса-міф, тезова драма, історична драма, героїчна драма (романс), вертеп, додання жанрових обмежень, сакральний наратив, ієрархія сакрального простору.

Тхорук Р.Л. ПРОСТРАНСТВО СВЯЩЕННОГО И УКРАИНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ 1880-1920 ГОДОВ / Ровненский государственный гуманитарный университет, Украина.

В украинской драматургии 1880-1930 годов определяется три уровня проявления форм двух основных сакральных нарративов – народнического и христианской священной истории: пьеса-миф, агіографическая и героическая драма, тезисная. Автор указывает на некоторые связующие нити с предыдущей драматургической традицией, а также на пути преодоления схематичности жанровых форм.

Ключевые слова: пьеса-миф, тезисная драма, историческая драма, героическая драма, вертеп, преодоление границ жанра, сакральный нарратив, иерархия пространства священного.

Tkhoruk R.L. SACRED AREA OF UKRAINIAN DRAMA IN 1880-1930 / Rivne State Humanitarian University, Ukraine.

Three levels – myth-play, martyrology and romance, thesis (archetypical) play – of two sacred narratives (nationalistic and of Holy history) are determined in Ukrainian dramas in 1880-1930. The author tries to fix some links with previous tradition and ways of overcoming genre schemes.

Key words: myth-play, thesis play, historical drama, romance, wertep (Christmas puppet-theatre), overcoming of genre boundaries, sacred narrative, and hierarchy of sacred area.

Позитивістична епоха демонструвала зміну й смислову переакцентацію значних сегментів культури. Заперечення сакрального як трансцендентного й містичного досвіду породжувало зміщення традиційних сакральних наративів в область використовуваних форм. Та все ж варто враховувати складну картину співіснування кількох світоглядних систем, частина з яких навпаки сприяла творенню й підніманню з глибин традиції форм сакрального мистецтва, переформування наявних та переорієнтацію поширених жанрів у струнку систему, таким чином проявляючи глибинні процеси трансформацій. Час руйнування віри або ж пошуку віри, як і моралі, по суті, сприяє урівнюванню багатьох сакральних наративів.

На мою думку, можна говорити про кілька рівнів викшталтовування та прояву сакрального простору культури. Звісно, що на найвищому перебуватимуть ті, які розроблятимуть усталену християнську сакральну тематику, та ті, які пропонуватимуть канон національної героїки та національної містики. Отож,

- перший рівень – п'єса-міф; у центрі твору – мить осяяння, пізнання чудесного, майже епіфанія. Вирізняємо релігійно-сакральну драму, розмаїті варіанти святої історії (Леся Українка, І. Трембицький, С. Черкасенко, вертепи, Г. Лужицький та ін.); та національно-сакральну (В. Пачовський, як невдала спроба “Гандзя” І. Тобілевича, драми П. Куліша);
- другий рівень – драми про героїв (агіографія), на кшталт міракліїв та легенд про народних оборонців, із центральною темою випробувань або ж звитяг; зосереджується автор при цьому переважно на характері протагоніста (“Тарас Бульба” М. Старицького, “За батька” Б. Грінченка “Йоганна, жінка Хусова” Лесі Українки, “Гетьман Дорошенко” Л. Старицької-Черняхівської, та ін.). Загалом ця група нагадує пантеон, своєрідні зразки героїчного життя. Спостерігається все частіше обрання за протагоніста пересічної людини. У рідкісній цій тенденції, але на маргінесі, перебуває мелодрама про покаяння грішника (“Кара совісті” Г. Цеглинського, “Совість” І. Тогобочного, “Брат на брата” Грицинського, “Батькова казка” І. Тобілевича). Просвітительські та ідеологічні настанови плідно реалізують себе на цьому рівні; цікавим свідченням у цьому плані є робота С. Геркен-Русової [1];
- третій рівень – алегоризується або ж переводиться в символ наратив про героя, сюжет твору укладається як сув'язь містичних знаків (“По дорозі в Казку” О. Олеся, “Третя ніч” Я. Мамонтова, “Корабель, що відпливає” Ю. Липи та ін.).

Як *релігійно-сакральний* варіант п'єси-міфа, звісно, розроблюється біблійна історія. Один із онароднених варіантів християнської містерії – вертеп. Зазвичай прийнято говорити про втрату цієї середньовічної традиції (дослідження М. Петрова, В. Перетца [2] та ін.). Принаймні в історії української

літератури М. Петрова [3] йдеться про те, що зберіглося лише три-чотири списки тексту: Галагана, Маркевича, Чалого та кілька їх варіантів: білоруський і сибірський. Відповідно, на той час, опираючись на мінімально представлений жанр та покладаючись на опис вертепу як форми драматично-театралізованого дійства, його трактують здебільшого за фольклорний феномен. Опираючись на три варіанти, записані у XIX сторіччі, виокремлюють основні сюжетні моменти вертепного дійства: саме Різдво; поклоніння волхвів; вигублення дітей Іродом [4]. На початку XX сторіччя спостерігається поступове наростання кількості друкованих вертепів, часто авторських (запис В. Щурата, твори А. Лотоцького-Я. Вільшенка, М. Підгірянки, Т. Курпіти, І. Тернопольського, К. Студинського та ін. [5]). Зі зрозумілих причин мене цікавлять лише ті, що, будучи створеними на кшталт фольклорних, постають у вигляді друкованого тексту, тобто ще не потрапили в орбіту фольклорного відшліфовування, але ввійшли до письмової традиції. У такий спосіб проявляє себе прагнення і відродити сакралізовану традицію (зусилля виглядають як паралель до наукових студій, що встановлюють, реконструюють та обгрунтовують самі ці зусилля, почасти офарблюючи у націоналістичний серпанок), і використати її.

У друкованих вертепах, які здебільшого мають тенденцію зависати між фольклорно-гіньольним варіантом представлення події та пишним театралізованим, спостерігаються:

(1) повне та часткове скорочення світської частини (Ф. Ремезівський, М. Підгірянка, І. Тернопільський);

Саме у світській частині зосереджуються найбільші можливості для ідеологізації, однак при скороченні вони не затрачаються, а проявляються шляхом використання інших каналів. Зокрема, у вертепі Ф. Ремезівського пастирі несуть світом ось яку вість:

Пастир 1: І так до нас промовив Він [Христос. – Р.Т.]/.../

Пастир 2.: Тепер ідіть у Божий час

У земельку свою родинну –

Я там народжуся для вас –

І Київ стане Вифлеємом!

Я прийду Сонцем Золотим,

Як месник кривди і насилля,

І карою буду всім злим,

І голови свої похилять

Незломній Правді на землі! [6]

(2) насичення історичними алюзіями містерійної частини за рахунок збільшення кількості дійових осіб у сцені поклоніння; ймовірнішим є розширення й урізноманітнення також представницького складу тих, хто поспішає з дарами, серед них можемо побачити селян, міщан, робітників, інтелігенцію, жіноцтво, запорожців, городових, козаків, гайдамаків, стрільців, повстанців та ін. (зі списку персонажів “Рождества Христового” І. Трембицького);

(3) із сакральної частини вертепної драми найпоследовніше зберігається сцена поклоніння пастушків, волхвів, тобто складова саме Різдва, та сцена з Іродом, яка зрідка містить ще й “ізбієніє немовлят”; причому, скорочення може відбуватися і до одного, і до іншого полюсу; з чого можна робити висновок про зникання саме містерійності;

(4) сцена про Ірода все більше демонізується, так ніби містичність переміщається на цей полюс, з психологічного боку відчувається уповання авторів на страхові перед смертю; однак, як засвідчив текст “Іродової мороки” П. Куліша, вона містить можливості вбирати реалістичні ситуації, у яких автори дають волю своєму саркастичному талантові. Демонізм органічно накладається на критику влади. У Марійки Підгірянки дорадником Ірода стає Зрадник (донощик).

(5) світська частина, навіть якщо лишаються лише її осколки, політизується (тема жидів, виборів ...).

Тенденцію засвідчує і найраніший із вибірки текст – запис В. Щурата із 1906 року. “В глибині” сцени розміщені Ісус в яслах, схилені Йосиф та Марія, віл та осел. Проте драматична дія розгортається на “передній часті вертепа” – і це розлога світська частина, яскравий парад дурників і негідників, які самовихваляються.

Стилізації проявляють загальномистецьку тенденцію – модерну у своїй основі – піднімати у високе мистецтво елементи низького. Та все ж ще до появи групи католицького спрямування письменників “Логос” (20-40-і роки XX ст.), які ставили собі за мету християнізувати літературу і тому зверталися до священної історії, в Україні уже творилася драма, яка черпала зміст і проблематику з Біблії. Не можна говорити про цілковиту самотність Лесі Українки у цій царині. Прикметно й те, що зі священної історії життя Христа драматурги переважно обирають страсті. Хоча маємо й випадок послідовного творення драматичних картин життя Ісуса в І. Трембицького (1908-1913), проте і цьому авторові все ж довелося виділити вузлові події, обравши Різдво, Хрещення, чудеса, зраду, страсті й Воскресіння. Якщо в європейській літературі спостерігається однакової сили увага і до Саломеї-Іродіади, і до Марії Магдалини, і до Юди, то українська драма все ж більш активна в розмірковуваннях та в акцентах на темі зради (що врешті характерно не тільки групі релігійно-сакральних творів).

Три драми про Юду Іскаріота – “На полі крові” Лесі Українки (1910), “Юда Іскаріот” І. Трембицького (1913), “Ціна крові” С. Черкасенка (1931) – варті уваги знак часу. Нівелювання саме морального й філософського аспекту оповіді про грішника, значний акцент на політичній проблематиці часів Ісусового життя відрізняє твори чоловіків-авторів. Юда І. Трембицького, намагаючись використати Вчителя ради збурення повстання, прагне випробувати його Божественність. Завершальні сцени й “картини” про Іскаріота й про Воскресіння на перший погляд лубочно-мелодраматичні (божевілля, блискавки, грім, поява Ангела), та їх декорування й перебіг відбиває знайомство автора із апокрифічною літературою (про плат Вероніки) та давніми драмами (містерією “Dialogus de passioni de Christi”). Герой С. Черкасенка всього лиш хитрий політичний авантюрист, який на кшталт традиційного лиходія потерпів крах своїх інтриг. Натомість Леся Українка геть не задовільняється “історизмом” оповіді про Юду, змінюючи час (по суті, виводячи свою драму за рамки священної біографії) та інакше сцентровуючи її: Юда все більше віддаляється від миті, коли “відчув” Царство небесне; здобуваючи земне, – а він переповідає, як усе більше шкодував за втраченими статками та повернув їх, продавши Вчителя, – Юда остаточно втратив небесне. Логіка вчинків справляє враження настільки переконливої і звичної, що для зрівноваження авторка вводить майже статичну постать резонера-Подорожнього, який, кидаючи слова прокляття зраднику, проставляє необхідні етичні акценти. Отож, сюжетна структура при редукції персонажної вказує на прагнення опертися на знайомі схеми сатиричної (іронічно-викривальної) драми та увиразнити регресивну градацію “втрати дива”. У випадку авторів-чоловіків спостерігаємо схильність до мелодраматичності у варіанті “кривої драми” та до теми пройдисвіта. Все ж привертає увагу зосередженість усіх трьох авторів на “неготовності” зрозуміти і прийняти диво.

Національно-сакральний наратив лише на зламі віку – та й то завдяки В. Пачовському – досягає власне форм, що наближають його до п’єси-міфа, відлуння містерії. Прикметно, що він з’являється як своєрідна художня паралель ідеологічним історіософським та культурологічним розмірковуванням, публіцистиці початку ХХ сторіччя і виростає на основі історичних студій та історизованих легенд.

На мою думку, варто розглядати драматургію Василя Пачовського як спробу написати ауто сакраменталь, п’єсу-міф про спільне минуле; як пропозицію культурного проекту, який покликаний створити свою публіку навколо ідеї державної України. Аналогічну функцію в Англії елизаветинських часів виконувала історична драма [7]. В основу своїх драм Пачовський поклав прищеплюваний романтиками наратив про страждання й воскресіння України (“Книги биття українського народу”). Письменник мусив наважитися на експеримент із жанровими структурами, адже традиція національної драматургії спонукала опертися на історично-побутову драму (романс за Фраєм) із домінантною персонажною групою героя-антигероя та комедію, в центрі якої висміюваний герой, що, позбувшись вад, повертається в “лоно” громади. У випадку Пачовського звернення до міфа зумовлює також провідчута потреба автора визначити, що є героїчним для його часу, але в просторі умовного й немітетичного. Звідси й логічність появи романтичної (романсової) драми, близької до трагедії, коли вичерпаність ідеї героя визначає кінцівку твору або його смерть. Вбивство Романа Великого з однойменної драми (1918) ніби докоментовується епілогом, у якому успадкований ним меч вирятовується русалками від ворожих рук, переноситься ними на дно Дністра до кращих часів. Помираючий Святополк Кочубей (“Сфінкс Європи”, 1936) заповідає товаришеві по боротьбі Галаганові передати булаву Карла XII, отриману від повсталого з мертвих гетьмана Мазепи, майбутньому українському королеві. “Сонце руїни” (1906) завершується виголошенням у високому стилі пророцтвом владики Тукальського про настання часу “сліпого Марка Проклятого”, часу руїни, але після сцени, коли безталанний Дорошенко передав булаву Сіркові на Січ, відтанцювавши символічний танець зречення від гетьманства. У “Сні української ночі” (1903) катастрофа Хмельницького упереджена діалогом України й Духу гетьмана, із якого дізнаємося, що “Дух Богдана доти не спочине, доки народ зі сну ся не прокине” [8].

Поганський та християнський містицизм функціонують у творах як рівнозначні складники, часто взаємодоповнювані, що загалом характерно підходу до матеріалу в ранній період модернізму (Вагнер, Метерлінк, Гауптман). Особливо яскраві прояви спостерігаємо в “Романі Великому”, де Пачовський навіть конструє екзотичні поганські ритуали литовських жерців та користує з відповідної міфологічної образності. Сам факт введення ритуального дійства можна тлумачити як модифікацію національної традиції, в якій побутовий театр надавав особливої ваги етнографічному багатству сценічного дійства. Власне, драматургія Пачовського, може, у найкращий спосіб демонструє релігійний синкретизм та зміщення від декадентського антихристиянства до програмового і романтизованого традиціоналізму на християнській основі як більш певну опору для вибудовування контакту із публікою.

Із першого драматичного твору – “Сну української ночі” – Пачовський закладає в текстову структуру як обов’язковий міфологічний підтекст, оповідь про подолання прокляття. Основою, до якої влітається кілька сюжетів – історичний, міфологічний, алюзійний (більш фрагментарні), є думка про трьох братів азовських із центральним образом безталанної Матері-України, яка побивається над долею свого покинутого сліпого дитяти. Поразка й успіх національного визволення залежать від поезії-Сміхунчика. Дія розгортається так, що лише Шевченко з-посеред усіх гетьманів зумів докричатися-догукатися до студентів-ковалів (III дія), які заснули над невикінченим золотим вінцем України. А неуввага Сміхунчика

до коронації України, він сів навпочіпки, як козак Мамай, у момент, коли Шевченко читав ораторію, має наслідком втрату Русалкою Ясних Зір крил, а відтак спричинює лавину нещастя – Русалка не досягає Сонця (падає з високості, як Ікар-син), натопв та Марко Проклятий лишаються сліпими і не пізнають своїх проводирів.

У творах Пачовського зазнаватиме змін характерологія Марка Проклятого (а він є постійно задіяним персонажем), тому вона найвиразніше показує світоглядну еволюцію самого автора. У “Сні...” постать Марка імплементована до колізії, стилізованої під фольклорний плач матері-України за кинутим напризволяще сином-бранцем. Глибинним нарративом “Сну...”, отже, можна назвати оповідь про виправлення братами – старшиною та інтелігенцією – моральної помилки, усунення тяжких наслідків зречення меншого брата. Підказаний Олексою Стороженком образ великого грішника позбавлений у Пачовського будь-яких регіональних ознак в одязі, мовленні, поведінці. Мелодраматизм образу поступово, від драми до драми, мінімалізується, але вчинки Марка, на мою думку, не сягають і лиховісності. Перед нами розгублений правдошукач, для якого лише вага його торби є істинним мірилом праведності чи хибності вчиненого. Отже, важливою є його функціональна роль, яка визначена місцем в авторському варіанті національного міфу: він є залежним від злагоди в зображуваній громаді.

Про винятковість творчості лише цього автора все ж не йдеться. Адже наявні лубкові форми, що втілюють ту ж концепцію, – твір Л. Лопатинського “Невмірака” (1907). І хоча її різко критикує І. Франко, все ж її поява знакова теж, тому що алегоричне увиразнення певного нарративу відчитується відразу, позаяк автор покладався на прямолінійність, яка розсердила критика [9]. Сюжет твору, звісно, банальний: про нахабне залицання та вірність дівчини – алегорія України – своєму судженому-козакові, прикметно, що він узагальнює схему десятка-сотень комедій та оперет української драматургії і видався автору більш відповідним, коли пишеш для поширення певних ідей у широкі народні маси.

Крім того, саме на зламі сторіч написана “Гандзя” І. Тобілевича (1904). Проте навряд чи хтось наважиться на сьогодні говорити про її алегоричність чи міфологізм, зважаючи на жанрові особливості. Всупереч кільком інтерпретаціям, зокрема І. Франка та набагато пізнішої В. Панченка [10], немає жодних підстав за звичним для цього драматурга побутовізованим розігруванням історії дарованої султану Дорошенком вродливої Гандзі вбачати надто широкі узагальнення. Це звична історична мелодрама із водевільними ходами та комедійними вставками. Та все ж не можна відкидати зреалізованих текстово прагнень і зусиль драматурга, як і бажань критиків, досягнути такого відчитування. Цей факт для нас, власне, більш показовий, адже проявляє коментовану нами тенденцію.

Надто близько до “містерії” про Україну та її буття стоять “Байда, князь Вишневецький” П. Куліша (1884) та “Патетична соната” М. Куліша (1931). Проте саме обертання усіх подій навколо героїки рішень, здобутків і втрат одного-двох героїв змушує класифікувати їх як межовий феномен між найвищим та агіографічним рівнями.

Агіографічний рівень сакральної драматургії, власне, найзагальнішим чином варто виявляти через характерологію протагоніста та особливості побудови сюжету, яка здебільшого спрямована на актуалізацію романсових матриць, тобто компонування творів про героїчні пригоди та діяння людини, спрямовані на благо ближніх. Відповідно, це завжди власне, героїчний тип борця із супротивником, ворогом всього людства або ж всього народу; а, з іншого боку, святого, який протистоїть спокусам. Останній варіант героїчного здобувся на певну традицію через релігійну літературу та закріпився в давніх текстах драм. Причому, на думку М. Сулими, “власне побутова драма є результатом укрупнення епізоду агіографічної драми. Найчастіше це момент вибору, прийняття рішення: зміни конфесійного акценту на секулярний у цьому місці п’єси – річ природна” [11]. Отож, зворотній процес – виривання із іронічно-сатиричної драми – виглядає теж природним та очікуваним.

Натомість перший варіант зраджує тривку традицію творення фольклорних текстів про народних оборонців (“Гаркуша” Г. Квітки-Основ’яненка, “Сава Чалий” І. Тобілевича, “Довбушів топірець” Ю. Федьковича, “Довбуш” Г. Хоткевича, “Наливайко” С. Черкасенка, “Розбійник Кармалюк” Л. Старицької-Черняхівської та ін.). Саме легендарні варіанти, своєрідні стилізації ми маємо можливість спостерігати в низці драматичних творів аналізованого періоду. Причому зміна героїв від Довбуша, Кармалюка та Гаркуші до козака Голоти й Андібера прикметна хоча б тим, що посилюється міфологізм, аж до втрати будь-яких історичних коннотацій.

Коли йдеться про драму агіографічного характеру, то варто врахувати також аспект обрання певного кута зору при висвітленні якоїсь широко відомої за співвідносною зі священної подією теми. Зокрема, Леся Українка пише драму “Одержима” (1901) не про страсті Господні, хоча опирається на цей нарратив, а про пережиття й почування жінки, яка страждає, втрачаючи найдорожче. Згодом перед нами постануть надто схожі, якщо оцінювати обрану за подієвий центр мить усвідомлення, Айша з іншої сакральної традиції та Йоганна, про яку лише згадує Біблія. Отож, Леся Українка ніби побутовізує рівень розмови, послаблює патетику сакрального містерійного нарративу до частковіших агіографічних та міраклійних

тем. Для порівняння можна хоча б долучити цикл драматичних картин москвофіла Ісидора Трембицького.

Через пропозицію нового героя і теми боротьби за свою душу, своє покликання, своє ество, свій талант (що так близька загалом концепції характеру святого, який уникає спокус), Леся Українка, видається, покидає коло сакральних тем, та вона все ж намагається лишатися хоча б на маргінесі; про це свідчать її Раб-неофіт, Руфін і Прісцилла, альянз на Грааль в “Камінному господарі”, книгу пророка Данила та оповідку про новозаповітну блудницю в драмі “У пущі”. Критика з легкої руки А. Ніковського [12] то подивлялася, то докоряла письменниці екзотизмом її героїв, шукала йому пояснення й бралася захищати від закидів, тому пересічним стало наголошення на подиху сучасності в її драмах, а б наголосила на серпанкові сакрального, на “мрії про релігію життя, про піднесення людини на щабель найвищих екстаз і упоєння” [13]. Власне, переважна більшість сюжетів Лесі Українки про заломлювання її героїв різними дрібницями й умовностями життя, почасти про складні роздоріжжя почуттів та душевних поривів. “І характеристична риса в усіх цих конфліктах: особа людська завжди виявляється діяльною, маса – лінивою, особа – правою, а маса – винною”, – коментує М. Зеров [14]. Героїзм таких постатей, певно, мало переконливий для широкого загалу читачів, тому й домінує визначення жанру її драм як трагедій.

Про агіографічність і загалом про сакралізацію романсової моделі драм про українських гетьманів (а в цей період переважають кількісно твори про Мазепу й мазепинське коло, Богдана Хмельницького та Дорошенка) йдеться лише у тих випадках, коли сюжетика і конфлікт мають глибинну міфологічну основу та долучаються до нами визначених двох значних сакральних наративів (долі України та альянз на священну історію). Потужним є вплив фабули про грішника на престолі, особливо у випадку М. Старицького (“Богдан Хмельницький”). Здебільшого йдеться про драматизовані портрети (“Павло Полуботок” О. Барвінського, “Остання ніч” М. Старицького, “Хмельницький у Переяславі” М. Грушевського).

Непростим є саме розрізнення історичної драми та сакраментальної. Спостерігається кілька тенденцій в історичній драмі:

- побутовізуватися; тоді історичний колорит сприймається за екзотизм, але власне заступає міфологізацію, віддалення події та витончення змісту ради узагальнень, хоча тоді гору бере проблематизація змісту (“Ясні зорі” Б. Грінченка; “Чураївна” В. Самійленка, “Бояриня” Лесі Українки та ін.);
- спрощуватися до схематичності, гінйольності; однак твір не втрачає реалістичністю малюнку, до деякої міри й психологізму, та все ж прямує до казки; історичний колорит починає виконувати функцію “десь там” (“Козак Голота” Ф. Лопатинського, казки О. Олеся, В. Пачовського);
- соціологізуватися, не затрачуючи історичності, тоді письменник опирається на достеменні документи (“Богдан Хмельницький” Г. Хоткевича).

Переходовий феномен між п’есою-міфом націоналістично-сакрального напрямку та агіографічними творами становить текст Спиридона Черкасенка “Про що тирса шелестіла” (1918).

Власне, варто звернути увагу на абстрагування за рахунок емблематизації наративу про Сірка, архетипу бунтівного героя української культури [15]. Безсумнівно, що постать гетьмана обрана через свою символічну семантичну близькість із темою поневірян українського духу, і на цьому наполягає у передмові автор. Від історичної епохи лишається лише колорит, що надається для екзотизму та підсилювальних ефектів містерійної драми. Все ж така орієнтація та залучення знань глядачів про неоднозначну в українській історії особу штовхає до відчитування її як своєрідного “портрету”, тобто традиційно. Відповідно до прикметної тенденції обирати за головного героя політика, що по-декадентськи, на межі неврастенії, карається сумнівами, і перетворювати цю лінію на суголосну модерним часам колізію, Черкасенко вводить Сірка у цей простір гріховних любовців, рішучих та жорстоких вчинків. Але, як відзначав один із рецензентів, вказуючи на те, що режисер спрощує авторську ідею, “як слухати Черкасенкової трагедії на сцені, як шукати її відгомону у хвилевому хоч би настрої слухача, то одне враження повинне залишитись в нього — це неспокій, що родиться із крові й слів людських, не спокій, а мука... Про це, здається, шелестить тирса. Оцей шум і розбурхані пристрасні людської душі, а з другого боку — похоронне шелестіння тирси над білими людськими кістками — це картини і тільки картини” [16]. Як бачимо, критик вирізняє ідею минулості усіх жахів та муку через пристрасність людської природи. Якщо й можна говорити про містерію, так це про жах самознищення, яким веде себе пристрасна людина, або ж запальний народ. Отже, звісно, усі люди-персонажі повинні б перетворитися на тині, голоси яких мерехтять на тлі моторошного шелесту, говорять ніби із потойбіччя. Зробивши протагоністом історичну особу, Черкасенко потрапив на небезпечне роздоріжжя, традиція штовхала режисерів, як і акторів до реалізоцентричності, соковитої колоритності сцен. Того ефекту, якого сягнув Пачовський у “Сонці руїни” та почасти “Сні української ночі”, опершись на символіку легендарного та пісенного матеріалу, Черкасенко не здолав досягти.

Алегоризація наративу, який перетворюється на символ-знак поведінкового кліше, тобто закладається як певний ймовірнісний стереотип, цікавий, зокрема, тим, що переважно, як нам здається, розглядається у рамках символічної драми. Плетиво натяків, сценічних ефектів, підкреслена незвичність жестів героїв, їх патетичні монологи, що справляють враження вставок в діалогічну тканину – все це дає змогу підкреслювати авторську позицію, яка затрачується через зміну жанру та є реакцією на таку зміну; зникає ідеологічна ясність сатири й фарсу, наростає ступінь морального релятивізму романсу.

У цьому контексті привертають увагу протосимволістичні драми, що в українській драматургії творяться, навіть здавалося б на невідповідному матеріалі сатиричної комедії – “Жарт життя” С.Черкасенка (1908), “Містерія” В. Товстоноса (1917). Зокрема, в рамках сатири на “дворянські гнізда” Спиридон Черкасенко показує марні й безпорадні пориви двох замкнених в маєтку багатим та крутим на вдачу батьком сестер; планована сестрами втеча на свободу та спокуса-викрадення пройдисвітом, що малюються як позбавлені успіху затії, взамонакладаючись, творять основну драматичну подію. Сама по собі інтрига-дія банальна. Та все ж мало не демонічне протистояння панн батькові, що так гостро висміяє за безпорадність, геть не заслуговує на маргінальну позицію в структурі драматичних подій. Тим більше, що портретування дітей старого Білаша надто докладне: задіюється й типаж, і монологи-діалоги, навіть паралель образу батьківської любові жида Хацкеля. Персонажна структура спонукає “відчитувати” її як знак, розглядати образи дітей за двійників батька, та саме його висунути на роль портретованого протагоніста. Лише тоді набуває доречності мур навколо господи, дика гущавина саду, зверхній сміх Білаша, який бачить, як зрікається її доньки псевдо-лицар; усе це портрет розшарпаного ества багатія, застрашеного тим, що настає виродження, що його не зупинити, а не “жарту життя” над юнацькими мріями багатійок, над пишними фантазіями скалічених душою жінок. Тому колоритні колишній суфлер Заєць, дід-садівник, виразна м’ятежність Володі постають як рудимент із п’єси іншого стилю. Спостерігається владна сила над драматургом саме “параду негідників”, певно, просвітительських (або ж ідеологічних; наразі соціалістично-ліберальних) настанов, які спонукають опиратися на сатирично-іронічні моделі.

Принаймні проявляє себе незадоволеність просто сатирою, у якій просвітительське корегування моральних настанов перекладається на резонера. Сатира ніби прагне до абсурдистських інтонацій, щоб органічно проростити містичне. Причому, зважмо, що автор драми “Містерія” В. Товстонос навіть прагне скоординувати заголовком певний зв’язок із сакральною сферою. Постать матері, яка все повторює про сина-засланця – “він вернеться”, бовваніє як центр, навколо якого тривають розмови про минуле, що розділило братів. Лець хизуючись влаштованістю свого життя, один із них Гордій не здатен завважити, як виринає біля брами постать засланця Юрія; символіка імен, пір року, літургії, місця дії та жестів творить настроєве тло етюд.

По суті, перед нами драми на межі сатири про “дворянські гнізда” із стійкими тенденціями переходу в мелодрами, які автори намагаються витончувати до містично-настроєвої символіки, що теж загорожена іронічно-пародійними елементами романсової моделі; позаяк іронія ближча (як кількісна зміна) до комедії та мелодрами, а не до романсу (який вона пародіює), то поєднання романсу й комедії зраджує половинчастість й несущільність стилю. Принаймні проглядає експериментування із усталеними структурами, спроби виставляти картини героїчного та негероїчного поведіння, творячи і навіть підкореговуючи романсову пошукову модель.

Та все ж низка творів пишеться з уваги на відчитування за правилами ренанівської тезової драми (“Справжні співбесідники цих діалогів – абстракції. Вони зображають не живих людей, лише існуючі чи можливі настрої інтелекту. Це не бесіди живих чи померлих знаменитостей, як в діалогах древніх; це звична мирна бесіда різних часток нашого мозку, як тільки ми дозволяємо їм фантазувати з повною свободою” [17]), коли система персонажів виявляється структурою, ідентичною із розшарпаною психікою, в якій співіснують кілька потягів, ідей та бажань. Така ірраціональна картина виповідається більш-менш реалістично, проте із десятками підтекстових настроєвих деталей. Зокрема, якщо в цьому річці прочитувати “Камінний господар” Лесі Українки (1911), то оповідь вестиметься про свободу й волю людини (Дон Жуан), яка повсякчас спокушається тілесною земною красою (Анна), зрікаючись туги серця за потустороннім, ідеальним (Долорес), цим прирікши себе на підкорення владі камінно-земного (Командор), тобто, вбивши себе, ставши втіленням холодного прагматизму без крихти фантазії. Максимально спрощуються інтриги дон-жуанівської історії, ради вияскравлення підтекстових символів його долі – і тоді характерологія оточення Дон Жуана “озвучує” тему анархічного ірраціонального суб’єктивізму, змістові смисли творяться на рівні колориту персонажів та символіки місця й часу.

Лесина розробка дон-жуанівської теми – це насамперед пропозиція узагальнюючої схеми, що оприявнює глибинну логіку поступок надто людського заскорузлими формам соціального. Пересотворення фабули веде до переписування легенди, а значить до актуалізації старих норм. Трактувати таку спрямованість праці письменниці варто й у координатах творення наративів, що виконуватимуть роль не тільки поштовху до розмірковувань (тобто функцію аналогічну до утопій), але й конструктивного, та все ж, застереження.

У низці драматичних творів цієї групи найбільше смислове навантаження покладатиметься на наратив (вигадана історія), що переведений у ранг символу-знаку; на картину, що мала б зазнавати завмирання, своєрідного згортання, у глядацькій свідомості. Тоді чим більше відчувається штучності в жестах, репліках, ситуаціях, тим легше “перекреслити” буквалістський рівень прочитання.

Поза тим, українські драматурги не завжди задля таких драм обирали саме сакральну тему (або ж простір, якщо описувати у рамках визначених нами термінів). Спостерігається двояка природа цих настроєвого плану протосимволічних драм. З одного боку, химерний світ вигаданих персонажів та декорацій, але чіткість узагальнюючої схеми сюжету (“По дорозі в Казку” О. Олеся; його ж “Танець життя”; “Легенда” Михайла Жука; “Дівчина з арфою” Якова Мамонтова). Зокрема, герой Михайла Жука (“Легенда”, 1918), тривалий час приглядаючись до досконалості квітів, накінець створив жінку із пелюсток, та піддавшись переконанням друзів-інтелігентів у тому, що вона лише ілюзія, химера його творчого духа, та надокучливим вимогам дружини позбавитися Квітки-секретаря, він вбиває її, у ту ж мить падаючи замертво і сам. В етюд О. Олеся (“По дорозі в Казку”, 1911) над покинутим Юнаком схиляється хлопчик, який прийшов із сонячної галявини Казки, тримаючи у руках маки. У “Троянді з Єрихону” (1925) Юрія Липи Граф після довгих років полону й лицарства повернувся додому і не пізнав дружину, яка посивіла у в’язниці, чекаючи його і не підкорюючись Маркграфу-завойовнику, та її сльози оживили сіру грудочку троянди, а віра була винагороджена поверненням колишньої вроди. Здебільшого автори зберігають ефектну кінцівку, що нагадує про силу дива.

З іншого, розігрування надто безпретензійної сцени або ж пересічної події, та витончування окремих жестів, сцен до алюзій на відомі сакральні наративи (“Повинен” С. Черкасенка; “Третя ніч” Я. Мамонтова; його ж “Сон Професора”). Розгортаючи перед нами картини буремних днів громадянської війни, Яків Мамонтов у “Третій ночі”, наприклад, намагається зблизити вчинки сестри-жалібниці панни Юлії (“Лице панни – надзвичайно бліде, безкровне, з великими променястими очима – мимоволі хочеться порівняти з образом Мадонни; в рухах її помічається деякий автоматизм од надмірної втоми; очі часто дивляться по той бік видимого і становлять ся нерухомими” [18]) із жертвністю тих, хто пережив Страсті Господні, що загалом характерне для розбудови наративу соціалістично-революційної романтики. Складається враження, що драматурги йдуть у протилежний від психологізації бік, прямують до спрощеності, чіткості й контурності події. Цікаво, що в такий спосіб зазнає схематизації до простої архетипної оповіді лише кілька тем: людини, яка жертвує собою ради інших; митця; вченого. Так у своєрідний спосіб окреслюються шукачі щастя й справедливості нового часу.

Розбудова сакрального простору в його драматургічному варіанті двох наративів свідчить про реалізацію і позасвідомих (стихійних), і конструктивних (раціональних) потреб творців культури. Ієрархізація кожного з них та взаємозбагачення формами веде до вирівнювання цінності світоглядних парадигм. Проявляє себе традиційна для українських теренів утилітарність підходів до мистецтва, що посилилася у часи позитивізму, однак у цьому випадку вона прибирає своєрідних рис. Хоча такі тенденції геть не притлумлюють пошук сугестивних форм і сприяють жанровому збагаченню.

ЛІТЕРАТУРА

1. Геркен-Русова Н. Героїчний театр. – Лондон: Українська видавнича спілка, 1957. – 94с.
2. Перетц В.Н. К истории польского и русского народного театра. Вып.1. – Спб., 1905; Перетц В.Н. Новый труд по истории украинского театра. – Спб., 1911. – 42с.; Український вертеп: Текст, малюнки. З вступною статтею Ол. Кисіля. – Пг, 1916. – 72с.; Марковський Є. Український вертеп: Розвідки й тексти. - Вип.1. – К., 1929. – 202с.; Резанов В. Драма українська. – К., 1925-1928.
3. Петров Н. И. Очерки изъ истории украинской литературы XVII и XVIII вѳковъ: Кіевская искусственная литература XVII и XVIII вв., преимущественно драматическая. – К., 1911. – 536с.
4. Перетц В. До історії вертепної драми: Окрема відбитка – Львів, 1908. – С. 4.
5. Искра В. (Щурат В.) Вертеп: села Кобиволок у Теребовельщині. – Львів, 1906. – 16с.; Трембицький И. Иисусъ Христосъ: Библійни драматични картыны. Ч.1.: Рождество Христовое. – Коломыя, 1908. – 36с.; Підгірянкa М. Вертеп: Роздвяна игра на три дії. – Ужгороді, 1921. – 24с.; Вільшенко Я. (Лотоцький А.) Вифлеємська Зоря: Український вертеп у 3 діях з двома інтермедіями. – Львів, 1922. – 80с.; Курпіта Т. Из хати до хати Новий Український Вертеп. – Львів: Універзум, 1937. – 16с. (ідентичний із текстом Ремезівського Ф.); Тернопольській І. Царь Ірод: Сценічна картинка. О Пашкевич. Русская коляда: Сценічний образок для колядников. – Львів, 1938. – 16с.; Ремезівський Ф. Новий український вертеп (з хати до хати). – Рівне, Київ: Волинь, 1941. – 15с.
6. Ремезівський Ф. Новий український вертеп (з хати до хати). – С.6.
7. Frye Northrop Anatomy of Criticism: Four Essays. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1970. – P. 283-284.

8. Пачовський В. Сон української ночі: Трагедія. – Львів: Накладом Мих.Петрицького, 1903. – С. 219.
9. Франко І. Зенон Наколесник Невмірака, історична фантазія в одній дії. Львів, 1907 // ЛНВ. – 1907. – Т.40. – Кн.12. – С.551.
10. Франко І. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий) // Франко І. Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1982. – Т.37. – С.379; Панченко В. Сторінки української драматургії перших десятиліть ХХ віку // Панченко В. Магічний кристал: Сторінки історії українського письменства. – Кіровоград, 1995. – С.141-173. – С. 151.
11. Сулима М. Українська драматургія XVII-XVIII ст.: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. – К., 1996. –С.324.
12. Ніковський А. Екзотичність сюжета і драматизм у творах Лесі Українки // ЛНВ. – 1913. – Том LXIV. – С. 57-70.
13. Гехтер М. Українська література в 1910 р. // ЛНВ. – 1911. – №2. – С. 353.
14. Зеров М. Леся Українка. З нагоди видання творів // Книгарь. – 1919. – №20 (квітень). – С. 1356.
15. Шумейко Т. Герої Волі та Руїни (Іван Сірко, Тарас Бульба, Нестор Махно) // Герої та знаменитості в українській культурі / Редактор-упорядник О. Гриценко. – К.: УЦКД, 1999. – С.85-96.
16. А. Г. [Андрій Головка]. Про що тирса шелестіла... // Вперед. – 1920. – 5 серпня.
17. Ренань Эрнестъ Философские діалоги: Жрецъ немійскій. – М.: Гносисъ, 1919. – С.4.
18. Мамонтів Я. Третя ніч: Драматичний етюд // ЛНВ. – 1919. – Т.73. – Кн.1. – С. 109.

УДК 821.161.1 – 091

ТРАНСВЕСТИВНИЙ КОМПОНЕНТ РУССКОЙ ЖЕНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПЕРИОДА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ФЕМИННОГО

Улюра А.А., к. филол. н., м. н. с.

Институт литературы им. Т.Шевченко

В статье рассмотрена специфика этапа становления (периода репрезентации феминного – по классификации Э.Шоуолтер) русской женской литературы с позиции примата театральности и игры в культуре Нового времени, а также имитационные механизмы («переодевание») создание как непосредственно художественного текста, так и публичного писательского имиджа русских женщин-авторов XVIII-первой половины XIX вв.

Ключевые слова: женская литература, репрезентация феминного, трансвестия, маскарад.

Улюра А.А.ТРАНСВЕСТИВНИЙ КОМПОНЕНТ РОСІЙСЬКОЇ ЖІНОЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПЕРІОДА РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФЕМІННОГО/Институт літератури ім. Т.Шевченка, Київ, Україна.

У статті розглянуто специфіку першопочаткового етапу (періоду репрезентації фемінного – за класифікацією Е.Шовалтер) російської жіночої літератури з точки зору домінанти театральності та гри в новочасній культурі, а також імітативні механізми (“переодягання”) творення як безпосередньо художнього тексту, так і публічного письменницького іміджу російських авторок XVIII-першої половини XIX ст.

Ключові слова: жіноча література, репрезентація фемінного, трансвестія, маскарад.

Ulura A.A.TRANSVESTIVE COMPONENT OF THE RUSSIAN FEMALE LITERATURE IN PERIOD OF REPRESENTATION OF THE FEMININE/ Taras Shevchenko Institute of literature, National Science of Ukraine, Ukraine.

The article deals with the specificity of the starting period (the period of representation of the feminine, according to the classification by E.Showalter) of the Russian women's literature from the point of view of the dominant of theatricality and playing in the Modern culture, as well as the imitation mechanisms (“cross-dressing”) of creating of both directly the fiction text and of public writer's image of Russian female writers of the 18th and of the first half of the 19th cent.

Key words: women's literature, representation of the feminine, transvesity, masquerade.

Известная исследовательница–гинокритик (в соответствии с ее собственным определением) Элейн Шоуолтер выделяет три основных этапа в развитии женской литературы, перманентно присущих в равной мере женскому творчеству как общекультурному явлению и женской литературе как социокультурному феномену в рамках национальной литературы [См.: 1]. Первый – начальный – этап

развития женской литературы носит название периода репрезентации феминного. В отличие от последующих ступеней развития (репрезентация феминистского и репрезентация женского) первоначальный период представляет собой длительную фазу имитации канонов доминантной (то есть традиционно мужской) литературной традиции.

Бесспорно, «женщины живут в дуализме как члены общей культуры и как участницы женской культуры» [2, 52], которая, таким образом, служит воплощением культурных и социальных фактором как доминантной, так и подавляемой группы. В исторически сложившейся цивилизации слова «женское» и «мужское» суть не только биологическое определение, но и оценочная категория. Говоря о недостатках или достоинствах женской литературы, ее всегда сравнивают с лучшими образцами так называемой мужской литературы, литературы канонической. По мнению Р.Барта, со словами «мир женщины» слово «мужчина» неразлучно: «он подобен небосклону, горизонту, верховной власти, которая одновременно и определяет, и содержит в себе статус женщины» [3, 65]. Таким образом, становится очевидным, что в период становления женской литературы писать для женщины, даже привилегированного (дворянского, аристократического) сословия, означало переход в иную плоскость, своего рода переодевание. Недаром именно с переодеванием сравнивается занятие литературой в романе «Женщина-автор» С.-Ф.Жанлис: «Женщина, становясь автором, как бы переодевается и завербовывается в стан мужчин» [Цит. по: 4].

Русская женская литература начального этапа в общих чертах формировалась и развивалась в рамках названной классификационной модели. Для женщин-писательниц предэмансипационной России важно было именно уравнение в правах с мужчинами, обладавшими большей социальной и культурной свободой. Фактически это приводило к дефеминизации (осознанной или нет) женского произведения, в процессе которой категории художественности текста (и не в меньшей мере – степень его популярности) оказывались в прямой зависимости от степени изживания автором немаскулинных черт. Внешне это было маркировано, в первую очередь, склонностью писательниц брать мужские псевдонимы, писать от лица героя-мужчины и следовать «мужским» гендерным стереотипам как при создании текста, так и в формировании прижизненного писательского имиджа.

Хронологические рамки русской женской литературы периода репрезентации феминного – вторая половина XVIII–первая половина XIX века. Составляют ее произведения, созданные женщинами-авторами до начала «эмансипационной» критики (М.К.Цебрикова) и женского движения, которые обслуживала преимущественно ориентированная на различие «мужского» и «женского» литература, то есть женская литература периода репрезентации феминистского. Уже в середине XIX века А.В.Зражевская обеспокоена затянувшимся временем имитационных действий и тем, что «до сих пор, кроме княгини Зинаиды Волконской, А.П.Глинки и графини Ростопчиной, наши стихотворицы не занимались истинною поэзиею, а шли избитой тропой и передразнивали мужчин» [5, 5]. Однако нужно отметить, что названные хронологические и классификационные определяющие более чем условны, так как в рамках одного периода женской литературы нередко возможны «опережающие» явления (к примеру, женский мемуарный автотекст в рамках литературы классицизма (Н.Б.Долгорукова)) или актуализация феноменов исторически раннего периода (например, феминистки ориентированная проза в рамках советской литературы (Н. Баранская)).

1.

Начальный период формирования русской женской литературы приходится на вторую половину XVIII века, отличительной чертой культуры которого выступает примат игры и театральности. Как показывает исторический опыт, артистизм, театральность и переодевание в широком смысле этого слова как составляющая маскарадной культуры характерны для любого слома традиционного мировоззрения [См.: 6], а ведущей чертой и основной функцией маскарада во всех значениях этого понятия оказывается обретение свободы. Впрочем, свобода эта непременно осознается как условная, временная, недолговечная [См.: 7].

Как известно, Елизавета Петровна и Екатерина II, совершая государственные перевороты, надевали гвардейские мундиры, по-мужски правили лошадьми. Ю.М.Лотман отмечает, что помимо всего прочего, переодевание во время государственных переворотов имело еще и символический смысл: женщина-претендент на престол перевоплощается, она становится императором [См.: 8, 70-71]. С этим соотносится и засвидетельствованное М.М.Щербатовым применительно к Елизавете Петровне именованное императрицы то в мужском, то в женском роде. Повествуя о ней, князь Щербатов изменяет привычное «она», относящееся к Елизавете-женщине, на мощное императорское «он», если речь заходит о Елизавете- государыне. Причем, случай подобной номинации не единственный в своем роде. Принц де Линь дипломатически пугал прилагательные «Великий» и «Великая» в отношении к императрице Екатерине (Catherine le Grand) [9, 25], а Г.Р.Державин в «Оде на шведский мир» обращается к государыне следующими словами: «Средь светлого вельможей строя / В тебе царя, вождя, героя/ И мироносицу мы зрим...». Державин же в репрезентативном стихотворении «К портрету княгини Дашковой, во время президентства ее в академии Наук» сравнивает Екатерину Романовну не с женским

божеством или королевой амазонок (а ведь «амазонский» миф, зародившийся в русской культуре во времена правления Елизаветы, становится в екатерининское время одним из важнейших аспектов характеристики социально-активной женщины), а с Аполлоном: «Сопутницей была, / Когда с небес на трон / Воссесть Астрея шла; / А ныне – Аполлон». Впрочем, в другом, нелегально распространявшемся в списках стихотворении и приписываемом Державину, поэт сформулировал эту идею куда менее аллегорично: «Се лик: / И баба, и мужик».

Не стоит упускать из круга проблематики также то, что Хильде Хугенбум определяет как классовый аспект переодевания [См.: 10, 2–4]. Выбор женщиной мужского костюма ориентирован не в последнюю очередь на социальную природу, подчеркивая саму возможность выбора, которая проявляется как знак класса: исключительная принадлежность к привилегированным, способным на смену парадигмы бытового поведения.

Транвестивный элемент получал довольно яркое выражение и в дамской моде. Например, в екатерининское время существовали так называемые дамские губернские мундиры: женщины надевали на атласную юбку и корсаж нечто вроде казакина или сюртука из гладкой шерстяной ткани того же цвета, что и обязательный форменный губернский кафтан мужа или отца (например, светло-синий мундир с черными лацканами, воротником и обшлагами были принадлежностью Петербургской губернии, красный с темно-серым – Московской, красный с песочным – Смоленской). А в начале 1790-х годов в женскую моду входят жабо, жилеты и сюртуки с недлинным лифом и обтягивающими рукавами, юбка к ним была другого цвета и иной по фактуре материи. К сюртукам дамы обычно надевали камзол из дорогой материи с очень длинным шлейфом. И уже время от времени в художественных текстах (пусть пока только в сатирическом и комическом ключе) всплывают разговоры о том, что «дурно, что все женщины не носят мужского платья», ибо «оно так статно, так везде плотно, нигде фигуры не теряют» [11, III, 221].

Очевидно, что столь обширное явление внешнего подражания мужскому образу жизни не могла не отметить чуткая к новациям века словесность. Одежда – это то, что маркирует субъект как индивид, поэтому переодевание выступает как проверка героя на самоидентичность, утрата и восстановление аутентичности. Уже в повести Петровского времени – «Гистория о кавалере Александре» – мы встречаемся с девицей «в мужском платье» Тирой, которая облачившись в доспехи, отправляется на поиски потерянного возлюбленного Александра в соответствии с рыцарско-романной традицией. А в фельетоне-письме Михайла Передкова из «Былей и Небылиц» Екатерины II находим следующее описание повадок одной из племянниц героя: «...необычно ходит, не иначе как в мужском платье, скачет на пререзвых лошадях, говорит о собаках, о травле звериной, стреляет из лука, ружья, пистолета, и самой гренадерской выступкой ходит» [12, III, 120]. Чаще всего переодевание в мужской костюм в тогдашней русской литературе, как, впрочем, и в литературе западноевропейской, носит комический характер или выступает одним из способов драматического действия в сатире. Такова, например, смысловая нагрузка «маскарада» служанки Прияты из ранней комедии И.А.Крылова «Проказники». Приятя, переодетая юношей-французом, активно кокетничает со сластолюбивой Тараторой, одновременно в своем «естественном» виде соблазняет ее мужа Рифмокрада, намереваясь вывести на чистую воду лицемерных супругов. Сатирическое же наполнение имеет образ Урсиллы из одиннадцатой песни «Окончания Энеиды» А.Котельницкого, «дела которой, – замечает автор, – послужат всем к забаве за тем, то баба то была». «Урсилла, если знать угодно. / Была изрядной офицер (...) / У ней не каска на макушке – / Наколка черная была, / На коей в ленточной катушке / Был герб безногого орла» [13, 53]. Не менее гротескными предстают и военные товарищи Урсиллы: «Пунцовый шпензер был на них, / На место юбок панталоны, / И на губах усы лощены / И бакенбарды у иных» [13, 53–54]. Безусловно, приученный к памфлетной литературе читатель конца века, в памяти которого свежи еще были легендарные маскарады (и в конкретном, и в иносказательном смысле этого слова) времен императрицы Екатерины, воспринимал снижение мифического образа Урусиллы и ее войска как реальное конкретно-историческое указание. Иной мотивацией объясняется переодевание Натальи, боярской дочери из одноименной повести Н.М.Карамзина: она надевает на себя мужской костюм, желая оставаться с любимым мужем Алексеем и в разгар войны. «“Только на войне не бывает женщин, милая Наталья!” – Красавица подумала, улыбнулась, пошла в спальню и заперла за собой дверь. Через несколько минут вышел оттуда прекрасный отрок... “...Теперь дай мне только меч острый и копье булатное, шишак, панцирь и щит железный – увидишь, что я не хуже мужчины”» [14, 709]. А между тем на войне Наталья переходит от игры в мужчину к проявлению истинного героизма, подчиненного, впрочем, все той же задаче супружеского долга. Невольной исторической аналогией к карамзинскому тексту, служащей дополнительной иллюстрацией причудливого взаимопроникновения художественных моделей поведения и реальности, выступает захватывающая история брака родителей Е.А.Брезинной, рассказанная их дочерью. Мать мемуаристки, «переодевшись в мужское платье под видом денщика следовала за полком», в котором служил ее муж. Не допуская и мысли о расставании с любимым хоть на один день, она произвела дочь «на свет в кругу воинов в 1794 году» [15, 684].

Таким образом, русская женщина Нового времени, последовательно вторгающаяся в ранее закрытые для нее жизненные сферы и не имеющая собственных моделей поведения в противоречивых новых общественных отношениях, весьма активно перенимает «не-феминную» модель поведения. В формируемой шкале культурных ценностей она способна занять достойное место лишь двумя способами: играя «в Европу» или играя «в мужчину».

2.

Использование псевдонима, как и любой трансвестивный акт, представляет собой смену одной общепризнанной формы обозначения объекта на другую общепризнанную и с психологической точки зрения имеет смысл ложного присвоения объекту несвойственных ему качеств. Псевдоним применяется для сокрытия нежелательных, но существующих качеств, либо для добавления несуществующих, но желаемых. Таким образом, присвоение женщиной-писательницей псевдоандрогонима выполняет одновременно и задачу сокрытия нежелательных черт, наличие которых приводит к поражению в правах в рамках обозначенной сферы общения (в этом случае – ситуации литературной деятельности и выхода женщины в публичную сферу) – с одной стороны, и декларирование несуществующих качеств, приводящее к увеличению прав через повышение статуса субъекта в рамках шкалы рангов той же сферы общения – с другой стороны. Известный исследователь псевдонимов отмечает: «У писательниц был особый резон скрывать свое авторство: они боялись, что издатель не возьмет рукопись, узнав, что та принадлежит женщине, читатель отложит книгу по той же причине, а критик разругает» [16, 162]. Именно об этом говорит Тэффи в фельетоне, описывая историю появления своего псевдонима: «Кроме того, женщины-писательницы часто выбирают себе мужской псевдоним. Это очень умно и осторожно. К дамам принято относиться с легкой усмешечкой и даже недоверием (...). Была писательница Марко Вовчок, талантливая романистка и общественная деятельница, подписывалась «Вергежский», талантливая поэтесса подписывает свои критические статьи «Антон Крайний». Все это, повторяю, имеет свой *raison d'être*. Умно и красиво (...).» Однако далее фельетонистка замечает: «Прятаться за мужской псевдоним мне хотелось. Малодушно и трусливо» [17, I, 78].

Очевидно, что в этом озвученном устремлении Тэффи не была одинокой. Русских писательниц, прибегавших к услугам псевдоандронимов, было немного, всего около четырех десятков [См.: 17]. Среди них наиболее известны, пожалуй, уже упоминаемый Антон Крайний (З.Гиппиус), Мури́н Мури́лов (А.Безнина), Н.Станицкий (А.Панаева), Федор Фан-Дим (Е.Кологривова), братья Гипподромовы (П.Н.Солонина и Г.И.Успенский), Леонид Верховский (Л.Е.Павловская) и Иван Весеньев (С.Д.Хвоцинская). Но при этом в русской культуре нет феномена, равного по степени наглядности Джорж Элиот, Жорж Санд или «братьям» Белл. При работе с украинским материалом принято называть в этом ряду имена Грицько Григоренко (А.Судовщикова-Косач) и, конечно же, Марко Вовчок. Однако широко известно негативное отношение Марии Маркович к своему псевдониму, в свой «петербургский период» вообще отказавшейся от использования популярного к тому времени имени. «Ненавистная мне кличка (...), – замечает писательница в частной переписке. – Невозможно мне сделать больших обиды и огорчения, как способствовать тем или другим путем вывести опять эту кличку, заставить ее повторять – с похвалами или бранью – все равно» [19, 478].

Говорить же о какой-либо специфике функционирования псевдоандронимов в период становления русскоязычной женской литературы затруднительно, так как речь идет о текстах преимущественно анонимных* или снабженных криптонимами, более или менее изысканными. Оригинальность последних варьируется от А.А. (Е.А.Авдеева, А.А.Алчевская, А.А.Андреева, А.Н.Анненская и другие) и Ан.В. (А.И.Волкова) до Веди Земля (В.А.Заикина), Люди Земля (Л.А.Заикина) и Игрек (В.П.Желиховская). Однако уже на этом уровне русские писательницы «первой волны» отдают предпочтение тем формам криптонимии, которые способствовали гендерному маркированию автора текста: например, А-ва (А.Н.Казина, А.С.Алферова, В.Н.Анненкова и другие), А-ва Е-та (Е.Н.Астальцева), Б-ба С. (С.Д.Бибикова) и Ал-ева Н. (Н.И.Утина).

Своеобразными трансвестивным (да отчасти и трансгендерным**) актом женского литературного творчества в ряду с весьма наглядным ношением мужского псевдонима выступает рьяное отвержение именованья себя поэтессой или писательницей в пользу категории «поэт» и «писатель». По такой схеме выстроены, например, номинации в духе Скорбный поэт (Г.Жулева), Новооткрытый поэт в «Современнике» (К.Павлова) и тому подобное. Нужно заметить, что это явление в равной мере

* До сих пор проблематична, например, атрибуция одного из первых русских «женских» стихотворений (в рамках полемики о щеголях и петиметрах). Принадлежит оно по указанию в списках «Неизвестной». Однако вполне возможно, что в подписи использован именительный падеж прилагательного мужского рода [См.: 20; 128, 308].

** При анализе «Записок кавалерист-девицы» Надежды Дуровой Ирина Савкина обозначает эту особенность текста в ёмкой формуле: «Дурова говорит не о смене пола, а об изменении гендерного статуса» [21, 175].

характерно для всех исторических этапов русской женской литературы, что возводит вопрос с уровня личных предпочтений и лингвистической проблематики на уровень проблемы соотношения «женского» с креативным началом в культуре. «Вы думали, – своею славою гордится женщина-поэт», – вопрошает в послании «Моим двум приятельницам» (1848) Евдокия Растопчина [22, 69]. «Я не хочу похвал, ни славы быть поэтом», – вторит коллеге Анна Готовцева [22, 78]. Хрестоматийным в этом отношении выступают примеры Анны Ахматовой, Беллы Ахмадулиной, Марины Цветаевой [См.: 23] («Совершенно ломовой извозчик – эта поэтесса “Марина Цветаева”») [24, 72]). Пестрит примерами подобного мироощущения и современная русская женская литература. «В слове «писательница» есть некоторое снижение, не правда ли? – рассуждает Светлана Василенко. – За словом сразу встает такой образ детской писательницы, ну типа Марии Прилежаевой с рассказами о Ленине. (...) Мне удобнее называть себя женщиной-прозаиком, женщиной-писателем... Если есть женская литература, значит, есть и женщины-писатели» [25]. Нина Садур, к слову сказать, вошедшая в едва ли не первую феминистски ориентированную литературную группу (пост)советского пространства «Новые амазонки», в одном из своих интервью в ответ на вопрос «Как вы оцениваете понятие “женская проза”?» замечает: «Я отношу его к веянию моды и вижу в нем некоторую дискриминацию. Я бы женскую прозу оценила как некое сведение счетов с мужчинами и вымещение комплексов» [26]. Любопытно, что затем писательница фактически дает определение социокультурному феномену женской прозы, соотнеся его со своим творческим методом: «Конечно, любое творчество, и мое в том числе, не может не быть окрашено полом. Я женщина и исследую мир данными мне возможностями, но когда пишу, то об этом, естественно, не думаю» [26]. Таким образом, фактически осознавая свой творческий метод как гендерномаркированным, известная сочинительница не желает быть названной в категории, содержащей определение «женское».

Сложнее обстоит дело с сочинениями, написанными от имени героя-мужчины, что не такое уж редкое явление в русской женской литературе периода репрезентации феминного. Нередко это служит «добрым подспорьем» для возникновения проблем с авторской атрибуцией текстов (например, песни Е.Княжниной, сонеты Е.Херасковой, публицистика Екатерины П). Существуют также в русской женской литературе поэтессы, по тем или иным причинам концентрирующие свое внимание почти исключительно на подобном (вне)литературном приеме. Так, по настоянию отца, А.П.Сумарокова, Екатерине Княжниной запрещалось писать стихи от лица женщины, так как лирическая поэзия отражала недостойные девицы чувства (хотя сам Сумароков в то же время охотно пишет песни, где лирическим героем выступает женщина). Отдавая на письме предпочтение грамматическому мужскому роду, поэтесса часто сетовала в своих песнях на жестокость неверной любовницы («Позабудь дни жизни сей, как о мне вздыхала», «Скрылись те часы, как ты меня искала», «О ты, которая меня всегда любила» и так далее). Вскоре начали появляться стихотворения в подражание Е.Княжниной, адресованные жестокому любовнику, что, очевидно, вызывало двойной комический эффект у публики, знавшей личность пародируемого автора. По количественному доминированию в литературном наследии «мужских» стихотворений рядом с Княжниной лидирует, пожалуй, поэтесса конца XIX века Поликсена Соловьева, публиковавшаяся под гендерномаркированным псевдонимом Allegro («Колокольчик», «В безумный месяц март родился я на свет», «Последний снег» и другие). Однако в этом случае причина «он»-позиции в лирическом тексте носит скорее всего личностный, а не собственно культурный характер.

Однако чаще всего обращение к мужскому грамматическому роду в женском сочинении – сюжетно обусловлено. Так, Екатерина Урусова, сочиняя цикл ироид, вписывает их в традиционную для жанра диалогическую схему. И тогда «мужским» посланиям (например, «Дарий к Федиме», «Промест к другу», «Медор к Офире») соответствуют их «женские» пары. Традиционна в этом ключе и «мужская» пастораль Екатерины Свинойной «Любовь и дружба» (1796): «Так мыслишь ты, любезна Хлоя! / изволь! Для твоего покоя / Пылаю дружбой я к тебе» [27, 98]. Очевидно, что мужского рода требует и драматический монолог «Бур и его сыновья» Глафиры Галины. Сюжетно обусловленным выступает авторское именование себя в мужском роде Екатериной Дашковой, например, в «Кратких записках разносчика Фролки Рыжего» (1783), продиктованное одновременно и потребностью литературной мистификации (вариант с грамотной и пишущей в журналы простолюдинкой-торговкой выглядел бы по тем временам слишком нелепым). Таково и дашковское письмо звенигородского корреспондента «К господам издателям Собеседника» (1783). Однако и в довольно объемной редакторской статье «О смысле слова Воспитание» (1783) княгиня, безусловно, известная современникам в качестве создательницы популярного журнала, пишет: «как *издатель* Собеседника не мог я позволить себе» [28, 15] (Здесь и далее курсив мой – У.А.). Очевидно, что столь славное звание издателя исключало (даже в сознании такой прогрессивной женщины, как Дашкова) соседство с глагольной формой женского рода. Так, и в предисловии к переводу романа «О графе Оксфордском и миледи Гербии» (1764) Анна Вельяшева-Волынцева, говоря о задачах, стоящих перед беллетристом и переводчиком беллетристики, прибегает к мужскому роду («*Сочинителю* должно быть чистосердечну, явственну и чисту, а наипаче в историях, дабы привлечь к себе снисхождение читателя, то и я особливо едино *старался* следовать сим правилам» [цит. по: 29, 165]), включаясь тем самым на равных правах с другими участниками в известную полемику о вреде романов, одной из задач которой был отбор «разумного чтения» для молодой женщины. Сродни указанной «методу» выступает и ссылка на чрезвычайно показательные в контексте дневниковой записи

маскулинные концепты «гражданин, Русский, сын отчества» (при наличии, заметим, их полноправных женских аналогов) в мемуаре Анны Олениной (1829): «долг истинного гражданина, сына отечества, достойного носить имя славное, имя Русского» [30, 87]. Подобной же нестыковкой женского грамматического рода и реалий «высокой поэзии» объясняется маскулинный лирический герой в религиозно-ориентированной ранней русской женской поэзии (например, в «Молитве» Елизаветы Херасковой или «Переложении двенадцатого псалма» Марии Обрютиной: «Не дай врагу реши гордяся: «Возмог я в рог его сотреть» [27, 68]).

Однако одновременно с ощущением маргинальности собственной социокультурной позиции, для нейтрализации которой сочинительницы и прибегают к псевдониму и грамматическому мужскому роду, наблюдается и понятное стремление извлечь выгоду из своей «второсортности». Одна из первых русских сочинительниц Е.С.Урсова в предисловии к поэме «Полион» (1774) пишет: «Я ласкаю себя надеждою, что мои читатели, уважая пол мой, и первые мои опыты в роде сего песнословия, могут извинить находящиеся здесь погрешности» [31, 3], привечая на роль своих адвокатов возраст и пол и лишь затем вспоминая о своем таланте и умении, впрочем, этикетно именуя их своей «робкой музой» [31, 4]. Сродни подобной интродукции и псевдоним Десятилетняя девица, который избирает для обозначения своих сочинений Елизавета Зубова. Вторит им и А.П.Хвостова в посвящении к зарисовке «Камин» (1795) («Кто не тронется нежной и горячею любовью дочери, воздающей честь праху своего родителя?») [28, 76]), однозначно маркируя это сочинение как женский камерный текст, предсказывая ему «удаление» за рамки критики.

3.

В собственно литературном ключе трансвестивные тенденции женской литературы периода репрезентации феминного получили выражение в появлении автотекстов по типу «phallic women» или патернальной автобиографии (в соответствии с классификацией С.Смит [32, 53–56]). В определении «патернальной» женской автобиографии заключено, прежде всего, представление о прогрессивной, линейной автобиографической модели, при помощи которой сознательно выстраивается целостная и репрезентативная идентичность автогероя. Зачастую подобный тип нарратива накладывается на модель так называемой «официальной» женской мемуаристики, где, по словам Б.Хельдт, «публичное Я заслоняет приватное, все конфликты решаются и объясняются», а также наличествует «ясное чувство миссии» [33, 68]. Фактически задачей официальной женской мемуаристики служит подтверждение выведенной С. де Бовуар формулы: «Изабелла Католичка, Елизавета Английская, Екатерина Российская не были не мужчинами, не женщинами – суверенами» [34, I, 136].

Разумеется, что при применении описанной автобиографической модели писательница сознательно подчеркивает «вирильные» черты своей автогероини, придавая факту их существования позитивную (как Екатерина II) или негативную (как Е.Дашкова) окраску. Обе мемуаристки пишут свою историю как историю самоутверждения и самостановления, соединяя (в разных, впрочем, пропорциях) общественный и приватный узус, при этом важным аспектом обеих сфер жизни оказываются нетипичные для женщины-современницы как условия жизни, так и личностные характеристики.

Записки Екатерины II* построены на противопоставлении двух личностных и поведенческих моделей: ее собственной и супруга, на что указывается уже в первых абзацах текста: «Счастье не так слепо, как обыкновенно думают. (...) Еще чаще оно бывает результатом личных качеств, характера и поведения. (...) И тому два разительных примера: Петр III – Екатерина II» [35, 5]. При этом, выстраивая характер автогероини, Екатерина целенаправленно акцентирует его «государственную направленность»: героиня записок европейски образована, сдержана, готова управлять и подчиняться (что, кстати сказать, сама Екатерина регламентировала в своих художественных текстах как неперемные качества сюзерена), способна и стремиться к обучению – она «философ в пятнадцать лет» [35, 21]. Тогда как ее антипод – вечный ребенок, играющий в игрушки, капризный и истеричный. Закономерно, что, говоря о досуге Великого князя, мемуаристка употребляет слово «кукла»: он играет не в солдатики, а в куклы («предавался ребячеству, удивительному для его возраста, а именно играл в куклы» [35, 31]). Заданное построение «просвещенный правитель – капризный тиран» обращается на практике в инверсию гендерных ролей, при которой Великая княгиня Екатерина к моменту переворота оказывается, перефразируя классиков, «единственной мужчиной в России». Чтобы оправдать свою историческую судьбу, мемуаристка прибегает к мотиву переодевания как на нарративном, так и на сюжетном уровне (десяток страниц мемуаров отведены под описание елизаветинских маскарадов и праздников при дворе Екатерины, на которых «все мужчины являлись в женских нарядах и все женщины в мужских, и при том

* Мемуары императрицы, как известно, имели несколько редакций, последняя из которых относится к 1790-х годам. В статье речь идет не о ранних записках полуразговорного характера, посвященных графине Брюс и барону Черкасову, а об официальной автобиографии.

без масок на лицах» [35, 107], особое место занимает история мужского наряда императрицы при перевороте, использование ее мужского седла и тому подобное).

Фабула записок Екатерины Дашковой представляет собой три сюжетных линии, соотносимых с княгиней как индивидуальностью и семьянинкой, с Дашковой-участицей дворцового переворота 1762 года и с первой в России «доблестной начальницей» двух Академий. Таким образом, мемуаристка описывает себя преимущественно в мужских амплуа, присущих русскому дворянину того времени. Уже в интродукции мемуаров Дашкова заявляет свою жесткую позицию в жизни и «принятое мною самонадеянное решение собственными силами добиться всего, что было мне доступно» [36, 34]. При этом информация о личной жизни Дашковой (муж, дети, близкие) сводится к перечислению болезней и финансовых неурядиц. Показателен в этом отношении фрагмент, повествующий о смерти сына Михаила. Не забыв упомянуть о том, что известие о смерти ей передала императрица и уделив этому событию две строки мемуарного текста, княгиня переходит к обширному описанию коронации Екатерины II. Всему повествованию задают тон уже начальные строки мемуаров: «Императрица Елизавета (...) держала меня у купели, а моим крестным отцом был великий князь, впоследствии император Петр III. Оказанной мне императрицей честью я была обязана не столько ее родству с моим дядей, канцлером, сколько ее дружбе с моей матерью» [36, 31]. Читатель непременно должен знать, что мемуаристка принадлежит к сливкам русского дворянства и поведение ее в любом случае должно быть строжайше подчинено нравственным императивам. В записках княгини Дашковой проходит вереница знаменитых женщин ее времени: Екатерина Великая, госпожа Гамильтон, леди Райдер макграфиня Карлсруэ, леди Арабелла Дени, принцесса Оранская, королева Мария-Антуанетта, мадмуазель Дамер, княгиня Е.П. Долгорукая, императрица Мария Федоровна и другие. Давая им различную по объему и мотивации характеристику, автор, тем не менее, отмечает во всех женских образах своего сочинения образованность, наличие хорошего вкуса и светских манер, патриотизм, стремление к умственной деятельности (например, «ее светлость макграфиня была в переписке с учеными всех возможных национальностей, наперерыв преклонявшимися перед ее умом» [36, 129], «леди Дени, светская женщина, достойная самого глубокого почтения, получившая его выражение, когда парламент отправил к ней депутацию, чтобы поблагодарить ее за многочисленные ее благодеяния» [36, 142]). Таким образом, в описываемых женщинах княгиня отдает предпочтение тем чертам личности, которые способны работать на идею общественного блага и значимость которых подчеркивает и в собственном характере. Почти все описываемые княгиней женские образы подпадают под характеристику, данную ей Дени Дидро: «Кроме талантов и добродетелей вашего пола вижу в вас и все качества нашего» [36, 120]. Однако именно в этой своей нетипичности, инаковости видит Дашкова источник своих жизненных трудностей и проблем.

Идентичность автогероини мемуаров описанного типа (в том числе и автобиографий Дашковой и императрицы Екатерины) оказывается раздвоенной, «разорванной» между приватной и публичной сферой, ориентацией на маскулинную и феминную модели поведения; она женщина в мужском мире власти и политики, выжить в котором она способна лишь прибегнув к возможности трансвестивной модели поведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Showalter E. *A Literary of the Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. – Princeton, 1977.
2. Lerner G. *The Majority Finds Its Past; Placing Women in History*. – New York, 1979.
3. Барт Р. Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
4. Констан П. Что такое женщина, которая пишет? // Простор. – 2001. – № 4. – <http://prostor.samal.kz/texts/num0401/kon0401.htm>.
5. Зражевская А.В. Зверинец // Маяк. – 1842. – Т.1. – Кн. 1. – С. 1–18.
6. Кантор В.К. Артистическая эпоха и ее последствия (по страницам Федора Степуна) // Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – С. 124–165.
7. Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры. – <http://www.ssu.samara.ru/~scriptum/carnaval.doc>.
8. Лотман Ю.М. Беседы о русской литературе. Быт и традиции русского дворянства (XVIII– начало XIX вв.) – СПб., 1994.
9. Сегюр Л.Ф. Пять лет в России при Екатерине Великой (1785-1789) // Русский архив.– М., 1907. – Кн. 3. – С. 11–118, 193 – 266, 298 – 416.
10. Hoogenboom H. *Autobiographers as (Generic) Crossdressers*. – New York, 2000.
11. Крылов И.А. Полное собрание сочинений: В 3 т. – СПб., 1847.
12. Сочинения императрицы Екатерины II. Изд. А.Смирдина: В 3-х т. – Спб., 1849-1850.

13. Ирои-комическая поэма / Под ред. В.Томашевского. – Л., 1933.
14. Карамзин Н.М. Наталья, боярская дочь // Русская литература XVIII века. – Л., 1970.
15. Березина Е.Я. Жизнь моей матери, или Судьбы провидения // Исторический вестник. – 1894. – Т.58. – №12. – С. 681 – 693.
16. Дмитриев В.Г. Скрывшие свое имя (Из истории анонимов и псевдонимов). – М., 1977.
17. Тэффи. Собрание сочинений: В 3 т. – СПб., 1999.
18. Масанов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей и ученых: В 4 т. – М., 1956 – 1959.
19. Вовчок М. Твори: В 6 т. – Т. 6. – К., 1956.
20. Берков П.Н. Ломоносов и литературная полемика его времени. – М.-Л., 1936.
21. Савкина И. «Пишу себя...». Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. – Тампере, 2001.
22. Русские поэтессы XIX века / Сост. Н.В.Банников. – М., 1979.
23. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология. Поэтика. Идентичность автора в контексте эпохи. – М., 2002.
24. Хин-Гольдовская Р.М. Из дневников 1013-1917 гг. // Марина Цветаева в воспоминаниях современников: Рождение поэта. – М., 2002.
25. Ажгихина Н. Новые амазонки изящной словесности. Писательницы России, Украины и Белоруссии выступили с феминистским манифестом // Независимая Газета. – 2000. – №16 (51).
26. Ульченко Е. Интервью с Ниной Садур // Труд. – 2002. – 28 марта.
27. Предстательницы Муз. Русские поэтессы XVIII века / Сост. Ф.Гёпферт и М.Файнштейн.– Verlag F.K.Göpfert–Wilhelmshorst, 1998.
28. Мы благодарны любезной сочинительнице. Проза и переводы русских писательниц конца XVIII века / Сост. Ф.Гепферт и М.Файнштейн. – Fichtenwalde, 1999.
29. Сиповский В.В. Из истории русского романа и повести. Материалы по библиографии, истории и теории русского романа: В 2 ч. – Ч.1: XVIII век.– СПб., 1903.
30. Оленина А. Дневник. Воспоминания. – СПб., 1999.
31. Урусова Е.С. Полион, или Просвещенный нелюдим. – СПб., 1774.
32. Smith S. A poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Factions of Self-Representation. – Bloomington and Indianapolis, 1987.
33. Held B. Terrible Perfection. Women and Russian Literature. – Bloomington and Indianapolis, 1987.
34. Бовуар С. де. Друга статья: В 2 т. – К., 1994.
35. Записки императрицы Екатерины II. – М., 1990.
36. Дашкова Е.Р. Литературные сочинения. – М., 1990.

УДК 821.161.2I – 32.02

РЕЦЕПЦІЯ ІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ ПРИНЦИПІВ У РАННІЙ НОВЕЛІСТИЦІ М.ІВЧЕНКА

Філатова О.С., к. філол. н., доцент

Миколаївський державний університет

Статтю присвячено дослідженню художньої спадщини М.Івченка, визначенню імпресіоністичних принципів у ранній прозі митця. Встановлено, що в основі підходу до змалювання подій та характеристик письменник поклав один із наріжних принципів імпресіоністичної поетики – принцип об'єктивної передачі мотивів поведінки й вчинків усіх героїв та прагнення зрозуміти ці причини й мотиви.

Ключові слова: модернізм, імпресіонізм, стиль, поетика, характер героя, хронотоп.

Филатова О.С. РЕЦЕПЦИЯ ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКИХ ПРИНЦИПОВ В РАННЕЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ М.ИВЧЕНКО / Николаевский государственный университет, Украина.

Статья посвящена исследованию художественного наследия М.Ивченко, определению импрессионистических принципов в ранней прозе художника. Установлено, что в основе подхода к изображению действий и характеров писатель кладет один из основных принципов импрессионистической поэтики – принцип объективной передачи мотивов поведения и поступков всех героев и стремление понять эти причины и мотивы.

Ключевые слова: модернизм, импрессионизм, стиль, поэтика, характер героя, хронотоп.

Filatova O.S IMPRESSIONISTIC PRINCIPLES RECEPTION IN M. IVCHENCO EARLY SHORT-STORY WRITING / Mykolaiv State University, Ukraine.

The article is dedicated to M. Ivchenko artistic inheritance research and impressionistic principles elucidation in the early prose of the poet. It is ascertained that in his approach to the description of events and characters? The writer based himself on one of the main impressionistic poetry principles – the principle of objective conveyance of behavior and action motives of all characters and desire to understand these reasons and motives.

Key words: modernism, impressionism, style, poetics, disposition, of a character, chronotop.

Під впливом суспільно-політичних подій ХХ століття відбувалися корінні зміни в характері українського письменства. Зародження модернізму, що в процесі еволюції зазнавав чимало корекцій, пов'язаних зі специфікою розвитку нації та мистецтва, змінило ритм літературного процесу в рамках народницького пізнання людини й суспільства. "Нова школа", відбиваючи еволюцію основних типів художнього мислення, закріплюючи новітні форми й засоби вираження, прагнула "цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу" [1]. Безнастанно полемізуючи з ревними прихильниками традиційного уявлення про "завдання і найважливіші ціхи" нашої літератури, новий художній підхід відкинув побутовізм і тенденційність, описовість і моралізаторство, переніс центр ваги в глибини індивідуального "Я", у приховані в підсвідомості можливості людини.

Зрозуміло, поширені в Європі теорії вчених-філософів, психологів А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, З.Фрейда, Кієркегора знаходять сприятливий ґрунт у тогочасній літературі, заохочуючи до пізнання найпоетаємніших людських рефлексій. Інтенсивне засвоєння українськими письменниками західноєвропейських теорій сприяє філософському осмисленню проблем існування людини, але вже не на соціально-побутовому рівні, а на психологічному. У літературі активно ставляться питання химерності людської долі, свободи вибору, "відлучення" героя від власної соціальної функції, трансформації його психології під впливом зовнішніх чинників тощо.

Однією з літературних течій, у якій найповніше відбилися згадані нами тенденції, стала на початку 20-х років імпресіоністична течія. Творчість М.Івченка в добу Розстріляного Відродження чи не найяскравіше репрезентує саме український прозовий імпресіонізм. Недарма ж бо М.Доленго, характеризуючи тогочасну українську прозу, називав його безкомпромісним продовжувачем імпресіоністських традицій. Навіть авторські визначення жанру творів: "лірика осені" ("До землі" [2]), "святочні настрої" ("Денні думки" [3]), "драматичний етюд" ("Сни землі" [4]), "поезія" ("Голодний степ" [5]) - вказують на їх очевидну імпресіоністичність.

Подібно до інших представників модерної літератури, письменник зазнав чималого впливу європейської філософської думки, що й привело його як до тематичної орієнтації, так і до спроб проникнення в світовідчуттєві механізми особистості. Творче осмислення культурно-естетичних поглядів Заходу дозволило Івченкові поєднати загальне стрижневе спрямування та високе етичне призначення художньої творчості зі своєрідністю художніх засобів, властивих для творів модерністів, зокрема імпресіоністів. Уже в ранній прозі белетриста простежується така світоглядна риса імпресіонізму, як прагнення не стільки зобразити, відтворити певну реакцію, скільки викликати в читача адекватне враження, відчуття від зображеного. Подібно до імпресіоністів, Івченко відмовляється від художньої типізації, постійно акцентуючи на неоднозначності вчинків персонажів.

У період, коли докорінно змінювався світ, коли одні ідеали приходили на зміну іншим, митець прагне передати атмосферу непевності, душевного дискомфорту, роздвоєності, що панують у душі людини. Головним об'єктом уваги письменника є герой, який опинився у вирі історичних випробувань, аналіз його соціально-психологічного середовища.

В основу свого підходу до змалювання подій та характерів М.Івченко закладає один із наріжних принципів імпресіоністичної поетики - принцип об'єктивної передачі мотивів поведінки й вчинків всіх героїв та прагнення зрозуміти ці причини й мотиви.

Прозаїк простежує становлення непересічної особистості, що, як правило, не вписується в оточення, свідомо чи несвідомо відчуває душевний дискомфорт через свою глибоку несхожість на інших людей за певними етичними чи суто психологічними ознаками. Кожен твір письменника стає спробою досягнути психологічну сутність людини взагалі. Головні герої ранньої прози М.Івченка постійно перебувають в особливому психічному стані надзвичайної вразливості до будь-яких подразників. За влучною оцінкою

Ю.Кузнєцова, саме "неповторна індивідуальність, самотня й розгублена перед лихим світом, стривожена й розшарпана внутрішніми трагедіями, стає головним об'єктом науки, мистецтва, філософії ХХ століття" [6].

Персонажі М.Івченка не є активними перетворювачами дійсності, оскільки їх найбільше займає психологічна дійсність, зорієнтована на спостереження подій і почуттів. Вони дуже рідко постають носіями й зачинателями конфліктів, породжувачами конфліктних ситуацій. Герої частіше належать до тих, хто потерпає від конфліктності життя, і часом не вловлюють, а тим більше – не розуміють причини цієї конфліктності. Найсокровеннішими прагненнями для них є бажання узріти бодай острівець безконфліктного буття, гармонійно-ідилічного еднання з природою. Тому й прагнуть сягнути палацу Зимової Царівни, розшукують королівну Зелених Борів, захоплюються танком Тіней Нетлінних. Їхні екзотичні поривання часто розбиваються об сувору й безжалісну дійсність, що ввижається в чорних, безбарвних кольорах. Єдиний вихід — "... упірнути б у безмежну глибіню, викупатись в тонких чарівних тенетах їх - та й заснути" [7]* або втекти від реальності в безмежні простори незайманої, вічної в своїй красі природи. Івченкові герої впевнені, що у світі людей відсутні краса й гармонія, які властиві світові природи, досконалому в своїй здатності сприяти відродженню душі людини, відкривати в ній несподіване й прекрасне.

Уникнути складних життєвих суперечностей, відмежуватися від суспільних потрясінь, зберегти внутрішній спокій поза проблемами реальності прагнуть герої новели "В первісні простори" (збірка "Шуми весняні", 1919 р.). Юнак і дівчина, сподіваючись втекти від жорстоких реалій дня, від людей, незалежно одне від одного, потрапляють до безмежного світу природи. Зустрівшись у засніженій хаті лісника, вони відкривають найпотаємніші глибини своєї душі, оголюють складні, емоційно забарвлені роздуми. Несила терпіти геросеві людську байдужість, що розтоптала його найкращі наміри, знищила надію. "Я оголив свою душу, ніжну й чулу, розкрив обійми її для всього світу. А вони, жорсткі й люті, прийшли, холодними й дрібними дубчиками постъобали її, мою душу. І несамовито реготали при цьому" (с. 135) - з боєм зізнається юнак. Тому й втікає герой від життєвих проблем, людської байдужості, що, мов павутиння, обплутала його; втікає з брудного й холодного міста до землі, до незайманого лісу з велетенським палацом Зимової царівни, що став для нього символом спокою, гармонії й щастя. Таку ж мрію має й молода панна, яка колись на війні неодноразово ризикувала собою, допомагала пораненим. Проте в буденному житті герої не знаходять притулку й розради. Вони шукають захисту від жорстокості й байдужості, від незрозумілих їм суспільних потрясінь: "...ми підемо в ці первинні простори шукати нових цінностей життя. Ми втечемо від тих, хто ніколи не зміг знайти краси життя. Вона так близько від нас, вона рідна тисячам голосів намагається сполучитись з нами. А ми всі розтоптали її, заплювали небо й землю, і самі в чаднім хаосі плутаємося, борюємося, знищуємо один одного" (с. 140).

У "Первісних просторах" дуже виразно простежується імпресіоністичність хронотопу. Адже просторово-часова організація імпресіоністичної новели значно відрізняється від хронотопу реалістичної. Час сюжетний в митців-імпресіоністів відіграє невелику роль, часто не збігається з часом особистим. У імпресіоністичному творі майже не відчуваємо "ходу" історії і соціальних зрушень чи змін, в ньому "не існує перспективи і ретроспективи, минуле і майбутнє немовби втиснуті в теперішнє, чи то пак ще не вичлененні з нього" [8].

Зосередившись на індивідуально-конкретному, М.Івченко не обумовлює думки, переживання героїв історичними, культурними чи біографічними чинниками. Життєпис персонажів окреслено кількома штрихами. В основі новели - втеча морально спустошених, зневірених людей до землі, усамітнення від жорстокості реального світу, від байдужості суспільства до окремого індивіда в невідомі храми гармонії та краси, в "первісні простори". Герої намагаються хоч ненадовго змінити своє життя, звільнити душу від повсякденних клопотів, метушні "холодного міста". У творі немає жодного натяку на історичний час чи то на соціальні моменти. Фактичний час новелістичної дії - зимова ніч, протягом якої юнак і дівчина вирішують принципово важливу для себе проблему: втікати "від тих, хто ніколи не зміг знайти краси" в пошуках нових цінностей життя чи заховатися в лісових тенетах з пристрасним бажанням ситого спокою. Маючи на серці болісний тягар розчарувань, образ, фізичної й моральної втоми, юнак відмовляється від свого минулого, від цивілізації, що асоціюється в його душі "з кров'ю і брудом", хижацькими законами. Однак, зустрівши в будинку лісника молоду панну, почувши її щире сповідь, герой вже не відчувається самотнім; "якась нитка, чула, рожево-тепла" поєднала їх, наповнила довірою й взаєморозумінням.

Якщо для юнака зупинка в лісі - лише короткий спочинок заради відновлення душевних сил, то панна вже знайшла спокій і щастя для себе в лісових просторах. Стан афекту героїні змінився на "спокійну здорову радість", а тому вона вже не хоче втрачати дорогоцінний час і молодість в пошуках ефемерного

* Далі, посилаючись на це оповідання, у тексті вказуємо лише сторінку.

щастя. Лише страх перед можливими переслідуваннями примушує її йти далі у невтомних пошуках "найціннішої краси життя".

Час для героїв немовби уповільнив свій стрімкий крок, даючи змогу обрати правильне рішення. Герої вирушають в дорогу. Для них життя продовжується. Усамітнення в лісі було лише тимчасовим зреченням свого часу, своєї історії. Воно дало змогу відновити виснажені сили, повірити в перспективність власних діянь і дійти висновку, що в царстві природи жаданої ізоляції від суперечностей життя немає, бо від своїх дум, у яких відбите це життя, як відомо, не втечеш.

Загалом для М.Івченка, як і для його талановитого вчителя М.Коцюбинського, втеча від одноманітності буднів, від узвичаєного й вимогливого "треба" не є ознакою безсилля чи втрати духовних орієнтирів. Усамітнення дає можливість розібратись із власним сумлінням, відновити здатність до пошуку, до вияву волі й характеру. До того ж є змогою з'ясувати значення життєвих явищ, подій з погляду вічності. "Увага до відтворюваного моменту, до найтонших нюансів, вражень приводить до змикання цього виокремленого в собі часопростору з плином вічності, з природним колообігом" [9].

ЛІТЕРАТУРА

1. Франко І. Українська література // Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982. – Т. 33. – С. 142.
2. Івченко М. До землі // Івченко М. Робітні сили. Новели. Оповідання. Повісті. Роман. – К.: Дніпро, 1990. – С.28-39.
3. Івченко М. Денні думки // Літературна Україна. – 1999. – 9 серпня. – С. 5.
4. Івченко М.Сни землі (драматичний етюд) // Шляхи мистецтва. – 1922. – №2 (4). – С. 26-28.
5. Івченко М.Голодний степ (поезія) // Нова громада. – 1923. – № 3-4. – С. 21.
6. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ століття. – К., 1995. – С. 17.
7. Івченко М. В первісні простори // Івченко М. Робітні сили. Новели. Оповідання. Повісті. Роман. – К.: Дніпро, 1990. – С. 135.
8. Василюк Ф.Е. Психология переживаний: Анализ преодоления критических ситуаций. – М., 1984. – С. 97.
9. Агеева В.П. Українська імпресіоністична проза. – К.,1994. – С. 113.

УДК 821.161.2М – 3.09: 821.161. 1А – 1.09

ЄВГЕН МАЛАНЮК ТА АННА АХМАТОВА: ТВОРЧІ ПЕРЕГУКИ

Циховська Е.Д., аспірант

Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті простежено творчі перегуки циклу віршів Є.Маланюка „Антистрофи” з поезіями А.Ахматової, філософські інтерпретації Маланюком життєвої і мистецької долі російської поетки.
Ключові слова: реципієнт, строфа, антистрофа, діалог, епіграф, ампліфікація, оксиморон.

Циховская Э.Д. ЕВГЕНИЙ МАЛАНЮК И АННА АХМАТОВА: ТВОРЧЕСКИЕ ПЕРЕКЛИЧКИ /Институт филологии Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, Украина.

В статье прослежены творческие переклички цикла стихотворений Е.Маланюка „Антистрофы” с поэзией А.Ахматовой, философские интерпретации Маланюком жизненной и творческой судьбы российской поэтессы.

Ключевые слова: реципиент, строфа, антистрофа, диалог, эпиграф, амплификация, оксиморон.

Tsykhovska E.D E.MALANIUK AND A.AKHMATOVA: CREATIVE ROLL-CALLS /National Taras Shevchenko University of Kyiv, Ukraine.

The article deals with creative roll-calls of E.Malaniuk's cycle of poems "Antystrofy" with A.Akhmatova's poems. It considers philosophical Malaniuk's interpretation of Russian poet's vital and creative fate.

Key words: recipient, stanza, antistrophes, dialog, epigraph, amplification, oxymoron.

Із проблеми творчих перегуків поезій Є.Маланюка з російською літературою відсутнє окреме спеціальне дослідження. Вперше І.Качуровський та Ю.Барабаш простежили типологічні зв'язки творчої спадщини несхожих письменників Маланюка та його сучасника М.Гумільова, розстріляного в 1921 р., „діалогу”

українського поета-емігранта з російським митцем. Л.Куценко в ряді праць запропонував окремі фактичні матеріали щодо розвитку визначеної теми. Ю.Ковалів дав деякі коментарі до запропонованої читачам статті Маланюка „Гоголь-Г’ог’оль”, яка є однією із центральних у його доробку. Ю.Войчишин тільки фіксує наявність переспівів Маланюком деяких рядків із віршів російських поетів. Тому предметом нашого дослідження є іманентний та контекстуальний аналіз поезії Є.Маланюка „Антистрофи” (1953). Ми спробуємо системно осмислити та інтерпретувати художній доробок українського поета Маланюка в типологічних зв’язках із творчим надбанням російської поетки А.Ахматової на ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному, жанрово-стилістичному рівнях.

Відомо, що Маланюк досконало знав кілька мов, вів конспекти з історії української та російської літератур. Це було необхідно, бо він працював викладачем російської словесності в польській військовій школі. Будучи закоханим у європейську культуру, увібравши в себе світовий естетичний досвід, Маланюк неодноразово вдавався до ремінісценцій із творів О.Пушкіна, М.Гоголя, Ф.Достоевського, О.Блока, А.Ахматової, М.Гумільова та ін., які знав досконало. Про обізнаність і зацікавленість Маланюка російською літературою свідчить цитування в епіграфах поезій російських митців "срібного віку" А.Ахматової, О.Блока, М.Гумільова ("Антистрофи", "Над зшитками", "Убійникам", "Пам'яті поета і воїна") та ін.

Про авторитет постаті Анни Ахматової (1889-1966) для Маланюка свідчить факт представлення Маланюком на одному з літературних зборів поетеси „празької школи” Наталі Лівичко-Холодної, до якої він виявляв певну прихильність, як „Наша Анна Ахматова” зазначений Л.Куценко [1]. Маланюк у рецензії „На день поезії”, виданій у Москві в 1967 р., називає Ахматову „видатною поеткою”, „суцільним ліриком”, зазначивши майже класичну завершеність її творів.

У 1946 р. була оприлюднена постанова ЦК ВКП(б) „О журналах „Звезда” и „Ленинград””, де різко негативно оцінювалась творчість М.Зощенка та А.Ахматової. Реакцією на події радянського літературного життя був виступ Маланюка на II-му з’їзді МУРу (Мистецького Українського Руху), де він прочитав „невелику, але ядерну силуетку про Зошенка й Ахматову” [2], яка мала такий висновок: „Як іронічна гумористика Зошенка, чим далі, тим більш повна затаєного сарказму, ставала більше й більше в СРСР „неблагондійною”, так рідкі публікації найбільш навіть „цензурних” віршів Ахматової, нагадуючи про справжню поезію, зловісно контрастували з сірими стрічками советських віршів, що невпинно пливли з конвеєра віршоробних фабрик ССРСР” [3]. Як поет-емігрант, він розумів складність становища, у якому жили і працювали письменники в Російській імперії. Особливий інтерес насамперед викликали митці, що постраждали від більшовицької влади: О.Мандельштам, М.Зощенко, А.Ахматова, М.Гумільов.

Російській поетесі Анні Ахматовій Маланюк присвятив цикл „Антистрофи” (1953) зі збірки „Остання весна” (1959), наголосивши вже в посвяті „Анні Ахматовій - Ганні Горенко” основну проблему при назві справжнього українського прізвища поетки, що народилася під Одесою. Вірш свідчить про двоїсте ставлення до її постаті та долі: співчуття чергується зі словами докору.

Архітектоніка твору представлена трьома антистрофами, кожній з яких передують строфа-епіграф: першим двом - рядки з поезій Ахматової („*Все отнято: и сила, и любовь. В немилый город брошено тело Не радо солнцу...*”; „*А мы живём торжественно и трудно...Но ни за что не променяем пышный Гранитный город славы и беды*”), а третій („...*взбесившаяся барынька*”) – рядки з доповіді на Першому Всесоюзному з’їзді радянських письменників головного ідеолога країни А.Жданова, який відніс Ахматову до представників реакційного мракобісся і ренегатства в політиці й мистецтві, „безідейного реакційного літературного болоту”, проповідника „упадництва, песимізму, віри в потойбічний світ”. Б.Ейхенбаум, аналізуючи ще в 1923 р. поетику Ахматової, відзначив, що в збірці „Чётки” (1914) „починає складатися парадоксальний своєю двоїстістю (точніше – оксимороністю) образ героїні – чи то „блудниця” з бурними пристрастями, чи то вбогої монахині, яка може вимолити у Бога прощення” [4]. Ця характеристика Ахматової увійшла в доповідь Жданова 1946 року („чи то монахиня, чи то блудниця”), де втратила первісний філологічний смисл, набувши нового зловісного. Використання за епіграф слів Жданова свідчить про пильну увагу Маланюка до подій, що відбувалися в більшовицькій Росії, і підкреслює ставлення влади до талановитого митця.

Кількість чотирирядків у кожній частині йде за наростанням: перша частина складається із двох строф, друга – з трьох і третя – з чотирьох. Усі вони поєднуються хронотопом протиставлення теперішнього і минулого часу, причому теперішнє розглядається як результат минулих „*близнірчих слів*”, „*безвідповідальних речень*” тощо. Починаючи з самої назви „Антистрофи”, автор використовує заперечувальні частки („*не*”, „*анти*”) та префікс („*без-*”), які підсилюють його складне ставлення до трагічного життя російської поетки, українське походження якої він підкреслює на самому початку вірша, докоряючи їй за те, що вона зрадила „*дідизну, рід, родину*” [5]. Однак треба зауважити, що Анну у віці одного року батьки перевезли з Одеси на північ до Царського Села. У 1905 році вона переїхала до Євпаторії, а звідти - до Києва, де закінчила Фундуклеївську гімназію, вступивши на юридичний факультет Вищих жіночих курсів (1907). У 1910 році в Києві одружилася з поетом М.Гумільовим. Потім майже вся її подальша доля пов’язується з Ленінградом і Москвою, ставлення до яких у неї змінювалося.

Якщо в першій частині „Антистроф” Маланюк пише безвідносно, не конкретизуючи об’єкт звертання, то починаючи з другої – мова йде безпосередньо про життя героїні. Цикл побудований у вигляді діалогу між автором і героїнею, рядки з поезій якої викликають антистрофи зі своїм поглядом на проблему. Автор одержимий чужою свідомістю, коментує рядки з віршів Ахматової, намагається залишити за собою останнє слово. Повчальні тенденції проходять наскрізною ниткою через весь текст вірша, набуваючи в кінці другої частини кульмінаційного висновку про помсту, на якій наголошується повтором однокорінних слів - прикметника „мстивий” і дієслова „мститься”, а також іменника „мста” (з третьої частини) і смисловим прислівником-неологізмом „безупину”, що підкреслює постійність дії. Маланюк звертається до стилістичного прийому ампліфікації з метою підсилення думки про провини і необхідність розплати за зраду. Використання прийменника-анафори „за” і сполучника „і” збільшує емоційне напруження у переліку непрямих додатків: „*За лицедійство, за той сміх безслізний, За все багатство зраджених годин*” [5], що вказують на причину покарання. У другій частині автор продовжує їх перелік: „*За зимний пал удаваних блюзнірств, За гру гріхом, за маски, фрази й жести*”, сполучаючи різко протилежні за значенням слова як „зимний пал”, що є різновидом тропу оксимороном.

Особливою силою наділено у Маланюка, як і в синтаксисі Ахматової, сполучник „а”, який переважно розпочинає перший рядок чотирирядкової строфи. У третій частині „Антистроф” він має характер гостро-драматичного завершення ліричного сюжету, що актуалізує і підкреслює все попереднє. Стиль названого вірша відзначає послаблення ролі дієслова та його заміна, пошуки інших форм вираження присудку – риси, притаманні поезії представників модерністських течій ХХ ст. Ця особливість дозволяє лаконічно висловлювати думку, водночас посилюючи енергію мовлення. Крім того, смисловий акцент фрази перетягують на себе прислівники, які часто утворюють разом із присудком сполучення. Так, перші два рядки вірша „Антистрофи” розпочинається прислівником „*занадто*”, „*занадто було*”.

У перших двох частинах циклу Маланюк звертається до християнських мотивів, за якими розплата за несправедне життя, за гріхи відбувається після смерті. Однак автор констатує прихід розплати ще при земному житті, підкреслюючи у звертанні до героїні: „*Зазнала ти вже неземний безмір Страждань і мук*” [5]. Ю.Войчишин зауважує, що „у зрілому віці Маланюкова віра в Бога поширилася і поглибилася. Релігійні мотиви знаходимо в описуванні різних явищ” [6].

Невипадково Маланюком обрано за епіграфі ідейно пов’язані уривки з двох різних віршів Ахматової. У зв’язку з тим, що перший вірш написаний у 1916 р. в Севастополі, можна припустити, що мова в ньому йдеться про південне місто, яке відбирає в героїні, за її словами, сили та любов, де вона не радіє сонцю і говорить про себе в третій особі: „В немилый город брошенное тело”. Натомість у другому епіграфі вона категорично стверджує почуття патріотизму до Петербургу, використовуючи займенник першої особи множини „ми”, що, незважаючи на складність долі, „*ни за что не променяем пышный Гранитный город славы и беды*”.

Цього твердження Маланюк сприйняти не може. Його відповідь у другій строфі починається з оцінки її життя означенням „страшне” і водночас порівнянням „*як житиє*”. Виникають асоціації з одним із жанрів давньої літератури – „житіями” святих, праведників. Одним із проявів художньої трансформації цього жанру можна вважати історію життя звичайної жінки, її соматичних і фізичних страждань, які вона мусить нести далі, як і „тягар років, і спогадів, і снів”. Автор залучає для його характеристики релігійні концепти „душа”, „тіло”, „пекельні кола”, „тягар”, „страждання”, „муки”.

Неодноразово Маланюк підпорядковує своєму конкретному задуму ритміко-інтонаційне подрібнення вірша, зокрема по-різному розставляючи в рядку крапку-паузу. Переносючи крапку на початок рядка, автор немовби розширює простір попереднього твердження, посилюючи його і акцентуючи увагу на останньому слові перед крапкою, як-от: „*Душа пройшла усі пекельні кола, І тіло зугловалося твоє Не раз. А лютий сміх лунав довкола*”.

У третій частині Маланюк, звертаючись до імен історичних постатей, проводить паралель між долями єгипетської цариці Клеопатри та її оточення і героїні вірша. До речі, у Ахматової є вірш „Клеопатра” (1940), де вона описує останні миті життя центральної героїні. Поет співчуває „невській Клеопатрі”, звертаючись до драматичних сторінок життя Ахматової, особиста доля якої склалася трагічно: розстріляли за участь в антибільшовицькій змові в 1921 р. чоловіка- поета М.Гумільова – Цезаря і згинув у Сибіру в 1938 році її приятель-поет О.Мандельштам – Антоній. Її єдиного сина Лева заарештували й заслали до Сибіру, де він поневірявся майже 14 років, причому арештовували його тричі: в 1935-м, 1939-м, а в 1948-му році звинуватили в замаху на політичного діяча Жданова. Хоча син Ахматової став не поетом, а відомим вченим-істориком і етнологом, він не уникав репресій. До речі, у 1918 році, коли Ахматова розлучилася з чоловіком, вона подарувала йому збірник віршів „Біла зграя” з посвятою. Уривок з вірша цього циклу „*Все отнято: и сила, и любовь. В немилый город брошенное тело Не радо солнцу...*” було взято для коментарів Маланюком у вигляді епіграфу до першої частини. Риторичні запитання сприяють спілкуванню автора з читачами, які є німими свідками сюжетних подій.

Маланюк згадує „Мідяного вершника”, який є поетичним визначенням пам’ятника Петру Першому в Ленінграді, відкритому в 1782 р. (скульптор Е.Фальконе). Він символічно уособлює владу в державі. О.Пушкін зробив його героєм своєї поеми „Мідяний вершник” (1833). Бронзова кінна статуя Петра, встановлена на гранітній скалі, сповнена драматизму, підкреслюючи багатомірність суперечливого образу перетворювача країни. У кінці твору Маланюк зауважує, що, хоча російський цар давно „штурмує небо”, наслідки його діяльності волають до людської пам’яті: „А з-понад бруку стогін чуть – То кличуть мсту кістки козачі...”. Улюблене Маланюком звернення до розділового знаку три крапки немовби допомагають авторові розтягнути думку за межі вірша, заставити реципієнта замислитися, відчуті часовий зв’язок між поколіннями. Маланюк використовує цей прийом, коли він називає історично відомі факти, які, на його погляд, не варті детального виділення, оскільки загальновідомі.

Отже, можна виділити дві головні тематичні лінії в творчості Маланюка, які притаманні й поезії Ахматової і до яких звертається у циклі „Антистрофи” Маланюк: втрачена батьківщина і розбите особисте життя. Проте якщо Ахматова сама обирала місце проживання, то Маланюк був змушений залишити батьківщину за політичними переконаннями і боротися за відродження української державності на чужині в еміграції. Хоча обидва митці не прийняли революційних подій (див. у Ахматової „Мне голос был. Он звал утешно...”), Ахматова пишалася тим, що не покинула країну в дні випробувань, як більшість її друзів, оскільки вважала це неможливим для себе, і залишилася зі своїм народом: „Не с теми я, кто бросил землю На растерзание врагам. ...Но вечно жалок мне изгнанник, Как заключенный, как больной, Темна твоя дорога, странник, Полюнью пахнет хлеб чужой. А здесь, в глухом чаду пожара, Остаток юности губя, Мы ни единого удара Не отклонили от себя”. Оглянувши в „Антистрофах” життєвий шлях Ахматової, яка, на погляд Маланюка, зрадила своїм дідівським кореням, добровільно працюючи в Росії, поет дійшов висновку, що в кінці життя Ахматова, зазнавши на своєму шляху переслідувань, наклепів, особистих втрат, але й слави, натхнення Музи, одержала „сльози”, „біль”, „страждання”, „муки”: „І ось дощі осінніх сліз, І самота, і згасла ватра. – Де ж петербурзький парадіз...”[5], - запитує Маланюк.

ЛІТЕРАТУРА

1. Куценко Л. „Казка, що так немюзикально й боляче обірвалась...”//Дивослово. – 1994. - №5-6.– С.6.
2. Самчук У. Планета Ді-Пі.- Вінніпег, 1979. – С.294.
3. Маланюк Є. Книга спостережень: В 2 т. – Торонто, 1966.-Т.1.-С.449.
4. Эйхенбаум Б. Анна Ахматова //Эйхенбаум Б. О прозе. О поэзии: Сб.статей. – Л., 1986. – С.430.
5. Маланюк Є. Поезії. – Львів, 1992. – С.503.
6. Войчишин Ю. “Ярий крик та біль тужавий...” – К., 1993. – С.53.

УДК 811.111’42: 821.111Д – 32.08

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ

Чижик О. М., викладач

Чернівецький національний університет ім. Ю.Федьковича

Стаття присвячена розгляду структурних та семантичних особливостей іменникових словосполучень у коротких оповіданнях А.К.Дойля.

Ключові слова: ад’юнкт, ядро, семантичний тип.

Чижик О.М. СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО СТИЛЯ/ Черновицкий национальный университет им. Ю.Федьковича, Украина

Статья посвящена проблемам структурных и семантических особенностей именных словосочетаний в рассказах А. К. Дойля.

Ключевые слова: адъюнкт, ядро, семантический тип.

Chizhik O.M. STRUCTURAL PECULIARITIES OF AUTHOR’S STYLE/ Yu.Fedkovitch National University of Chernivtz, Ukraine.

The article dwells on structural and semantic peculiarities of noun collocations in A. C. Doyle’s short stories.

Key words: adjunct, head-word, semantic type.

Стаття присвячена проблемі семантичної сполучуваності іменникових словосполучень у творах відомого англійського письменника А. К. Дойля. А. К. Дойль був яскравим представником детективного жанру.

Детектив – тип популярної літератури, у якій спостерігається поступове розслідування злочину, зазвичай, вбивства. Традиційними елементами детективу є: 1) ніби-то ідеально продуманий злочин; 2) підозра впаде на невинну людину; 3) невдале розслідування поліцією; 4) приватний детектив працює на вищому рівні, ніж поліція; 5) неочікувана зустріч, у якій приватний детектив виявляє злочинця [3]. Першим детективним твором було оповідання Е. А. По "Вбивство на вулиці Морґ", опубліковане у квітні 1841 року. Яскравим представником професії детектива став Шерлок Холмс зі своїм другом Джоном Ватсоном – герої творів А. К. Дойля, які вперше з'явилися в його романі "A Study in Scarlet".

Метою цієї статті є синтаксичний аналіз іменникових словосполучень та їх семантики в коротких оповіданнях А.К. Дойля.

Іменникові словосполучення N2+N1 складаються з ядра та ад'юнкта (N2 – ад'юнкт, +N1 - ядро). Словосполучення N2+N1 може набувати таких конфігурацій: Num.+N2+N1, Adj.+N2+N1, якщо ад'юнкту передують числівник чи прикметник [1]. Класифікувати словосполучення можна за ядровим елементом або за ад'юнктом.

За ад'юнктом словосполучення можна виділити:

1. Модель як засіб темпоральної характеристики речення і цілого тексту. Такі конструкції визначають співвіднесеність часу дії з моментом, який являється початковим для даного речення, виконують впорядкування дій у відношенні "послідовності у часі", визначають часові координати не тільки окремої дії, але й деякої ситуації, яка розвивається у часі; вказують на часові межі дії.

Ад'юнкт словосполучення може передавати такі значення:

а) часовий відрізок, межі якого не визначені:

a five - minute rest

a three - day journey

a weeks holiday

б) часовий проміжок, за допомогою якого реалізується необхідна точність темпоральної характеристики:

the nine o'clock news

the two o'clock train

в) період дня, протягом якого відбувається дія:

morning sunshine

morning work

evening talk

afternoon sleep

г) відрізок часу в певний день тижня, місяця чи року:

Sunday morning,

summer sun,

winter holidays

October weather

д) географічні назви: *London time*

Хоча географічні назви самі по собі не містять значення часу, сполучення з ними дають чіткі часові координати.

е) назви сільськогосподарських робіт у складі конструкції імпліцитно передають значення часу:

Harvest Festival, spring tide

ж) сполучення темпоральної лексики з іменниками конкретно-предметного значення також передає значення часу:

morning train, evening cab

2. Модель N2+N1 являється широко вживаною як засіб просторової локалізації в контексті. Залежно від лексичного наповнення модель передає різноманітні відтінки цього значення. Якщо першим залежним компонентом виступає іменник, який означає географічну назву, то в сполученні з іменником, який

означає суб'єкт, створюються побутові локально детерміновані сполучення, де суб'єкт визначений за ознакою "мешканець":

a country girl - a girl living in the country,

Ад'юнкт словосполучення виконує роль модифікатора, який уточнює:

а) місце проходження дії:

country walk

railway accident

б) місцезнаходження окремої будівлі, установи, району:

country house

village inn

avenue gate

в) місцезнаходження предмета або його призначення:

swamp adder

dog lash

parish clock

wayside hedge

camp bed

family seat

г) просторові виміри:

a ten-mile walk

3. Новий семантичний варіант конструкції створюється в тому випадку, якщо ад'юнкт сполучення вказує на:

а) функцію, роль і призначення другого іменника:

spirit case, paper mill

jewel box, gin shop

emigrant ship, glass factories

coach house, hansom cab

smoke rocket, bell-pull

opium-den, opium pipe

bell-rope, cocaine injections

trap door, murder trap

deal box, police station

country cart, water jug

return ticket, police court

б) розмір, об'єм або вагу предмета, який позначається означуваним іменником:

snake ring

bull-dog chin

в) матеріал, з якого виготовлений предмет:

metal pipe

leather cap

chamois-leather bag

wax vesta

opal tiara

г) якість, кваліфікацію чи іншу характеристику суб'єкта:

shag tobacco, creature hiss, family blot, family ruin, poison fangs

Інколи перший компонент означає споживача, у той час як другий означає річ, яка ним використовується:

children's bricks

За ядровим компонентом словосполучення можна виділити:

1. Модель, яка використовується для позначення професії людей, їх діяльності. При цьому другий компонент вказує на конкретну професію суб'єкта, а перший уточнює сферу його діяльності:

scissors-grinder, nurse-girl, stable boy

match seller, sailor customer

2. Ядро означає частину або деталь цілого, звичайно неживого предмета:

watch chain, hall door, church door

chamber door, passage window

bedroom window, shirt-sleeve

3. Ядро означає вид одягу, у той час як перший компонент доповнює і уточнює її призначення

dress coat

dance frock

evening dress

Іменникові словосполучення, окрім самих іменників, містять прикметники, прийменники, сполучники, які розширюють значення словосполучення. У багатьох випадках ад'юнкт містить більше одного компонента, оскільки ад'юнкт уточнює і деталізує ядро компонента.

Наприклад:

Evening rambles – темпоральна характеристика, *rambles* – ядро, *evening* – ад'юнкт.

Heart of marble – *heart* – ядро, *marble* – ад'юнкт, ядро та ад'юнкт об'єднані прийменником "of".

Niggard hand – *hand* – ядро, *niggard* – ад'юнкт.

Few month's imprisonment – *imprisonment* – ядро, *few month's* – ад'юнкт (двокомпонентний ад'юнкт: *few* – ад'юнкт, *month's* – ядро).

Astrakhan overcoat – *overcoat* – ядро, *astrakhan* – ад'юнкт.

Acceptable wedding presents – *acceptable* – препозитивний елемент, *wedding* – ад'юнкт, *presents* – ядро.

Hands of the lady's husband – *Hands* – ядро, *of the lady's husband* – ад'юнкт (двокомпонентний ад'юнкт об'єднаний з ядром прийменником "of": *lady's* – ад'юнкт, *husband* – ядро).

Client's future – *Client's* – ад'юнкт, *future* – ядро

Slam of the carriage door – *Slam* – ядро, *of the carriage door* – ад'юнкт (двокомпонентний ад'юнкт об'єднаний з ядром прийменником "of": *carriage* – ад'юнкт, *door* – ядро).

Goatee beard – *Goatee* – ад'юнкт, *beard* – ядро.

Rings of tobacco smoke – *Rings* – ядро, *of tobacco smoke* – ад'юнкт (двокомпонентний ад'юнкт об'єднаний з ядром прийменником "of": *tobacco* – ад'юнкт, *smoke* – ядро)

Return ticket – *return* – ад'юнкт, *ticket* – ядро

Left-hand side of the driver – *left-hand side* – ядро (двокомпонентне ядро: *left-hand* – ад'юнкт, *side* – ядро), *of the driver* – ад'юнкт.

Right-hand block – *right-hand* – ад'юнкт, *block* – ядро.

Penny bottle of ink – *penny bottle* – ядро (*penny* – ад'юнкт, *bottle* – ядро), *of ink* – ад'юнкт.

Багатокомпонентні іменникові словосполучення є економним шляхом передачі понять, що є властивим для жанру детективу.

В А. К. Дойля поширеними стають випадки спрощення двокомпонентних іменникових словосполучень до однокомпонентних. Ведучим семантичним елементом у даному випадку буде виступати ад'юнкт. Наприклад: *hansom cab – hansom, trap-door – trap, signet ring – signet*.

Провівши аналіз іменникових словосполучень таких оповідань: “A Scandal in Bohemia”, “The Man with the Twisted Lip”, “The Speckled Band”, можна зробити висновок, що найбільш поширеними семантичними видами іменникових словосполучень у коротких оповіданнях А. К. Дойля є: іменникові словосполучення зі значенням “функція, роль, призначення”, “частина або деталь цілого, неживого предмета”, “місцезнаходження предмета або його призначення”, “професія людей, їх діяльність”, “матеріал, з якого виготовлений предмет”. Для А. К. Дойля характерне вживання двокомпонентних іменникових словосполучень, оскільки жанр детективу передбачає вживання спрощених конструкцій.

Найбільше вживання тих чи інших семантичних видів словосполучень є притаманним якомусь певному стилю. У даному випадку А. К. Дойль не випадково використовує зазначені типи іменникових словосполучень, оскільки вони вказують на стилістичний напрям авторського дискурсу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бархударов Л. С. Структура простого предложения современного английского языка. – М.: Высшая школа, 1966. – 200 с.
2. C. Doyle. The Best of Sherlock Holmes. – Wordsworth Classics, 1998. – 398 p.
3. Encyclopaedia Britannica. – Deluxe edition, 2002.
4. Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary. – Oxford University Press, 1995. – 1081 p.

УДК 821.161.2 : 82 – 193.3

ОСОБЛИВОСТІ РИМУВАННЯ В СОНЕТАХ ЕММИ АНДІЄВСЬКОЇ

Шаф О. В., аспірант

Дніпропетровський національний університет

У статті розглядається специфіка дисонансної рими в сонетних творах Емми Андієвської у порівнянні з класичним каноном жанру.

Ключові слова: дисонанс, асонанс, меццорима, паронімічна рима, альтернанс.

Шаф О.В. ОСОБЕННОСТИ РИФМЫ В СОНЕТАХ ЭММЫ АНДИЕВСКОЙ / Днепропетровский национальный университет, Украина

В статье рассматривается специфика диссонансной рифмы в сонетах Эммы Андиевской в соответствии с классическим каноном жанра.

Ключевые слова: диссонанс, ассонанс, мецзорифма, паронимическая рифма, альтернанс.

Shaf O.V. PECULIARITIES OF RHYME IN EMMA ANDIYEVSKA'S SONNETS/ Dnepropetrovsk National University, Ukraine

In the paper specificity of dissonance rhyme in Emma Andiyevska's sonnets according to the classic canon are studied.

Key words: dissonance, assonance, internal rhyme, paronym rhyme, alternance.

Творчий доробок Емми Андієвської, що близько п'ятдесяти років збагачує скарбницю української культури, зазнає сьогодні різнобічного наукового опрацювання. Особливу увагу дослідників викликає поширений у творчості поетеси жанр сонета, його типологічні характеристики. Дивовижне сплетіння традиції і новаторства демонструє фонічна організація сонетних творів Андієвської, насамперед система римування, що базується на співзвуччі приголосних. Незважаючи на оригінальність цього прийому, застосування його в сучасній модерній поезії обмежене. Теоретичне визначення дисонансу (консонансу) та рими, утвореної дисонансним співзвуччям, потребує уточнення й узагальнення. Використання Андієвською консонансної системи римування в класичному жанрі сонета не має аналогів у літературі, отже, містить цікавий для дослідження матеріал як у теоретичному, так і в практичному аспектах.

Співзвуччя приголосних і відповідний спосіб римування коротко окреслені у працях відомих українських і російських вчених І. Качуровського, І. Кошелівця, Г. Шенгелі, М. Гаспарова та інших як явище неповного збігу приголосних звуків при розбіжності голосних, що ґрунтується на таких структурних компонентах складу, як опорний та кінцевий приголосний, наголошений голосний. Збіг

опорного приголосного і кінцевих при відмінності складотворних голосних, за М. Гаспаровим, визначається як рима дисонансного (консонансного) типу [1].

Стосовно рими в поезії Емми Андієвської, І. Качуровський зазначає "обмеженість першої віддаленим призвучком" і припускає, що "у разі заміни голосної на тотожну виникне не точна рима, а римоїд" (за визначенням цього ж автора, римоїд – це співзвуччя голосних, що мають однакові опорні приголосні, але замикаються різними типу "вечері - віолончелі") [2]. На думку молодшої дослідниці Мар'яни Нікули, яка вивчає лінгвістичні особливості поезії членів Нью-Йоркської групи, зокрема й Андієвської, рима останньої в традиційному розумінні (щодо голосних) неповна й неглибока, її особливість у тому, що вона "базована на співзвучності однакових приголосних і є так званою алітеративною або консонантною римою" [3]. Данило Гусар Струк, оцінюючи риму Андієвської як вишукану, називає її "асонансовою, тобто базованою на однакових приголосних, а не голосних: клуня – клонить, сутінь – сита, кленом – клином" і т.п. ("Вечір", збірка "Риба і розмір"). Вважаючи подібну риму неповною, автор не заперечує її ролі у творенні повноцінного художнього образу, приписує їй створення ефекту "атональної музичності", що прямо пов'язано із настроєм, ідеєю конкретної поезії [4]. Олександр Гриценко пов'язує "нехиті Андієвської до точних рим" при "вишуканих асонансах та консонансах" із прагненням поетеси ускладнити версифікаційні завдання, чим створити високу емоційну напругу [5]. Петро Сорока, визначаючи римування у творчості поетеси як "консонансну співзвучність прикінцевих слів, базовану на алітерованому їх наповненні", вважає його "неточним" щодо вимог сонетного канону [6]. Подібною думки дотримується й Анатолій Мойсієнко, виправдовуючи неканонічність рим сонетярки нетрадиційною природою її поетичного хисту. Проте досліджуючи звукову організацію сонетів Андієвської, науковець відзначає багатство співзвуч приголосних не тільки наприкінці рядка, а й всередині слів, тобто кінцевого і внутрішнього римування [7]. Сама Андієвська стосовно сонетного жанру у своїй творчості запевнила, що "сонет вимагає впорядкованої рими <...> дисонанси – це так само мусить бути в межах рими, тобто чіткої побудови" [8].

По-різному оцінюючи художнє значення дисонансної рими у творчості Андієвської, більшість дослідників вважають її неповною, неточною. Для спростування цих тверджень проаналізуємо римування у сонетарії поетеси в аспектах його якості й системності. Якість рими у сонеті передбачає її точність, повноту, ритмічну й фонетичну досконалість, відсутність тавтології. Аспект системності являє собою особливе поєднання заримованих пар слів у творі, пов'язаних між собою певними законами, що регламентують кількість рим, їх розташування і чергування. Мета цього аналізу - довести модернізацію, осучаснення (а не руйнацію) сонетного канону Андієвською, високий художній рівень фонічної організації сонетів поетеси, а саме системи дисонансного римування.

І. Качуровський, Г. Шенгелі та інші літературознавці зазначають, що для правильної рими потрібно збіг принаймні двох звуків (ніс - ріс) – наголошеного голосного та наступного приголосного. Повнота рими досягається співзвуччям приголосних, розташованих вліво від наголосу. Дисонанс, за Г. Шенгелі, передбачає відмінність наголошених голосних при обов'язковій тотожності або подібності подальших приголосних (кедр – надр) [9]. Отже, явище співзвуччя приголосних, що передують наголошеному голосному, і наступних приголосних у кінцівках слів (назване М. Гаспаровим дисонансною римою) відповідає вимогам стосовно повної, досконалої рими (адже співпадають щонайменше два звуки), поданим у традиційних теоріях віршування. При цьому можуть мати місце такі класифікаційні аналогії, як розмежування дисонансної рими на чоловічу, жіночу, відкриту або закриту, омонімічну, тавтологічну та под. Тому вважаємо доцільним розглядати дисонансне римування як повноправну альтернативу традиційному асонансному. Історія його розвитку, як відомо, сягає корінням у середньовічну кельтську поезію, його елементи - алітерація, штабрайм - протягом віків збагачували світову поетичну творчість. У сучасній віршованій літературі дисонанси мають свій терен розповсюдження, виконують своєрідну функцію у формуванні сучасної поетичної мови.

Незважаючи на різноманітність термінології стосовно системи римування в поезіях Емми Андієвської у працях Д. Г. Струка, І. Качуровського, М. Нікули, О. Гриценка та інших дослідників, одностайно визнається факт побудови співзвуччя у кінцевих словах віршів на подібності приголосних при розбіжності голосних. За І. Кошелівцем, такий спосіб римування є дисонансом (консонансом), і автор ілюструє його у монографії "Нариси з теорії літератури" рядками саме з вірша Андієвської: "Сургучем запечатаний сад / Всіх рослин віддали під суд" [10]. Для рими у сонетах поетеси характерний збіг опорних приголосних, зіставлення неподібних одна до одної голосних; якщо рима закрита (тобто припадає на склад, що завершується приголосним), то наступні приголосні також збігаються. Проілюструємо ці особливості римування на прикладі катренів сонета "Перехід із синкопами":

Все ближче кола, - здобич – корморан,
Хоч ще на віддалі – і сплеск, і смолоскипи.
В прозорій п'яній віск на воду капле.
Дошки могутні – з чотирьох сторін.

Недійсність починань. Ріка. Порон.
 Й освітлені грозою хмизу купи.
 Прокопуються в вічність тлінокопи.
 Лиш пухирці, що вже – новий терен.

У римованих словах *корморан – сторін – порон – терен* рима чоловіча, закрита, опорний приголосний [p] і кінцевий [н] утворюють повний дисонанс; наголошені голосні [a], [i], [o], [e] – принципово варіюються. Рима збагачена збігом голосних [o], [e], що передують опорному приголосному. Приклади, подібні до наведеного, поширені у сонетарії Андіївської: *шкандиба – добу – аби – голубе, ласки – блиска* ("Інший ливоскок"), *планетарій – натурі – мортири – з етеру* ("Постать в трюмо"), *сполуки – далеко – за лікоть – злаки* ("Ні відблиска") і т.д.

На відміну від асонансного римування, кінцеві приголосні менш суттєві для досягнення повного співзвуччя, особливо при окситонній клаузулі. У поезіях Андіївської часто римуються слова із закритим і відкритим останнім складом (*бетоняр – штани* ("Пізнні переходи"), *стереже – боржом* ("Сторожа"), *себе – відбувсь* ("Трюмо"), при цьому наявність або відсутність кінцевого приголосного не відіграє ролі у формуванні дисонансного співзвуччя. У парокситонних клаузулах римованих слів збіг приголосного після наголошеного голосного обов'язковий, а подальші звуки для рими несуттєві, хоча їх тотожність сприяє її збагаченню: *кипуче – почерк* ("Нічні припливи"), *циндра – міоцену, флюгер – відлиги* ("Стілець. Мольберт..."). Найбагатше звучить паронімічна рима, що утворена зіставленням слів, які відрізняються одним звуком, у дисонансному римуванні – наголошеним голосним: *плуга – плига, трусок – трісок* ("Із мене тягне зір..."). Омонімічні, тавтологічні рими, як і різнонаголошені, нерівноскладові, поезіям Андіївської не властиві; відсутні також дактилічні, гіпердактилічні клаузули, що передусім пов'язано з пануванням двоскладового розміру (ямбу) в сонетному жанрі.

У деяких творах Емми Андіївської римування не досягає повного дисонансу. Неточність рими умовно має декілька ступенів якості. Найменше відхилення від ідеального співзвуччя дає збіг типологічно близьких, але не подібних приголосних після складотворного голосного при парокситонній клаузулі: *волосся – вилазить* ("Циркові ідилії XII"), *сидіння – судомить, реклями – циклони* ("Пізнні переходи") – [с]-[з] протиставлені за глухістю-дзвінкістю, [м]-[н] – за місцем творення. Ступінь неточності рими збільшується, якщо аналогічно зіставляються опорні приголосні: *бджоли – деренчало* ("Вивільнення зору"), *каніфоль – конопель* ("Свічка"). Найвищий ступінь руйнації дисонансу – збіг типологічно далеких опорних приголосних, наприклад, *удар – з гір* ("Вибір"), але це явище, як і відсутність рими взагалі (самоспалень-речі ("Пересунені координати")) у сонетах Андіївської зустрічаються зрідка.

Знижує точність дисонансної рими вживання поетесою додаткового приголосного між опорним і кінцевим приголосними в наголошеному складі. Так, у сонеті "Не світло – нескінчені мури з пемзи..." маємо чотири заримованих слова "пемзи" – "пазур" – "позов" – "допізна", в яких дисонанс формують опорний приголосний [п] і наступний після наголошеного - [з], проте в першому випадку наявне відхилення, утворене додаванням [м]. Аналогічно у сонеті "Прочинені двері" автором використано два варіанти дисонансної рими "ч - р" та "чв - р": *чвірка – череп - чвара – чорне*. Очевидно, вставні сонорні звуки, що продовжують лінію нарощення звучності складу, не впливають на організацію дисонансного співзвуччя. Близьким до описаного вважаємо явище розпущеної рими (термін Г. Шенгелі), яке полягає у вживанні у другому заримованому слові більшої клаузули (за кількістю звуків, складів), ніж у першому. Аналогічний приклад знаходимо в сонеті "Із мене тягне зір...", де заримована пара "з уст" – "озовись" має різну кількість складів - між опорним приголосним [з] і кінцевим [с] у другому слові знаходяться два додаткових звуки [o], [в], які "розтягують" риму. Дисонансне римування, на відміну від асонансного, завдяки необов'язковій тотожності кінцевих звуків дозволяє сполучати слова, що належать до різних граматичних категорій. У своїх поезіях Андіївська римує іменники з дієсловами (*хребет – згріба* ("Заграва"), *алюр – змело* ("Видовження слуху")), іменники з прикметниками (частини – останній ("Заграва"), *текст – круту* ("Зміна")), дієслова з прикметниками (*пересунув – осінні* ("Причали")), повнозначні частини мови із службовими (*школяр – коли* ("Видовження слуху")). Ця можливість передбачає більшу свободу у побудові речень, ніж при традиційному способі римування. Урізноманітнює римований матеріал використання Андіївською складеної рими (співзвуччя до даного слова подається декількома словами): *нічийну – ні очей ні* ("Трюмо"), *нетямущі – не йме ще* ("Нічні припливи").

Збагачує фонічну структуру сонетів поетеси не тільки кінцеве римування, а й внутрішнє, один із різновидів якого передбачає співзвуччя (алітерацію) приголосних в останньому слові рядка з приголосними у першому слові наступного ("Де – скільки ока, Срихонські труби. / Три обрії, де мороку сатрапи" ("Вігилії XXVI"), "За обрій, заки легіт краєвид роззув, / Роззяв позбувшись..." ("Плесо на Великдень")), або в іншому слові другого рядка ("Стирає зір. Камінний гороскоп, - / Печінка, - що – гаруспик – на канали" ("Встановлення рівноваги")). Це явище типологічно близьке до штабрайму - співзвуччя переднаголошених (опорних) приголосних [11]. Іншим поширеним різновидом меццорими

(внутрішньої рими) є алітерація приголосних на початку суміжних слів одного рядка: "Звук – плащ з плачу, на хутрі – до колін", "Що пам'яті колоди, як колун" ("Вігилії XVII"), "Хай груди грудня, повні молока для сотень" ("Спорідненість стихій"), "Не відриваючись від пляшки, вічність п'є" ("Вігилії XIX"), "Сурми Страшного Суду не почувла" ("На заході сонця"), або навіть усіх слів у рядку: "Пилчасте плесо. Плюскіт. Плиски. Плюскіт" ("Плесо на Великдень"). Іноді римуванням пов'язані перше та останнє слова у рядку: "Стола квадрат, що – серед плину, - сталість" ("Натюрморт зі шуками і котом майже за Шарденом"), або початкові слова піввіршів: "Слюди кораблики, сліди від гайвороння" ("В природі лагідність..."). У сонеті "Вігилії XIV" рима "садно" – "судні" збагачена дисонансним співзвуччям кінцівок слів у другому рядку "днім" – "дна" – "дні": "Чи вічність – лиш на небутті – садно, / Й усі сидять в однім, - без дна, - судні". Зрідка у сонетах Андієвської зустрічається суцільна внутрішня рима асонансного типу: "Площини, де й тумани із ебену" ("Портретна галерея XIX").

Дисонансне римування, що дозволяє уникнути традиційних римованих кліше, значно розширює можливості зіставлення слів різних граматичних категорій, передбачає численні варіанти внутрішнього римування, забезпечує оригінальність, багатство та різноманітність фонічної структури у творах поетеси. Використання цього типу римування у сонетному жанрі не суперечить вимогам класичного канону, бо виступає повноцінною альтернативою традиційному асонансному типу. Натомість дисонансна рима здатна "осучаснити" багатовіковий жанр сонета, вдихнути у нього модерні інтонації і настрої, що й спостерігаємо у сонетній творчості Емми Андієвської.

Сонети поетеси побудовані на чотирьох або п'яти римах, поєднаних кільцевим римуванням у катренах і довільним – у терцетах, які чергуються за законом альтернансу, що цілком відповідає традиційному канону. Типова схема фонічної будови її творів – АВБА АВБА ССD DEE. Наприклад, ланцюг слів з римами у сонеті "Заграва" виглядає так: димар – повсякдення – випадання – водомір - не вмер – прородіння - бездоння – мур – частини – останній – розпорядник – поріддя – хребет – згіба [12]. Проте наявне і нетрадиційне розташування рим, як у сонеті "Дещо поширена каварня" [13], схема римування якого - АВБА АССА ААD АDС: толока – око – залізяку – кут – аскет – фіранка – фурункул – кит – толока – біку – рекляму – толока – клунки – незрима.

У сонетарії Андієвської спостерігаємо як наявність класичного альтернансу, так і його відсутність, проте найбільш характерною для нього є каталектична структура, де перші та останні рядки катренів завершуються чоловічою римою, другі та треті – жіночою, усі рядки терцетів мають жіночу клаузулу, крім двох останніх, які мають чоловічу. Прикладом такої структури є згаданий вище сонет "Заграва". Проте поширений і протилежний варіант – обрамлення катренів жіночими римами, а наповнення – чоловічими. Сонети, у яких майже або повністю відсутній альтернанс, складають порівняно меншу частину сонетарію поетеси. Виключно на жіночих клаузулах побудована більшість її сонетів у збірках "Спокуси святого Антонія", "Риба і розмір" та інших. Чоловіча рима в останніх рядках (у сонетному замку), контрастуючи з жіночими клаузулами твору, створює ефект завершеності, пуанту, що вдосконалює поезію у жанровому аспекті. Якість дисонансної рими у сонетах Емми Андієвської, її повнота, насиченість повністю відповідають вимогам сонетного канону. Різноманітність римованого матеріалу, новизна, оригінальність римованих пар "оживлюють" багатовіковий жанр сонета, забезпечують його вирішення у модерному ключі, отже, твердження про неповноту, неточність сонетної рими у Андієвської безпідставні. Система римування у творах поетеси подібна до класичних зразків сонетописання. Особливе "багатоголосся" створює переплетіння внутрішніх і кінцевих рим, що свідчить про довершеність творів сонетярки в емоційному та естетичному плані.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 304с. – С.46.
2. Качуровський І. Фоніка. Підручник. – К.: Либідь, 1994. – 272с. - С.117.
3. Нікула М. Мова в поезії Нью-Йоркської групи // Слово і час. – 1995. – №2. – С.42-48. – С.45.
4. Струк Д. Г. Як читати поезії Емми Андієвської // Сучасність. – 1981. - №12. – С.8-15. – С.11.
5. Гриценко О. Сні про базар (Кілька слів про поетесу Емму Андієвську) // Всесвіт. – 1991. - №9. – С.191-192. – С.191.
6. Сорока П. "В малому вершиться найбільше чудо" // Літературна Україна. – 24 січня 2002. – С.7.
7. Мойсієнко А. "Напруга, що сприймається як стиль", або "Архітектурні ансамблі Емми Андієвської" // Жінка як текст. Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти / Упор. Л.Таран. – К.: Факт, 2002. – 208с. – С.40.
8. Емма Андієвська: "Все моє життя – це ходіння крізь стіни" // Тарнашинська Л. Закон піраміди. – К., 2002. – С. 131-139. – С. 134.
9. Шенгели Г. Техника стиха. – М.: ГИХЛ, 1960. – 311с. – С.261.

10. Кошелівець І. Нариси з теорії літератури. – Вип.1. Вірш. - Мюнхен, 1954. – 130с. – С.79.
11. Качуровський І. Фоніка. Підручник. – К.: Либідь, 1994. – 272с. - С.106.
12. Андієвська Е. Засвітити інші елементи // Світовид. – 1998. - №3. – С.69-74. – С.71.
13. Андієвська Е. З циклу "Каварня" // Сучасність. - 1982 – №7-8. – С.3-7. – С.4.

УДК 070: 81'42

ЕСТЕТИКА АНОМАЛЬНОСТІ В РІЗНИХ ТИПАХ ТЕКСТІВ: ДО ОБҐРУНТУВАННЯ ПОНЯТТЯ

Шестакова Е. Г., к.філол.н., докторант

Інститут журналістики Київського національного університету ім. Т.Г. Шевченка

У статті обґрунтовується культурна ситуація Нового і новітнього часу через поняття аномальності. Актуальність й доречність цього поняття обумовлені не тільки кризами в соціально-громадському, науковому, філософському та естетичному семантичних просторах, а й революційними релігійними й словесними змінами. Останні призвели до втрати панівним логосцентричним словом своїх позицій, статусу та функцій, а також до появи і бурхливого офіційного розвитку принципово самостійного, відмінного за всіма ознаками і витоками нового слова - слова засобів масової комунікації.

Ключові слова: аномальність, логос, слово, історія, культура, література, засоби масової комунікації.

Шестакова Э.Г. ЭСТЕТИКА АНОМАЛЬНОСТИ В РАЗЛИЧНЫХ ТИПАХ ТЕКСТОВ: К ОБОСНОВАНИЮ ПОНЯТИЯ/ Институт журналистики Киевского национального университета им. Т.Шевченко, Украина

В статье обосновывается культурная ситуация Нового и новейшего времени через понятие аномальности. Актуальность и уместность этого понятия обусловлены не только кризисами в социально-общественных, научных, философском и эстетическом семантических пространствах, а и революционными религиозными и словесными изменениями. Последние привели к потере господствующим логосцентричным словом своих позиций, статуса и функций, а также к появлению и активному официальному развитию принципиально самостоятельного, отличного по всем признакам и истокам нового слова - слова средств массовой коммуникации.

Ключевые слова: аномальность, логос, слово, история, культура, литература, средства массовой коммуникации.

Shestakova E.G AN AESTHETICS ANOMALY IN VARIOUS TYPES OF THE TEXTS: TO A SUBSTANTIATION OF CONCEPT / Institute of journalism of KNU by T. Shevchenko, Ukraine.

In clauses the substantiation of a cultural situation of New and newest time through concept аномальности is offered. A urgency and relevance of this concept caused not only crises in social - public, scientific, philosophical and aesthetic semantic spaces, and both revolutionary religious and verbal changes. Last have resulted in loss prevailing word aimed ad logos by a word of the positions, status and functions, and also to occurrence and active official development essentially independent, excellent to all attributes and sources of a new word - words of means of the mass communications.

Key words: anomaly, logos, word, history, culture, literature, means of the mass communications.

Якщо спробувати охопити культуру ХХ ст. загалом, як визначене цільне явище, то можна помітити, що практично у всіх її сферах, галузях, проявах провідною стала девіантність. Найбільш чітко і ємко сутність цього семантичного проблемного поля сформулював сучасний російський філософ В. С. Біблер у статті "ХХ століття. Людина. Культура". Він постійно підкреслює, що буквально на всіх рівнях існування культури, "на початку ХХ століття зв'язок століть розірвався" [1, 302] і в усіх галузях знання (навіть у природознавстві) "виникають дивні феномени" [1, 304]. Причому наприкінці століття все більш виразно приходить усвідомлення того, що "людина Європи (і не менш людина Азії й Африки) виявляється десь у проміжку різних зустрічей і пересічних значеннєвих кривих <...>У такому проміжку жоден осмислений вчинок уже не має абсолютної історичної чи ціннісної санкції. Кожен вчинок (якщо він хоч якось усвідомлений) завжди щось переступає, несеї ризик особистого переміщення - спочатку! - історичних доль, виборів, рішень, історичних форм спілкування" [1, 303]. Рубіжність, вибір, відповідальність, самовідповідальність і чудність сплітаються в єдиний значеннєвий клубок, виявляючи й оголюючи неможливість розведення буттєвого і повсякденного, Я й Іншого. Проміжний стан світу і людини стає природним і надійним, виявляючись на усіх без винятку рівнях існування культури як неможливість, незвичайність, чудність, девіантність.

Дійсно, останнім часом одним із загальних місць у більшості як вітчизняних, так і закордонних досліджень, що стосуються всіляких галузей науки, є проблема граничності, рубіжності, перехідності, кризовості, етапності, девіантності ХХ ст. У семантичне поле цієї проблеми утягнені, фактично, усі провідні поняття, що конституують культуру. Культура переважно перестає мислитися як середовище, що ростить, живить, виховує людину, і як щось таке, що поступово, стадіально розвивається. Культура разуподібнюється людині і людському життю і більше не відчувається як визначений аналог доступного, очевидного здійснення життєвого циклу. Вона все більш починає усвідомлюватися і сприйматися через поняття рубежу, розриву, порогу, епістеми, проміжку, перешкоди, що постійно, наполегливо і незмінно циклічно повторюються. Криза перетворюється на символ культури, а перехідність стає навряд чи не єдиним природним її станом.

Значуще, що ХХ століття починає аномальний дискурс із робіт О. Шпенглера "Захід Європи" і М.О. Бердяєва "Криза мистецтва". Російський філософ, говорячи безпосередньо про мистецтво, але, припускаючи на культуру в цілому, писав: "Багато криз мистецтво пережило за свою історію. Переходи від античності до середньовіччя і від середньовіччя до відродження ознаменовувалися такими глибокими кризами. Але те, що відбувається з мистецтвом у нашу епоху, не може бути названо однією із криз у ряді інших. Ми присутні при кризі мистецтва взагалі, при найглибших потрясіннях у його тисячолітніх основах" [2, 3]. Відчуття кризовості, перехідності, незавершеності, граничності, проміжності, девіантності культури ХХ ст. не залишало людство протягом усього сторіччя. Попри всю різницю, а часом і антитетичність позицій К. Ясперса, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Бубера, Х. Ортега-і-Гассета, Ж. Дерріда, К. Барта, П. Тілліха, Х. Кокса, Р. Барта, Е. Левінаса, Ж. Дельоза, М. Фуко, М. Маклюєна... багато в чому їх об'єднує ідея кризовості, граничності і значеннєвої проблематизованості світу і людини.

Часом, здається, що саме перехідність, як нестабільність, тимчасовість, проблема вибору, ненормативність займає свідомість сучасних дослідників, а не осмислення того, що ж власне представляє сучасна культурна епоха як епоха, які і чим визначаються її межі, де, у чому і чим зумовлені її джерела. Такий підхід і таке осмислення культурної свідомості ХХ ст. стали вже традиційними, якщо не сказати, класичними. У сфері гуманітарних наук, насамперед філософії, культурології і філології, поняття й ідея кризовості, перехідності, рубіжності, девіантності культурної свідомості ХХ ст. є однією із самих розроблювальних. Мабуть, не знайдеться жодного мислителя чи вченого, який би тією чи іншою мірою не торкнувся проблеми складного, неоднозначного, такого, що постійно вислизає від визначень, систематизації, упорядкування, стабілізації стану сучасної культури. Для філософії другої половини ХХ ст. усе очевиднішим і невідворотнішим стає "кінець філософії". Це характерно для європейського умонастрою. Н.С. Автономова, аналізуючи дослідження французького структуралізму і постструктуралізму, відзначає, що одним із ціннісних способів, методів пізнання і переживання кризи сучасної культури є пошук нової опори. "Де тільки не шукали нової опори: в очевидностях повсякденного людського існування, у механізмах несвідомої психіки, у дрібних фактах пізнання, у самій життєвій стихії. <...> У результаті ті основні напрямки європейської думки, для яких наука і пізнання були важливими предметами (раціоналізм з опорою на вихідні інтуїції й емпіризм з опорою на чисті наукові факти), розчарувалися у своїх програмах і прийшли, по суті, до загальної теми - посередникам і передумовам пізнання, без яких ніщо "очевидне" і "достовірне" неможливо" [3; 7]. При цьому пошуки нової опори одночасно супроводжувалися і пошуками нового визначення сучасного культурного стану. Усвідомлення граничності, проміжності і девіантності цього стану культурної свідомості, природно і закономірно, призвело і до спроб адекватного його визначення і найменування. Спроби відмежувати сучасний стан культурної свідомості від попереднього тривалого періоду розвитку культури відбуваються або через визначення, які безпосередньо апелюють до нього (що виражається префіксом пост-;), або через звертання до маргінальних філософських понять.

Однак у першому випадку наочно простежується залежність сучасної культурної свідомості, її принципова несамостійність, якщо не сказати, похідність від класичного етапу розвитку культури. Тотальність і панування останнього імпліцитно зберігається і продовжує діяти усупереч усім твердженням про подолання, руйнування, творення принципово нового тощо. Крім того, це припускає ще і споконвічну установку на нездоланну невизначеність, не оформленість, не цілісність. Наприклад, Ж.-Ф. Ліотар у роботі "Стан постмодерна" (1979), з одного боку, визначає постмодерн як "стан культури після трансформацій, яким піддалися правила гри в науці, літературі і мистецтві наприкінці ХІХ століття" [4, 9], а з іншого боку, актуалізує нестабільність, перехідність сучасного стану культури, що активно розвивається з кінця 50-х рр. ХХ ст. При цьому він розмежовує стан суспільства і стан культури: суспільство входить у так названу постіндустріальну епоху, а культура - в епоху постмодерна. Усе це разом, за Ж.-Ф. Ліотаром, називається постсучасністю і характеризується кардинальною зміною статусу знання в полі інформаційних суспільств. У постсучасності пріоритет віддається "невизначеностям, обмеженням точності контролю, квантам, конфліктам з неповною інформацією, "fracta", катастрофам, прагматичним парадоксам..." [4, 143]. Аналогічне справа обстоїть і в суто науковій літературі з питань постмодернізму, коли, наприклад, Н.Б. Маньковська для культурної ситуації ХХ ст. змушена ввести три

взаємозалежні, але з її точки зору, самостійні поняття, що відбивають окремі стадії розвитку, - модернізм, постмодернізм і постпостмодернізм [5]. Усі три стадії поєднуються дослідницею в так названу неklasичну естетику ХХ століття, яка "принципово відрізняється від антично-вінкельмановської, гегелевсько-кантовської західноєвропейської естетики" [5, 4].

До наступних спроб дослідити і визначити перехідний стан сучасної культури можна віднести прагнення осмислити її або через додання традиційним поняттям нового змісту, або через маргінальні для класичної свідомості поняття. Так, П. Слотердаjk у книзі "Критика цинічного розуму" (1981) з перших рядків заявляє: "великі теми є перекрученням й напівістинами. Ці втрачені прекрасні крила - бог, універсум, теорія, практика, суб'єкт, об'єкт, тіло, дух, ніщо, сенс - є тим, чого не існує" [6, 5]. Він визначає сучасну культурну епоху як епоху панування цинізму, циніків і цинічного розуму. Це епоха модерної традиції, що протистоїть класичній традиції. Дуже часто нова епоха називається модерном. Цинізм саме, за П. Слотердаjком, і є такою опорою, що здатна в силу свого амбівалентного характеру повною мірою виявити сутність сучасної культурної свідомості. Причому німецький філософ, як і його французькі колеги, намагається цілісно охопити культуру: він простежує виявлення цинізму й у політиці, і у філософії, і в художній культурі, і в журналістиці. Цинізм для нього - це, насамперед, подолання тотальності і фальші раціоналізму й історії в її традиційному розумінні; можливість щирого співіснування і конкуренції різного типу свідомостей; асиміляція протилежностей; катастрофічність мислення і не острах цього; постійна націленість і відкритість істині, що стає. При цьому філософ наполегливо акцентує увагу на цинічності і граничності як знакових проявах культурної свідомості.

До спроб знайти підставу і найменування сучасної культурної ситуації через "законні", тобто загальноприйняті філософські поняття відноситься і робота українського дослідника Т.Г. Дмитраш. У кандидатській дисертації "Нігілістична модель "трагічного": досвід естетичного аналізу літературного тексту" [7], що присвячена уніфікації мови естетики як науки, робиться спроба визначити сутність культурного неklasичного мислення. Культура ХХ ст. визначається як особлива, відмінна від колишньої тим, що "трансформація моністичного способу мислення привела до формування нового способу мислення, з певною мірою умовності названого нігілістичним. Його особливість становить заперечення традиції монізму і, водночас, залежить від неї як предмета негації" [7, 2]. Особливості нігілістичної свідомості полягають у такому: у її основі лежить особливий, новий спосіб взаємозв'язку онтологічних, гносеологічних і аксіологічних рівнів; ревізії піддається вся система цінностей моністичного мислення; це нове мислення характеризується відсутністю єдиного, що створює і задає змісти і цінності, центру. Нігілістична модель цілого завжди є принципово незавершеною цілісністю, який притаманна внутрішня деструктивність; людина постійно знаходиться в пошуках особистої форми єдності, цілісності.

Обґрунтувати сформовану сучасну культурну ситуацію через маргінальні для класичного типу мислення поняття намагається, зокрема, один із відомих французьких мислителів Ж. Бодрійяр. Він у ряді праць [8-10] розвиває ідею посторґійного стану культури, коли "орґія - це кожен вибуховий момент у сучасному світі, це момент звільнення в будь-якій сфері" [10, 7]. Причому звільнення припускає одночасне зняття границь і поділів, що утворюють ієрархію класичної культури, і перетворення світу в марення, коли "логіка вірусного розсіювання мереж уже не є логікою цінності чи рівноцінності. Немає більше революції - є лише безупинне обертання, закрученість спіралі цінностей" [10, 9]. Посторґійна культура - це культура парадоксальних сімулякрів і цвинтар знаків, коли цілком можлива і природна "політична доля спокуси" [9, 227]. Посторґійна свідомість - це свідомість, приречена здійснюватися у просторі інформації і комунікації, який Ж. Бодрійяр називає мережею, пасткою мережі. Для нього, як і для Ж.-Ф. Ліотара, і втім, усього сучасного умонастрою, характерна гранична активізація проблеми інформації-комунікації, що є одним із вирішальних факторів формування нової культурної свідомості. Для Ж. Бодрійяра само значуща ідея нестабільності (а, говорячи його мовою - трансстабільності), перехідності, невизначеності і девіантності (а, говорячи його мовою - маячні) сучасного стану культури, одним з окремих ухвал якого є радикальна екзотика.

До спроб визначити нову культурну ситуацію через маргінальне чуттєво-тілесне поняття належить і докторська дисертація російського вченого В.В. Костецького "Екстаз як феномен культури: філософський аналіз "трансцендентного суб'єкта" [11]. У ній він у першу чергу відзначає, що ХХ ст. - це століття, коли відбувалася кардинальна зміна культурних парадигм, а криза раціоналізму і пан-логізму - це усього лиш неслідки зміни парадигм. Одним із виходів із подібної кризової ситуації, у якій опинилася класична наука, та й культура в цілому, є "повернення дослідницької думки до реальності, якою б вона ні була" [11, 5]. Шляхом і способом повернення до реальності є транс і екстаз, що являють собою "не просту реальність, не побутову, не профанну" [11, 5], тому що "екстаз є щось більше, ніж проста екзальтація чуттєвості" [11, 6]. Екстаз спрямований на духовний, інтелектуальний і чуттєво-тілесний початки в їхній єдності. Екстатичний стан - це стан, що дозволяє переборювати розрив соціального і приватного, раціонального й ірраціонального, наукового і художнього початків. Однак це не проста діалектика, що уже не спрацьовує в сучасній культурній ситуації, а повернення на новій основі до старих, споконвічних істин і очевидностей. Більш того, екстаз є живим і безпосереднім зв'язком з Богом, що є немало важливим для сучасної культури, яка втрачає вищі, онтологічні, гносеологічні,

аксіологічні підстави. Однак окрім традиційного, закладеного давніми культурами семантичного коду, сучасна культурна свідомість відкриває в екстазі, за думкою В.В. Костецького, ще кілька важливих змістів: його взаємозв'язок з максимальною самостійністю й активністю суб'єкта і вирішальну роль в "теорії значення". Так, екстаз як "вихід за" чи "вихід до....." "стосовно мовних і позамовних знаків перетинається з проблемою активності свідомості саме в тім пункті, де губиться ясність відносно інтенціональності свідомості" [11, 13].

Таким чином, у випадку ж з активізацією маргінальних понять (цинізм, нігілізм) менш помітно, але все-таки простежується зв'язок (у смислі залежність) із класичним типом культурної свідомості. Зв'язок цей реалізується на рівні понятійної конотації. Цинізм і нігілізм - це маркіровані з різних - філософської, соціальної, етичної - точок зору поняття. Наприклад, цинізм (кіничне вчення) вже в Античності виділявся практичним характером і своєю чуждістю навіть на повсякденному рівні і надалі він став асоціюватися із запереченням, глузуванням, викликом, альтернативою причинно-наслідковій логіці і раціональності. Аналогічно справа стоїть і з нігілізмом. Про підвищену конотативну маркованість понять можна говорити й у випадку з посторгійністю, екстазом. Але це маркованість іншого роду. Вона демонстративно виявляє, з одного боку, ненауковий характер понять, а з іншого - їхню приналежність до почуттєво тілесно сприйманого життя.

Однак понятійна маркованість не є, на наш погляд, тією підставою, що веде до неприйняття їх як позначення нового культурного стану. Більш значуще те, що цинізм, нігілізм, екстаз, посторгійність акцентують увагу на філософському, чи точніше, культурологічно-філософському визначенні, а проблема слова, як проблема філологічна в первинному її розумінні, іде з поля зору. Незважаючи на те, що дослідники відзначають важливість слова, мови, знака, значення у визначенні й існуванні неklasичного типу культури, вони наголошують на їхньому філософському (культурологічно-філософському) розумінні. У той час як сучасна ситуація припускає цілісний підхід, де б був переборений будь-який тип централізму і центрації. Це з одного боку. З іншого боку, проблема слова, точніше, його багатогранності і різноманітності, що особливо активізувалася в Новий час, припускає й особливе відношення до проблеми культурної свідомості. Що мається на увазі? Коли говорять про новий тип культурної свідомості, то роблять, як правило, акцент не стільки на слові в його цілісності, скільки на кількісній і якісній зміні статусу інформації і комунікації*. Ця проблема провідна як ми бачили, у Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Бодрійяра, сюди ж відносяться дослідження І. Лівого, У. Еко, П. Вірлію, П. Бурдьє, тією чи іншою мірою висхідні до робіт родоначальника ідеології сучасної теорії засобів масової комунікації М. Маклюєна. Українські і російські дослідники теж, переважно, говорять про роль інформації, комунікації в кардинальних змінах, а також принципах і основах існування сучасної культури [13-19]. Однак це викликає ряд питань, насамперед, обумовлених методологією і шляхами підходу до рішення проблеми. Якщо вже говорити про все зростаючу роль інформації, комунікації і засобів масової комунікації в цілому в культурному процесі, то чи правомірно це пояснювати, виходячи тільки лише, по-перше, зі швидкого розвитку і зміни якості техніки, електроніки; по-друге, зі створення нових мов комунікації, за якими стоїть проблема зміни реальності, зокрема, її віртуалізація, існування як ефекту реальності (П. Бурдьє); по-третє, зі зміни способів людського спілкування, ширше, вписаності у соціум, у повсякденність, що роздирає війна мов (Р. Барт)? Проблема цим не обмежується і не вичерпується, якщо тільки перебороти магію і пастку синхронного підходу, який прагне показати усе у площині кризи старих технологій (технічних, економічних, політичних, ідеологічних, наукових, художньо-естетичних), і звернутися до змін у площині діахронії.

Тут треба віддати належне ідеям П. Слотердайка [6], що намагається дати історичний зріз розвитку засобів масової комунікації. При цьому для нього визначальну роль у становленні mass-media відіграє література, її норми, закономірності і тенденції розвитку. Літературна свідомість для П. Слотердайка є багато в чому провідним показником стану культурної свідомості. Зокрема, він указує, що "з початком Нового часу наша цивілізація заплуталася у своєрідно суперечливому ставленні до новизни, "новели", історії подій, "цікавого випадку" - тією мірою, якою втратила контроль над своїм "досвідним голодом" і своєю допитливістю". Просвітництво прагне дедалі повніше перетворити універсум на втілення новин та інформації і здійснює це за допомогою двох компліментарних медій - енциклопедії та газети" [6, 309]. Погоджуючись із німецьким дослідником у трьох основних моментах - початку Нового часу як джерелі mass-media, ролі літературної самосвідомості в розумінні сутності mass-media і їхнього статусу в культурі і підвищеній зацікавленості текстів mass-media у повсякденності - не можна прийняти ідею про значення жанрів літератури пізнього середньовіччя і Відродження в здійсненні mass-media типу свідомості. Дійсно, "журналістика чи навряд просуватиметься без якого-небудь упакування, а оскільки

* Природно, що існує безліч власне філологічних досліджень, які з різних методичних і методологічних позицій і підходів розробляють ідею кризи. При цьому відзначається, що література переживає свою власну кризу і "смерть" провідних понять разом із кризою всієї культури. Однак проблема слова як "голосу події" (В.В. Бібіхін), як "втрати щораз і знову відвойованої здатності слова бути значимим значущістю події" [12; 57], так і залишається мало дослідженою проблемою.

під цим розуміють тільки мистецтво доступного подання матеріалу, його можуть позитивно оцінювати як спадок риторичної традиції, яка ніколи не лишається байдужою до того, як та чи інша річ дійде до людини" [6, 307].

Однак проблема полягає не стільки в риторичному "упакуванні" текстів засобів масової комунікації, що має тривалу історію і традиції, які вироблені літературною свідомістю. Воно важливе і значуще для журналістики, але як форма, засіб трансформації і подачі особливого типу свідомості. Цікаві історії, новини, події завжди були актуальні для людини, й у них практично завжди були відповідні літературні жанри, наприклад, пізньоантичний пригодницький роман, середньовічні *exempla*. Однак ні в пізній Античності, ні у XIII столітті, коли особливо популярні були *exempla*, ні в епоху Відродження, коли міська новела зайняла пануюче положення, *mass-media* тип свідомості не виникає і не починає використовувати традиційні риторичні "упакування", хоча формальні передумови були. Не відбувається цього і на Сході, в індійській, китайській і японській літературах. Хоча в Індії вже до III - IV ст. н.е. складається на санскриті знаменита "Панчатантра", потім з'являються й інші, подібні їй, збірники пригодницьких розповідей (так називаний жанр обрамленої повісті), наприклад, "Хітопадеша", "Повість про шахраїв", "Розповіді Ветали", "Сімдесят розповідей папуги", що вплинули і на європейську літературу пізнього Середньовіччя і Відродження. У Китаї і Японії міські пригодницькі повісті і новели активно розвивалися з X століття. Однак проблема *mass-media* типу свідомості там ще довго не буде актуальною. При домінуванні традиціоналізму, ритуалу, канонічності, орієнтації на авторитет і традицію, а також значущості сакрального неможливе виникнення преси як такої. Отже, проблема не в актуалізації того чи іншого риторичного "упакування", жанру, стилю, авторства, що, врешті-решт, виявляють статус, функції слова в культурі. Саме тому при рішенні проблеми *mass-media* типу свідомості увага повинна бути орієнтована на Слово.

Історичні типи існування слова (літератури), зумовлені літературною і культурною самосвідомістю епохи, проясняють багато закономірностей і тенденцій розвитку сучасної культурної свідомості. Слово як власне людський початок - це один з провідних показників змін у культурній свідомості. Так, на межі архаїчного чи міфопоетичного і традиціоналістського чи нормативного типів художньої свідомості, коли відбувається "розмежування сакральної і "світської" сфер словесності" [20, 14], література все більше автономізується від позалітературних ситуацій, ритуалу, етикету, правил життєвої пристойності і стає літературою "для себе", тобто відбувається "виділення літератури як особливої форми ідеології і культури, що у свою чергу знайшло відображення в появі літературної теорії" [20, 15]. Від цього моменту в культурі, фактично, починається єдиновладне панування художньо-естетичного первня, маніфестацією якого виступає слово, що діє, творить, і особливий, деміургічний, статус поета, що відзначається багатьма дослідниками як європейської, так східної літератур. Наприклад, у ряді праць А.Я. Гуревича, С.С. Неретиної, В.М. Олексієва, В.В. Малявіна, А.Н. Желоховцева, В.Н. Горегляд, Ю.С. Степанова переконливо доведений особливий статус слова (ширше - тропа) в епохи, що прийнято називати Середньовіччям, Відродженням. Саме тоді була підвищена, якщо не сказати, абсолютна довіра до написаного, офіційно вимовленого слова. Для Східної культури доля зафіксованого слова і доля країни ототожнювалися, "ставлення до літератури було настільки "серйозним", що записувати вимисел здавалося святотатством: література повинна була нести істину і тільки істину" [21, 9]. Слово і тропи є (особливо для європейської культури) є "безпосередньою реакцією створення світу по Слово. <...> тропи покладаються не як поняття поезики і стилістики, не просто як збагачене значення (усе це було в античній теорії тропів і, мінаючи Середньовіччя, у Новий час аж до середини XIX в.), а як спосіб мислення, в основі якого лежить ідея творчості" [22]. Таким чином, у рамках "аристотелевського" циклу (С.С. Аверинцев) пануючим було слово, що в європейській християнській, особливо православній, традиції прийнято називати логосцентричним. Попри всю неоднозначність і різницю підходів до трактування поняття логос [Див., зокрема, з останніх досліджень 3, 23, 24] загальним є уявлення про нього як про поняття, що позначає одночасне розум, слово, зміст, "слухання", уважність до чутного і того, що слухається. Але головне, що Логос - це "Слово особистого і "живого" Бога, що окликав цим Словом речі і викликав їх з небуття" [24; 117]. Логосцентричне слово задає єдиний значеннєвий простір.

Проте кардинальні зміни в культурній свідомості епохи Відродження, що привели, з одного боку, до бурхливого розвитку науки (насамперед - природознавства), кризи схоластики і, зрештою, до релігійних революцій, фрагментом яких були революції буржуазні (Е.Ю. Соловйов); а з іншого боку, до закономірної й активної секуляризації свідомості, надовго, аж до XX століття, розмежували і розлучили Книгу буття (Біблію) і Книгу Природи. Одним із найважливіших наслідків подібної секуляризації свідомості і проблематизації Абсолюту було не тільки перетворення релігії в ідеологію й активний розвиток соціально-громадських ідей і інститутів. У семантичному просторі слова також відбувається революція, не менш значуща, ніж релігійні революції. Саме ця революція, у єдності з релігійною революцією, зумовила образ світу і людини Нового і, особливо, новітнього часу. Так, художньо-естетична свідомість Нового часу вже знає принципово інший, ніж заданий "аристотелівським циклом" (С.С. Аверинцев) образ світу. Тут "людина, що стоїть, як і завжди, у центрі його [світу], співвідноситься вже <...> сама з собою, зі своєї універсалізованою сутністю. Баланс особистого і безособового в

літературній свідомості рішуче зрушується на користь першого..." [20, 24]. Логосоцентричному слову відмовляється у колишній універсальності, культуристворюючій ролі, воно перетворюється лише на атрибут культури з усіма наслідками, що випливають з цього. Паралельно з кризою логосоцентричного слова відбувається народження, а також швидке офіційне поширення і утвердження слова "надзвичайного", "несхожого зі звичайним", звичним протягом декількох тисячоліть. Це було слово газетно-журнальне, принципово звернене до історії, а ще точніше, до сучасності.

Газетно-журнальне слово (а в наслідок слово засобів масової комунікації взагалі) - це слово споконвічно орієнтоване на історію, більш того, це слово - свідчення і реакція на усвідомлене і прийняте обмежене існування світу і людини в часі. Якщо для традиційних суспільств, до яких відноситься давній світ, Середньовіччя, характерно, за думкою М. Еліаде, негативне ставлення до історії - "жах історії", - невизнання за нею власної цінності, то "'людина історична" (сучасна, яка усвідомлює себе творцем історії і хоче їм бути) <...> визнає історію як специфічну категорію свого власного способу існування [25; 110-111] [курсив автора. - Е.Ш.]. Якщо логосоцентричне слово завжди орієнтувалося на зображення, проникнення до вищого і вічного світу, крізь минутий земний, то газетно-журнальне слово, навпаки, затверджує пріоритет земного, сьогодення. Воно вводить із собою і поступово розвиває і зміцнює позиції повсякденності. Від моменту появи на початку XVII ст. у Німеччині періодичних друкованих видань (тобто газетно-журнального процесу в сучасному розумінні) їх супроводжує і полеміка навколо статусу, функцій і тенденцій розвитку преси, а також відбувається зародження теорії журналістики. Саме тому неможливо оцінювати початок Нового часу як час, коли наша цивілізація заплуталася у своєму ставленні до новини, як це пропонує П. Слотердайк. Це момент не заплутування і перетворення художньо-естетичної свідомості на масово повсякденну, що репрезентується анекдотами і новинами різних видів. Навпаки, це момент, джерело народження і початок активного здійснення нового типу культурної свідомості, позбавленої єдиного центра, норм, традицій; свідомості, що повною мірою проявиться і конститується тільки наприкінці XX ст.

Газетно-журнальне слово, сучасне, повсякденне-інформаційне за своєю сутністю, споконвічно задає свій власний, невід'ємний семантичний простір життєдіяльності людини і розвитку культури. Воно створює і задає власні закони, зразки, норми, ритуали і ціннісні орієнтири, незалежні й існуючі паралельно логосоцентричному простору. І якщо ми вже заговорили про джерела слова засобів масової комунікації, його предтеч і проявищах, то варто відразу ж прояснити декілька принципово важливих моментів. Так, традиційно пражурналістськими вважаються будь-які форми існування й обміну інформацією. Вони можуть бути представлені діапазоном явищ і понять, що починається з міфологічних синкретичних форм діяльності древнього первинного колективу і закінчується такими жанрами середньовічної літератури як проповідь, повчання, слово. У цей діапазон входять збори роду, ініціація, давній суд, різні жанри усних виступів, "'всесвітній" характер дописемної пропаганди" як такий [17, 72], ораторські виступи, висічені на стінах зводи законів і правил, урядові розпорядження, літописи, епос, світська публіцистика, діяльність герольдів і глашатаїв [13-19]. Звичайно, якщо дивитися на ці тексти тільки під кутом зору інформаційно-комунікативних процесів, то, безумовно, усі вони - предтеча сучасних засобів масової комунікації, тому що потреба спілкування й уміння неспадкоємного збереження, передачі й існування інформації - основа виникнення й існування культури. Тут доречно згадати хоча б одне з гегелівських визначень культури, коли культура - це те, що не робить людину вільною від природи, але робить людину вільною у природі. Інформаційно-комунікативні процеси - це процеси суто культурні, що роблять людину вільною в природі.

Однак говорити про пражурналістські джерела, що беруть свій виток у міфологічному синкретизмі, традиціоналізмі Середньовіччя некоректно стосовно специфіки розвитку культурної свідомості. Ритуалістичність, етикетність, принциповий і твердий зв'язок офіційно вимовленого і/чи зафіксованого слова з позасловесною життєвою ситуацією теж, у свою чергу, ритуалістичною і етикетною, а також неприйняття, не-цінність історії не дозволяє визнати традиційний діапазон пражурналістських явищ дійсно таким. Це ж у повній мірі стосується і середньовічної літератури, на особливій ролі якої для mass-media наполягає П. Слотердайк. Важливо пам'ятати, що для Середньовіччя жанрова й авторська специфіка полягали в наступному. Автор утілює, здійснює, проясняє Божественну сутність; він не складає, а передає те, чому був свідком він чи інші люди або роз'ясняє єдину тему. Значуще задоволення від повторення знайомих істин, формул і цитат. Для жанрового мислення характерні традиціоналізм, нерухомість, підпорядкування строгому етикету; спостерігається панування тем і кліше, що переходили з одного твору в інший; орієнтація на авторитет, традицію. Навіть антропоцентричне і волелюбне Відродження в цьому плані не було до кінця вільно від канонів і традиціоналізму. Так, для художньо-естетичної свідомості Відродження важливо, що автор повинний діяти і творити так, як Бог створював світ. У автора і Бога одна ціль, функції, що розрізняються тільки за якістю матеріалу. У жанровому мисленні домінує уявлення про рівновагу індивідуального авторства і жанрового канону; рівновага виконавства і творчості, канону і варіації. При цьому важливо, що відбувається вплив фольклору на літературу й активізація усної циркуляції художніх пам'яток. Усе це призводить до посилення особистісного початку. Однак усне функціонування літератури співвідноситься з вимогами і нормою

жанрової й авторської специфіки. Безумовно, що активізація індивідуально-особистісного початку не могла не відбитися на творчості, у тому числі і мистецтві слова. Однак останнє ще довго буде зумовлено традицією, канонічністю.

Перед нами явища конвергенції, чи як би сказали Г.Башляр і Ж.Кангійем, ситуація вибудовування фіктивних шерг попередників. Проблема полягає в тім, що у всіх традиціоналістських суспільствах існувало два типи слів, які маніфестують два типи реальності, про це свідчать численні дослідження [Див., зокрема, 23, 25-27]. Одне слово було сакральним, офіційним, виміром близькості до Абсолюту. Саме це слово володіло світом, було спроможним дійсно творити; у ньому джерела поезії і поетичного дару. Інше слово було профане, таке, що обслуговує повсякденність і повсякденні потреби людей. Воно використовувалося для передачі і фіксації значущої тут і зараз інформації. Саме ці слова вживалися для фіксації, наприклад, ринкових цін, минутих указівок сенату, оголошень про чергові збори, розповідей про цікаві історії, передачі повсякденно-життєвих новин тощо. Перший тип слів - це саме і є - фіктивний шерг попередників стосовно засобів масової комунікації, тому що він орієнтований на вічність, на проникнення і дотик до вищого і вічного світу, крізь минутий земний. Офіційна фіксація слова в традиційних культурах занадто серйозна за своєю сутністю, якщо не сказати "буттєва", і жодним чином не може бути історією світу за один світ, як прийняте визначати слово mass-media. Дійсним рядом попередників слова mass-media виступає профане слово, що функціонує й обслуговує повсякденність, яке у традиційних суспільствах не могло мати офіційного статусу й існувало в культурі мовчазної більшості (А.Я. Гуревич). Це необхідно усвідомити для того, щоб зрозуміти зміст і сутність революції, що відбулася в XVII ст. і наслідки якої особливо гостро і демонстративно проявляться тільки в середині XX ст., коли засоби масової комунікації усвідомляться як особлива незалежна і тотальна сфера інобуття культури (П. Вірлію, П. Бурд'є).

Природно, що семантичні простори, задані двома принципово різними типами слів, постійно будуть коригуватися один з одним, співвідносячись у загальному просторі культури. Але логосоцентричне слово після ряду революційних подій XVII ст. уже ніколи не зможе претендувати на роль безперечного і єдино можливого знання про світ і людину. Тому не випадково у XVIII ст. у культурній свідомості відбувається ряд кардинальних змін, на які, як ми могли переконатися, указує більшість дослідників. Важливо, що цей же час характеризується "офіційним" народженням повсякденності, що маніфестується відкриттям приватної людини і приватного життя. У просторі логосоцентричного слова з'являється драма як драматичний жанр, художня література "звільняється від "багажу" риторики й у якийсь момент досягає гомерівської вільності і широти на зовсім не гомерівському матеріалі сучасного життя" [20; 32-33] [виділено нами. - Е.Ш.]. Від цього моменту сучасність стане одним з усвідомлених провідних початків культури, а два типи слів, будуть розвивати два самостійних паралельних (аж до XX ст.) семантичних просторів життєдіяльності світу і людину, що утворять культуру. У центрі одного семантичного простору - Абсолют, Вічність і Логос, у центрі іншого - Історія, Повсякденність і Інформація. Якщо споконвічно первинне логосоцентричне слово - звичайне і звичне для культури, то історіоцентричне слово (якимсь є будь-як слово засобів масової комунікації в силу свого походження і призначення) - це відхилення від звичайного, обирає власного самостійного шляху розвитку, що не співпадає з усталеним порядком, тобто аномалія. Причому це аномальність, що розвивається та зміцнюється в силу того, що слово засобів масової комунікації усе більш займає провідні позиції в культурі, яка усе більш секуляризується і усвідомлює сутінки і смерть богів (Ф. Ніцше). Поступово саме це слово і семантичний простір, що задається їм, перетвориться на предмет і проблему актуальних дискусій про сучасний стан культурної свідомості. Як ми бачили, жодне з досліджень не обходилося без актуалізації інформаційно-комунікативної проблематики, її статусу і ролі в культурі. Кризовість, рубіжність, девіантність багато в чому зв'язувалися, обумовлювалися цією проблематикою. До того ж революційні зміни, що відбулися, не могли не торкнутися семантичного простору логосоцентричного слова, що не тільки "більше не творить світ, воно лише його упорядковує і гармонізує" [20; 25], але і стає відкритим і чуйним до різного роду граничних і девіантних явищ, тому що поява історіоцентричного слова оголює проблему рівноправного співіснування і розвитку різних логік і знань*.

Саме виходячи з такої логіки міркування, ми пропонуємо говорити про сучасну культурну ситуацію, як про аномальну. При цьому необхідно ще раз прояснити наступні моменти. Аномальність розуміється нами як явище складне і неоднорідне за своєю природою; це художньо-естетичний феномен, поява якого обумовлена специфікою культурно-філософської свідомості Нового часу. Унаслідок цього аномальність як певне поняття не слід змішувати з загальноповживаним словом "аномальність", що позначає будь-яке відхилення від норми, неправильність, неможливість чого-небудь. Безумовно, що аномальність як художньо-естетичний феномен пов'язаний із проблематизацією норми, нормальності. Однак він не

* Природно, що пояснювати все, виходячи тільки лише із взаємодії двох типів слів, було б неправильно і призвело б до зайвої схематизації, спрощення і поверхневого розуміння складного і багатоаспектного культурного процесу. Однак і недооцінювати цей фактор не можна.

припускає обов'язкового опозиційного взаємозв'язку аномальність - норма (нормальність); більш того, проблема норми, нормальності (як їхнього недотримання, подолання, руйнування) у даному випадку не є перше основною. Скоріше, активізується первинне семантичне значення слова аномальність, коли "аномалія від грец. відхилення від звичайного, відмінність зі звичайним, відступ, вилучення, виключення, примха, незвичайність, чудність, відхилення від правила, порядку" [28, т.1; 17]. Але і при цьому причини появи аномальності як художньо-естетичного феномена лежать у принципово іншій семантичній і методологічній площині, ніж активізація простих аномативності і девіантності, що, скоріше, є наслідком кардинальних змін у культурній новоевропейській свідомості.

Аномальність принципово самостійна у своїх джерелах і тенденціях розвитку; не залежить від класичного типу свідомості як від предмета негації і не є посткультурою, як пропонують її осмислювати більшість дослідників. Скоріше, культурні умови, які народжені релігійно-словесними, а потім і соціально-економічними революціями, створюють й задають тенденції розвитку семантичного простору Нового і новітнього часу, що виробляє нові пріоритети, норми, ритуали, поняття, які б були адекватні кардинальним змінам, що відбулися. При цьому значущим є те, що аномальність - результат культурної кризи, але не криза. Це явище лише зовні носить риси традиційної перехідності, кризовості свідомості культури, апелюючи до принципово інших онтологічних підстав, що обумовлено вже не стільки загибеллю колишніх змістів, еkleктикою, пошуками й експериментаторством, скільки остаточним конституюванням нової сформованої ситуації. Це ситуація, що створюється і здійснюється одночасно різними типами слів, що задають самостійні паралельні, але в силу ряду причин коригуючи простори здійснення культури. Такими причинами є, по-перше, їхня загальна природа - слово, тобто одночасна сукупність і неподільність смислу того, що породжує цей смисл, того, що сприймає його, і процесу передачі - сприйняття смислу. Попри всю генетичну різницю логосцентричного й історіоцентричного слів їх поєднує й уможливорює співвідношення загальний антропоцентричний характер, орієнтація на створення значеннєвого цілого культури. В основі двох типів слів лежать загальні культурні архетипи, що є константами культури як такої. По-друге, тривале і, фактично, єдиновладне панування логосцентричного слова дозволило йому виробити структури, схеми, уявлення найбільш прийнятні, гнучкі й адекватні глибинним підставам людської свідомості, що тривалий період часу будуть експлуатуватися засобами масової комунікації.

Крім того, аномальність - це ще і до межі маргінальність і девіантність, що активізувалися; це прагнення і необхідність вияву себе на кордонах, межах; як неможливість існування смислу, явища в межах, заданих і позначених єдино можливим центром. Секуляризація свідомості, кардинальні зміни в образі світу і людини, концепції особистості і соціуму, породжені Новим часом, не могли не відбитися в естетичній дійсності. Трансформації слова, зміна його статусу і функцій призвели і до активних змін у плані вираження і плані зображення. Уже наприкінці ХХ ст. один з найвідоміших українських митців Ю. Андрухович у романі "Дезорієнтація на місцевості", міркуючи про історичні умови і предтечі сучасної культурної ситуації, написав так: "...вдалося примирити і поєднати багато що з раніше непримирного й непокєднуваного. Через оцю клаптиковість і мішаність, через причетність - біологічну й історичну до всього і вся на світі вона виявила собою справжній "цирк аномалій", рухому колекцію екзотів і потвор. Вона змушена була обрати для себе волю і плюралізм, даючи притулок практично всім..." [29, 8]. Природно, що прояв аномальності й у плані вираження, і в плані зображення є багатоаспектним, зумовленим всіма змінами в культурній свідомості. Подальшому з'ясуванню й обґрунтуванню цих змін буде присвячена дослідницька увага у майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Библер В. ХХ век. Человек. Культура // Человек в системе наук. - М., 1989.
2. Бердяев Н. Кризис искусства. - М., 1990.
3. Автономова Н. Деррида и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии: Пер. с фр. - М., 2000.
4. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. - СПб., 2000.
5. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна: Пер. с фр. - СПб., 1998.
6. Слотердаик П. Критика циничного розуму : Переклад з нім. - К., 2002.
7. Дмитраш. Т. Нігілістична модель "трагічного": досвід естетичного аналізу літературного тексту: Автореф. на здоб. наук. ст. к. філос. н. - К.: КНУ ім. Т.Г. Шевченка, 1999.
8. Бодрийяр Ж. Америка : Пер. с фр. - СПб., 2000.
9. Бодрийяр Ж. Соблазн : Пер. с фр. - М., 2000.
10. Бодрийяр Ж. Прозрачность Зла : Пер. с фр. - М., 2000.

11. Костецкий В. Экстаз как феномен культуры: философский анализ "трансцендентального субъекта": Автореф. дисс...д. философ. н. / Тюменский государственный университет. - Тюмень, 1996.
12. Бибахин В. Язык философии. - М., 2002.
13. Поцепцов Г. Теория коммуникации. - М., 2001.
14. Шаповал Ю. Изображение и слово в журналистике. (Методология, проблемы, гносеологические возможности, пропагандистская эффективность) // Автореф. дис. ... д. филол. н. - Киевский государственный университет им. Т.Г. Шевченко. - Киев, 1986. – 38с.
15. Иванов В. Методологія та методика дослідження змісту масової комунікації // Автореф. дис... д. филол. наук / Київський університет ім. Т.Г. Шевченка. - Київ, 1996. – 39с.
16. Бутиріна М. Комунікативні фактори функціонування публіцистичних текстів (на матеріалі журналів "Літературно-науковий вісник" і "питання філософії та психології" // Автореф. дис... к. филол. наук / Київський національний університет ім. Т.Г. Шевченка. - Київ, 2001. – 18с.
17. Буданцев Ю. Системность в изучении массовых информационных процессов. - М., 1986.
18. Ворошилов В. Журналистика. - СПб., 2001.
19. Корконосенко С. Основы журналистики. - М., 2001.
20. Аверинцев С., Андреев М., Гаспаров М., Гринцер П., Михайлов А. Категории поэтик в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М., 1994.
21. Желоховцев А. Хуабэнь - городская повесть средневекового Китая. - М., 1969.
22. Неретина С. Тропы и концепты // <http://www.pfilosophy.ru/libregi>.
23. Степанов Ю. О некоторых актуальных расширениях философии языка в сторону логики, феноменологии и других областей // Философия языка: в границах и вне границ. Международная серия монографий 3 -4. - Харьков, 1999. - С.14 - 32.
24. Аверинцев С. София - Логос. Словарь. - К., 2001.
25. Элиаде М. Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение)// Элиаде М. Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское: Перев. с фр. - М., 2000.
26. Ассман Я. Египет: теология и благочестия ранней цивилизации : Перев. с нем. - М., 1999.
27. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. - М., 1997.
28. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. - М., 1989 - 1990.
29. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Спроба. - Івано-Франківськ, 1999.

УДК 070: [659.148 + 159.922.27] (477)

МАНІПУЛЯТИВНІ МЕХАНІЗМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТЕЛЕРЕКЛАМІ

Шмига Ю.І., аспірант

Інститут журналістики КНУ імені Т.Г.Шевченка

У статті з'ясоване значення терміна „маніпуляція” стосовно рекламної діяльності. Зроблена спроба проаналізувати деякі аспекти використання механізмів маніпулятивного впливу на споживача в українській телерекламі. При цьому основна увага зосереджена саме на тих прийомах, котрі можна визнати як „корисну маніпуляцію” у зв'язку з тим, що вони орієнтуються на вищі рівні психіки, фундаментальні національні цінності.

Ключові слова: маніпуляція, маніпулятивні механізми, реклама, образ, національні цінності.

Шмига Ю.И. МАНИПУЛЯТИВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ В УКРАИНСКОЙ ТЕЛЕРЕКЛАМЕ / Институт журналистики КНУ им. Т.Шевченко, Украина.

В статье определено значение термина „манипуляция” относительно рекламной деятельности. Проанализированы некоторые аспекты использования механизмов манипулятивного воздействия на потребителя в украинской телерекламе. При этом основное внимание сосредоточено на тех приемах,

которые можно определить как „полезную манипуляцию” в связи с тем, что они ориентируются на высшие уровни психики, фундаментальные национальные ценности.

Ключевые слова: манипуляция, манипулятивные механизмы, реклама, образ, национальные ценности.

Shmyga Y. THE MANIPULATION MECHANISMS OF THE UKRAINIAN TV ADVERTISEMENT / Institute of journalism KNU by T.Shevchenko, Ukraine.

This article determines the term „manipulation” in its reference to advertising the publicity. An attempt has been made to analyze some aspects of using mechanisms of manipulation which affect the consumer by Ukrainian TV advertisement. Moreover, much attention is paid to the methods which are defined as profitable manipulation in view of their orientation to high levels of man’s psychic and fundamental national values.

Key words: manipulation, manipulation’s mechanisms, advertising, image, national values.

Маніпулятивні технології, механізми та прийоми маніпулятивного впливу на свідомість суспільства в комунікації з кожним днем набувають усе більшої активності. Це стосується і реклами як засобу комунікації.

Термін „маніпуляція” використовується в різних галузях людської діяльності (медицині, техніці), а також у різних науках, причому сфера його використання постійно поширюється, набуваючи нових значень. Останнім часом у пострадянських країнах феномен маніпуляції опинився в центрі проблем, котрими опікується психологія. Це пов’язано з формуванням ринкової економіки, рекламного бізнесу, із пошуком ефективного впливу засобів масової інформації на споживача [1].

Стосовно згаданих процесів термін „маніпуляція” набуває метафоричного змісту і може бути визначений так: „...це такий психологічний вплив на іншу людину, котрий не завжди ним усвідомлюється і примушує його діяти у відповідності з цілями маніпулятора”[1,48]. Маніпуляція в метафоричному значенні передбачає також і „створення ілюзії незалежності адресата впливу від стороннього впливу, ілюзії самостійності рішень, що приймаються, і дій, що виконуються”[1,48]. Зважаючи на важливість маніпулятивних технологій у рекламній діяльності, вчені-психологи та рекламознавці все частіше звертаються до наукового дослідження цієї проблеми, але розглядають її переважно на суто теоретичній основі. Це стосується праць таких вчених, як Б.Бессонов, О.Доценко, Р.Кондратьєв, О.Медведева. Тому метою цієї статті стала спроба проаналізувати деякі аспекти використання вітчизняною телерекламою механізмів маніпулятивного впливу на споживача. Завдання дослідження полягало в з’ясуванні того, як вітчизняна телереклама використовує різні механізми маніпулятивного впливу на споживача, причому основна увага зосереджена на прийомах, котрі можна визнати як „корисну маніпуляцію” (термін В.В.Знакова) у зв’язку з тим, що вони орієнтуються на вищі рівні психіки, фундаментальні національні цінності.

Досліджуючи зазначене питання, ми виходили із тих концептуальних підходів, котрі розглядають маніпулювання як неминуче явище сучасності взагалі, реклами зокрема.

Спеціалісти з маніпулятивних технологій визнають, що однією з сутнісних характеристик маніпулятивного впливу є орієнтація на особистісні структури, вона досягається за рахунок актуалізації внутрішньо-особистісного конфлікту, імітації процесу прийняття рішення [2]. Таким чином, маніпулятор намагається створити ілюзію свободи у прийнятті рішення. Саме цей механізм маніпулятивного впливу досить широко використовується в телерекламі як вітчизняній, так і закордонній, що демонструється на українському телебаченні. Досить часто на українських каналах можна побачити телевізійні ролики, що фіксують процес вибору, причому прийняття рішення найчастіше відбувається на свідомому рівні, безпосередньо перед телеглядачами, потенційними покупцями (реклама прального порошку „Tide” Антоном Мухарським; сюжети, у яких донька, подруга або покупець на власному досвіді переконуються в ефективності рекламованого товару). Але інколи можна спостерігати у телерекламі використання прихованого засобу впливу на вибір і прийняття рішення. Згадаємо рекламу торговельної марки „Златогор”, що демонструвалася на телебаченні взимку 2002-2003 року. Сюжет цього рекламного ролика включає всім знайомий епізод із фольклорних творів, що символізує право вибору героєм подальшого шляху: витязь зупиняється перед каменем, на якому написано: „прямо підеш...”. Існують всі підстави вважати, що цей архетипічний мотив зорієнтований на відповідний автоматизм майбутнього споживача – прийняття відповідальності за вистражданий у сумнівах вибір, виражене не прямо, а лише натяком.

Архетипічні образи, як зазначав К.Юнг, здійснюють значний вплив на людину, оскільки в них говорить голос, могутніший за наш особистий, вони зачаровують та захоплюють [3]. Саме тому маніпулятивні технології в рекламі досить часто звертаються до конструювання образів, що пробуджують активність релевантних їм архетипів. Вітчизняна реклама не є винятком у цьому плані. Розглянемо, як сконструйована реклама, скажімо, торговельної марки „Союз-Віктан”, що йшла на телебаченні у 2002-2003 році. Спочатку за допомогою декількох замальовок у телеглядача актуалізується цінність поєднання з одвічною природою. Причому акценти розставлені таким чином, щоб підкреслити бажання не стільки спокійного споглядання природи, скільки подолання її стихії: в кадрі зображена бурхлива гірська річка. Глядач досить позитивно реагує на цей заклик, тому що почуває себе комфортно біля телевізора, не уявляючи чітко, чим може закінчитися для нього змагання з природною стихією. Наступні кадри

телеролика не тільки не нейтралізують первісне бажання глядача, а навпаки закріплюють і підсилюють його. У кадрі з'являється зображення змагання спортсменів-слаломщиків, перемагають найсильніші, підкорюючи свавільну природу і демонструючи мужність, а головне – командну злагодженість і чіткість. Архетипічну насиченість відеоряду поглиблює вербальна основа, пафосом якої є ствердження ідеї лідерства та почуття команди. Ця реклама досить вдало влучає в семантичне коло актуалізованого архетипу, викликає готовність приєднатися до мужніх чоловіків, стати першим.

Одним із розповсюджених прийомів маніпулювання в рекламі, як відомо, є зображення жіночого тіла, особливо оголеного. Не можна не погодитись із російським вченим Л.П.Грімаком, котрий підкреслив, що в сучасній рекламі в цьому плані має місце „перебір жанру” [4,85]. Тенденцію „перебору жанру” можна спостерігати і в телерекламі на українських каналах. Одна справа, коли оголене жіноче тіло фігурує в рекламі білизни, купальників, косметичних засобів тощо, тобто там, де воно є невід’ємним атрибутом рекламованого товару. Зовсім інша – коли цей атрибут супроводжує рекламу напоїв, у тому числі і алкогольних, кави тощо. Це стосується, наприклад, реклами кави „Мак кофе”, де досить відверто для українського глядача фокусується певна частина жіночого тіла, до того ж ця демонстрація супроводжується відповідною сленговою формулою: „С такої бы я залег на капремонт” (цитата російською мовою). Напівоголені дівочі груди по суті виконують роль ключового епізоду візуального зображення і в рекламі пива „Славутич” (сюжет, пов’язаний із футбольним матчем). У рекламі торгової марки „Кристал” напівоголеного жіночого тіла виявилось замало, до нього приєднали напівоголене чоловіче тіло, до того ж з помітними слідами поцілунків. Зрозуміло, що оголене тіло виступає тут символічним вираженням найвищого задоволення, котре, на думку креаторів, можуть забезпечити рекламовані товари. Але виробники реклами повинні замислитися над тим, що надмірне використання сексуальних поглядів можна порівняти хіба що з зацікавленістю цією темою з боку погано вихованих підлітків. Більшість же вітчизняних споживачів середнього та старшого віку сприймають зазначені ролики досить критично. Разом із тим, як свідчать результати опитування, вітчизняний споживач реклами позитивно реагує на ті механізми маніпулятивного впливу, котрими стають вищі рівні психіки, перш за все життєві смисли та цінності. Згадаймо у зв’язку з цим одну із рекомендацій Д.Карнегі: „Звертайтеся до більш благородних мотивів”. Спіратися краще на те, що надихає та сповнює високих прагнень, ніж на те, що притягує та підштовхує. Саме цей фактор, тобто благородні мотиви, що протягом століть визначали сенс життя українців, досить ефективно останнім часом використовується у вітчизняній рекламі. Актуалізація значущих для українця сенсу та цінностей визначає сутність рекламних роликів таких торговельних марок та фірм, як пиво „Чернігівське”, „Рогань”, „Столичний стандарт”, „Миргородська”, „УМС”, „Хлібний дар”, „Наш сік” тощо. Скажімо, рекламний текст одного із кращих роликів, присвячених пиву „Чернігівське”, стверджує такі важливі для кожного українця цінності, як почуття соборності(„у нас українців є те, що нас об’єднує...”), краса рідної природи („природа навколо нас”), внутрішню досконалість („прагнення до досконалості в наших серцях”), працелюбність („наполеглива праця”), наполегливість („сила долати перешкоди та перемагати”). У рекламному зверненні марки „Столичний стандарт” акцент зроблено на ідеях, що споконвіку визначали сутність нашого суспільства і дещо втрачені сьогодні: спадкоємності сімейних традицій, духовного зв’язку батьків і дітей, взаємної поваги: „Батько навчив мене найважливішим речам: поважати старість, поважати закон, поважати думки інших”. Створені в цих рекламних роликах образи-уявлення за допомогою не тільки вербальних, але й візуальних та звукових засобів наділяють рекламовані товари додатковими цінностями: соціальними, етичними, психологічними, естетичними, котрі, підсилюють їх емоційне сприйняття. Зазначені рекламні тексти, як і багато інших, безумовно здійснюють маніпулятивний вплив на споживача, оскільки запевняють його в тому, що, купуючи згадані продукти, можна отримати не тільки задоволення, але й приєднатися до національних духовних цінностей і традицій. Але ж позитивний ефект такого впливу значно перебільшує його можливі втрати.

Відомо, що однією із найголовніших рис українців як нації є так званий кордоцентризм. Слід відзначити, що вітчизняна реклама почала активно використовувати цю ознаку ментальності як один із важелів управління споживачем. Мотиви серця, душі все частіше стають ключовими в текстах, що рекламують вітчизняні товари: „Рогань – просто чиста джерельна вода, ячмінне зерно, живе, сильне, хмілець духмяний і ще, звичайно, **душа, душа тих, хто варить це пиво**”(„Рогань”). „Прагнення до досконалості **в наших серцях...**” (пиво „Чернігівське”), „Мягков – **душевна компанія**” (торговельна марка „Мягков”), „Україна – від краю до краю. Українці – **від серця до серця**” („Roshen”), „Наша рідна країна: працюючі люди, відверті, **щирі душі**, пишні сади, рясні врожаї, стиглі, обласкані лагідним сонечком фрукти, що дарують густий та насичений сік, наш сік. Наш сік – з м’якоттю. З гордістю!” („Наш сік”). Подібні смислові настанови, зорієнтовані на приєднання до внутрішнього світу адресата, сприяють духовному контакту з аудиторією і можуть, як свідчать психологи, забезпечити фіксоване переміщення енергії впливу маніпулятора до необхідних сфер психіки адресата [2]. Саме в цьому полягає головна мета маніпулятивних технологій в рекламі.

Використовуючи різноманітні маніпулятивні прийоми та механізми психологічного впливу на споживача, українська телереклама для досягнення мети повинна, на наш погляд, більш широко

оперувати національною ієрархією цінностей. Особливого значення такий підхід набуває сьогодні, коли відбувається пошук засад, здатних об'єднати українське суспільство в єдину націю під гаслом загальнонаціональної ідеї. У зв'язку з цим згадується цінне висловлювання короля французької реклами Жака Сегела про те, що американська мрія була обнародована не романістами чи філософами країни, а звичайними продуктами, котрі ввібрали в себе фундаментальні цінності Америки і примусили їх сяяти в різних куточках світу: „Coca-Cola” – юність, „Marlboro” – мужність, „McDonald's” – сім'я, „Levi's” – свобода, „Nike” – відповідальність.

Апелюючи до фундаментальних національних цінностей у рекламуванні вітчизняних товарів, маніпулятори реклами будуть сприяти підвищенню значимості як товарів, так і зазначених цінностей, що символізують ці товари.

ЛІТЕРАТУРА

1. Знаков В. Макиавеллизм, манипулятивное поведение и взаимопонимание в межличностном общении // Вопросы психологии. – 2002. – №11-12. – С.45-54.
2. Доценко Е. Психология манипуляции: феномены, механизмы и защита. – М.: ЧеРо, - 1997.
3. Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – М.: REFZ – book ВАКЛЕР, 1996.
4. Гримак Л. Гипноз рекламы (анатомия идеальной формы психической агрессии) // Прикладная психология. – 1999. - № 3. – С.83-91.

УДК 808.3

ОКАЗИОНАЛЬНІ СПОСОБИ І ПРИЙОМИ ТВОРЕННЯ ІМЕННИКІВ

Юрченко О.В., магістрант

Мелітопольський державний педагогічний університет

Стаття присвячена вивченню структурних і функціонально-стилістичних особливостей окказіоналізмів. Підкреслюється, що експресивність новоутворень пов'язана з “розмовною” традицією сучасної української мови.

Ключові слова: контамінація, семантичні окказіоналізми, окказіоналізми-іменники.

Юрченко А.В. ОККАЗИОНАЛЬНЫЕ СПОСОБЫ И ПРИЁМЫ ОБРАЗОВАНИЯ ИМЕН СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫХ / Мелитопольский государственный педагогический университет, Украина

Статья посвящена изучению структурных и функционально-стилистических особенностей окказионализмов в творчестве П.Загребельного. Подчеркивается, что экспрессивность новообразований связана с «разговорной» традицией современного украинского языка.

Ключевые слова: контаминация, семантические окказионализмы, окказиональные имена существительные.

Yurchenko O.V OCCASIONAL WORDS OF METHODS PROPER NAME FORMATIONS / Melitopol State Pedagogical University, Ukraine

The article is devoted to studying structural, functional and stylistics of occasional in creative works of P.Zagrebelyuyiy . It is stressed in the article that expressiveness of new-formated words is connected with a “spoken” tradition of modern Ukrainian language.

Key words: contamenasia, semantik occasional words, occasional-nouns.

У складі іменників-окказіоналізмів активізуються утворення, нові як за формою, так і за значенням. Вони мають свої особливості побудови, свої способи і прийоми утворення. У зв'язку з цим ми розглядатимемо не тільки способи словотворення в їх термінологічному значенні, а й деякі прийоми, адже йтиметься про ту частину окказіоналізмів, які і за формою, і за значенням є глибоко індивідуальним явищем, а тому іноді важко “підвести” їх під один із типових способів” [1:191].

Слідом за О. Земською, виділяємо деякі специфічні способи і прийоми, які виявляють активність у мовотворчості багатьох письменників, у тому числі й Павла Загребельного: контамінацію, вивільнення афіксів або інших частин слова, побудову слів із вигаданими коренями, каламбурні “ігри” зі словом, утворення окказіоналізмів за зразком одного із компонентів непохідного слова.

Із цього погляду привертає увагу індивідуальна мовотворчість Павла Загребельного. Письменник часто звертається до прийому вивільнення афіксів та інших частин слова з метою семантичного зіставлення чи

протиставлення на основі внутрішньомовного семантичного потенціалу. Стилістичне функціонування таких okazіоналізмів виявляється в антонімічній двоєдності висловленої думки: – *Я по культурі, але без усяких фіз*” (ВЗР:420); у зіставленні розмовних та офіційно-ділових коннотацій: “*Знайшли якогось нового начальника планово-виробничого відділу, називають його поки що тимчасово виконуючий обов’язки, а як тільки Жеребило перейде з стану свого тимчасового перебування на грішній землі у стан вічного спочинку, тоді оте невідоме тво стане начальником відділу, другим Жеребилом*” (ПЗТ:285); в актуалізації слів із префіксом **прі-**: – *Все. Мовчу. Зосереджую свої розумові здібності для прийдешньої прі, яка зветься “засідання жури”*” (ПЗТ:283); у закріпленні okazіонального значення за окремою графемою: *Чоловіки і жінки, всі сановні, надуті, всі під знаком трьох і: ікра, імпорт, інтриги* (ТМ:634).

Індивідуально домислювані семантичні зв’язки з’являються також внаслідок вивільнення одного з компонентів слова, утвореного абрєвіацією, й актуалізації нового значення на основі омонімії, напр.: ... *все їхнє подальше життя значилося суцільними “комами”*: *рай-ком, міськ-ком, об-ком, ще вищий ком* (ТМ:6).

Основною стилістичною функцією таких okazіоналізмів є досягнення жартівливого, іронічного ефекту при зображенні характеру і мовленнєвої манери персонажа, а також посилення експресії мови автора в межах створення каламбура. Пор. також: ... *хотілося б веселоців у цьому городі й для неї, [...] в землі, званій цими веселими веронцями мовби насмішувато: Манія. І вже й вона не була імператриця германська, а просто: манська. Імператор же міг зватися хоч і маніяцьким імператором або ще простіше: маніяком* (Є: 189).

Важливою розпізнавальною рисою подібних утворень є їх тісний зв’язок із контекстом, напр.: *Ген* – Євген (ЗПВ:24); *Мік* – Мікроб (БЛ:359); *Ц. Ц. Ц.* – цілую, цілую, цілую; на *фе* – на фермі (ВЗР:401). Пор. у контексті:– *В цеху мене звуть Євгеном, а в побуті можеш називати коротше: Ген; Гриша згадав, як він випикував на короткому ящику безконечні “Ц. Ц. Ц.”, а на відповідь мав тільки “на фе...”, і якось ніби зів’яв чи вклякнув (ідеться про переписку з дружиною); – Щоб я не чув ніякого Міка! Мікробом мене прозвали ці брудні покидьки, а я – містер Рейзі! Ясно?*

Існує спосіб побудови okazіоналізмів, при якому звичайні афікси супроводжують вигадані корені. Утворюються вони в основному за тими ж принципами і зразками, що й узуальні слова, здебільшого суфіксацією, префіксацією, композицією та юкстапозицією. Використання вигаданих, асемантичних коренів притаманне перш за все розмовному мовленню. Очевидно, саме завдяки тісному зв’язку індивідуального стилю Павла Загребельного з розмовними джерелами, вводяться у текст утворення типу *тралі-валі* (ТИ:120), *фінтіфлюшки*, *хунди-мунди* (ТМ:207), *шмендрик* (ТМ:201), *причандаля* (ТМ:207), *пундики-мундики* (ТМ:337), *голоцмоник* (ВЗР:155), *чуперадло* (ВЗР:156), *мерихлюндія* (ТМ:178) і под.. Ці утворення мають яскраво виражене емоційне або оцінне забарвлення і використовуються як жартівливі номінації, характеристики. Їхнє значення конкретизують префікси та суфікси, а в індивідуальному слововживанні – широкий контекст. Наприклад: *Талатай мав порятувати малого від жахів видимих і невидимих, які насувалися на нього звідусюди з розповідей, залякування, пересторог і спогадів: вулкани, землетруси, акули, крокодили, вовки, пошесті [...], а позад усього невідступною стіною темного жаху стояла війна, відходила в спогади, але не зникала, затуляла півсвіту, замахувалася на життя. Що міг мати малий хлопчик супроти всього цього? Тільки талатай!* (ВЗР: 97).

Особливістю okazіонального слововживання Павла Загребельного є каламбурні “ігри” зі словом. Засобом каламбурної двоплановості при цьому виступають здебільшого штучно членовані слова, значення яких засновані на омонімії (“– *Тов-вариш? Лев-венець?*”) (ВЗР:424); паронімічних зіставленнях (“– *Некомунікабельний, - повторив поет, насолоджуючись словом, яке йому принесло на язик і яке, коли б розкласти його на складові частини, не стало б менш безглуздим, ніж цілком. Бо справді: не...комуна...кабель... – спробуй поєднати!*” (ЗПВ:208)); паронімічних протиставленнях (*Колись було виганяли їх ошуком, а тепер, бач, обишком* (ТМ:106)); співзвучність більшості таких лексем у семантичному відношенні (*Тов-вариш, Лев-венець, не...комуна...кабель...*) є випадковою, формальною, саме й розрахованою на зовнішній ефект.

Фактичний матеріал засвідчує, що каламбурні “ігри” зі словом є улюбленим прийомом письменника. Використання каламбурів у відповідному, націленому на дотепність контексті, посилює гумористичний ефект при осмисленні окремих предметних реалій, напр.: ... *а сьогодні сам себе замкнув між чотирьох стін, ув’язнився в глині, в штукатурці. Що таке штукатурка? Штука турка. Турок підсунув нашим будівельникам штуку, і вийшло: штукатурка. Мало ці турки мордували мій народ, та ще й тепер маємо страждати від їхньої підступності*” (ВЗР:306).

На нашу думку, теоретичні міркування О.О.Потебні про те, що “заслуга художника не в тому мінімумі змісту, який він задумує при створенні, а у відомій гнучкості образу, в силі внутрішньої форми створювати найрізноманітніший зміст [2: 187], знаходять своє відображення і при розгляді подібних okazіоналізмів Загребельного. Так, наприклад, у контексті, покликаному відтворити складний внутрішній стан героя, трапляється ряд okazіоналізмів, мотивованих одним найменуванням: *Тая Зикова: а рука й далі*

виводила, групуєчи слова в химерні комбінації. Тая Зикова. **Т.Азикова. Таязик Ова** (щось екзотичне, мов Іма Сумак абощо). **Таязиков** (Чоловік? Справді, якийсь чоловік маскується під жінку, щоб кинути шмат голої правди?) **Та Язикова** (тобто та, що показує язика. Що таке мистецтво? Це показувати язика комусь? Як колись Феофан Грек. А кому показував язика Толстой?) А потім рука записала, мов перо сейсмографа при однакових коливаннях земної поверхні: **Т а я , Т а я , Т а я , Т а я , Т а я , Т а я , Т а я ...** Прізвище ззубилося; та й не грало тепер ролі жодне пізвище, важило саме ім'я – **Т а я** (Д: 284). Тут варіювання найменування та створення на цій основі оказіоналізмів пов'язане передусім зі стилістичними настановами: відтворити психологічний стан героя, його враження від зовнішнього світу і те підсвідоме, що герой носить у собі.

У сатиричних творах розмовно-просторічна лексика виступає не окремими елементами, а цілими словесними масивами: *Пионь стирчав у гнізді, боявся поворухнутися, гарчав і стрекотав: – Безобразія! А луна [...] глузливо повторювала: азія... азія... азія... – Я вам покажу! – скреготав зубами Пионь. Кажу-жу-жу! – знуцалася з нього луна. – Ви в мене застрибаєте! – обіцяв він у лютім безсиллі. Баєте-баєте-баєте! – пересміювалося довкола* (ВЗР:453).

Привертають увагу оказіональні значення лексем, які не просто включаються в реєстр слів художнього твору, а вмонтовуються в контекст так, щоб зіставленням двох однорідних понять, порівнянням різнорідних або шляхом домислу, асоціації вказувати на негативне, засуджене суспільною етикою явище і критикувати його: **Рай** міститься неподалік від **райцентру** і **райспоживспілки**. *Якою мовою там говорять? Адам: я тобі дам, а дам, ох і дам! Сва: є ва – шим і є на – шим, є що їсти, є що й пити* (ВЗР:270).

Із метою створення каламбурів активізуються малапропізми – перекручення слів і зворотів літературно-книжної мови, напр.: *...тісниться дух, знесилюється тіло, голотá, босотá і алкотá одолювають* (ТМ:99); *- Друзі мої, у вас усе повинно бути рекс - пектабельно. Головне для вас – твердо триматися стовпової дороги і не збиватися на манівці* (ГД:74); *- Що ти оце приніс? Випивка без закуски? Букенброд? Німця розбили, а тепер його букенброди жувати?* (ТМ:471).

Активізація іменникового оказіонального словотворення пов'язана також із явищем гетерофемії – помилкового вживання одного слова замість іншого, подібних за формою, але з різним значенням: *- Хто там у тітки Наталки? – спитала Дашулька Павутю. – Не бачив. Приставники якісь. Павутя хоч це тільки збирався йти до першого класу, вже оволодів початками степового словотворення і, як подумки відзначила Дашулька, досить влучно перетворив представників на приставників* (ВЗР:239); *- Справжня демографія в простому селі? – І демографія, і домографія, і дамографія, і дюмографія, і думографія. [...] – Демографія, для прикладу, що таке? Паливо для колгоспників, пальне для техніки. Все те, що йде димом. [...] Ось починаються наші другі жнива, йде бурячок, йде кукурудза, а сімдесят шостого бензину – дуля. [...] Ось вам і вся наша демографія* (ВЗР:384); *- А ці сюди пруть, пруть харчі всякі, консерви, мурмелади, шоколади... І отой, що в кабінеті... – Шнурре? Бісяка ж його знає, зуть його якось шур-бур-фюр... і не вимовиш* (Д: 123).

Чимало оказіоналізмів гетерофемного та малапропічного походження засновані на художньому переосмисленні (семантичній протиставлюваності, семантичному переключенні) і є відображенням “народної етимології” або фонетичних особливостей усного мовлення.

Лексеми, незвичність яких пов'язана із порушенням правил вимови, не супроводжуються помітними змінами у семантиці. Їх експресивність пов'язана з відтворенням афективного стану мовця: *В грудях у Тавромахієнка стугоніло, як у порожній цистерні з-під отрутохімікатів, у горлі гелготіло, мов у лошака, і від того в словах, які вимовляв Тавромахієнко, з'являлися геть несподівані звуки: замість хлопці виходило глониці, хата ставала гатою, бик перетворювався на бгика, черепаха – на черепбаху* (ВЗР:330). Тому читач легко здогадується про те, у якому “критичному” стані перебував герой, переконуючи впертих селян побудувати арену замість відгодівельного комплексу для бичків: *- Не бгикимуться, глониці, а бгиків бгитимуть, тобто вбгиватимуть на арені. Як в Іспанії або в Мексиці!* (ВЗР: 332).

Інколи важко встановити межу між каламбурними “іграми” зі словом та ритмомелодичними завданнями, які обирає письменник для підсилення семантично-інтонаційної сторони висловлювання, напр.: *... нікуди тебе не пуцу, бо ти тепер мій, будеш мій, хлопчику... лопчику-опчику...* (Ю:21). Імовірно, автор послідовно усуває звуки у першому складі і залишає лише той, що утворює його вершину, “озвучуючи” цим самим інтонації інтимного, приглушеного мовлення.

Нерідко Павло Загребельний вдається до художнього переосмислення, що спричинює зміни в кореневій структурі оказіонального корелята. Унаслідок цього активізуються нові, несподівані значення. Поширеним засобом виявлення оказіональних значень виступають вставлені фонемі, наприклад: *Князь – се той, хто їздить на конязі, а ми сидимо на своїх шевських стільчиках [...], то й що ж нам князь чи конязь?* (СУК:287); *Бо що таке обачливість? Можна б сказати так: оба – очливість, тобто зіркість на оба ока* (ЗПВ:151).

Можлива також заміна однієї або двох фонем іншими на основі артикуляційних протиставлень. Це протиставлення за твердістю-м'якістю (р:р'), наприклад: грузовик – **грюзовик**; заміна на основі спільних ознак за акустичним вираженням (с:ц), за участю носового резонансу (м:н), наприклад: синдром – **циндрон**. Поява таких утворень викликана пошуками шляхів стилізації розмовного мовлення. Пор. у контекстах: *Авжеж! Щириця сказав мені приготувати трос, зачепимо, а тоді я **грюзовиком** смикну – і в ставок* (ТМ:589); – *У вашого чоловіка синдром закритого приміщення. – Та не знаю, чи воно **циндрон** чи не **циндрон**, – заплакала Вустя, а їй на возі, поки їде та спить, то нічого, а прокинеться – зіскакує на землю і рубає, що бачить* (ВЗР:288); ... *зукав до свого водія, спросоння вимовляючи його коротке ім'я на два заходи, так що виходило мовби по-китайськи: – **І-ван!*** (ВЗР:352).

Найпродуктивнішими щодо створення каламбурної двоплановості є в Загребельного okazіоналізми, які відображають “народну етимологію”: – *Шкода, – пролунав той самий голос, – торік у нас з району товариш читав про якихось **моргалістів**, так він нас “Казбеком” частував. – Ви, мабуть, мали на увазі вейсманістів – морганістів?* (ТМ:402); – *А отой? – Як його? – **протиспатарій** – це ж навіщо? Щоб лежав під боком у князя і не давав йому спати біля нової жони? – **Протоспафарій*** (ТМ:22); ... *ми ж поховаємо Марка біля його батька та матері. Марко належить їм. А ви можете вдовольнитися **кенотафом**, як колись греки. – **Конотоп** – це ж Сумська область, – зауважив хтось із членів комісії, – а Маркерій Федорович не з Сумської, а з Півдня. – Не Маркерій, а Марко. Не Сумська і не Конотоп, **кенотаф*** (ТМ:14); *Правда, що ти виписав собі якусь **солонедію-велосипедію**? – **Енциклопедію**? Передплатив. А що?* (ТМ:414).

Стилістичне призначення наведених вище прикладів okazіоналізмів неоднорідне. Одні з них підкреслюють прагнення до самовираження (**грюзовик**), інші – освітній ценз учасників діалогу. Крім того, кожне з подібних утворень відображає ту чи іншу форму емотивної реакції персонажа на позначуване явище чи предмет: насмішку (**протиспатарій**, **грюзовик**, **солонедія-велосипедія**); неприйняття (**циндрон**, **букенброд**); співчуття (**моргалісти**).

Захоплення певним експериментаторством у галузі слова і художнього образу породжує не цілком виправдані з погляду стилістичних завдань та семантичного навантаження okazіоналізми: ...*щоб не одержати догани, щоб не впало на нас оте коротеньке колюче слово, схоже на крик: критика. **Кри-тик-а, крик-тик, тика-крик-так, критика-тика**, хай вона ліпше не дотика, ніж **тика-перетика***(ПЗТ:395); – *А чи відомо вам, магістер **ляпідорум і цементорум-бетонорум**, що в нас архітектурою заправляють старі діди* (ПЗТ:486); ...*рибу треба вмочати в саламур. Мухобій згріб у жменю шматягу рибини, вмочив її в мисочку так, що вмоченими виявилися усі його товсті пальці, куснув білого, розвареного риб'ячого м'яса, облизав пальці. – **Салам-м-ур**. – Це ціла енциклопедія...Прянощі й спеції...**Салам-м-мур-р-р-р!*** (ПЗТ:334). Проте такого роду okazіоналізми є поодинокими і не створюють певної тенденції в індивідуальному словотворенні письменника.

У своїй книзі “Неложними устами”, над якою Павло Загребельний працював майже тридцять років, є чимало цікавих роздумів про долі письменників та їх книг. В одному з автокоментарів він охоче пристає до формулювання, що “стиль – це людина”, і відразу ж перефразовує його: стиль – це “плетение словес”. “Кожна людина ‘плетє’ по-своєму, залежно від психічного складу, від складу ума, від ерудиції і елоквенції, якщо вживати чужі слова на “е”. Письменник приходиться в літературу не для того, щоб показати якийсь там окраєць життя, доступний для нього. Але водночас він облїтає той окраєць життя всіма приступними йому способами мовлення, викладає весь свій словесний арсенал, бо, зрештою, це ж думка людська, забарвлена почуттями людськими, а всі ми люди, і що може бути для нас дорожчого і прекраснішого!”(НУ:452).

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

БЛ – Безслідний Лукас: Роман. – К.: Рад. письменник, 1989. – 391 с.

ВЗР – Вигнання з раю: Романи. – К.: Рад. письменник, 1986. – 456 с.

ЗПВ – З погляду вічності: Романи. – К.: Дніпро, 1976. – 667 с.

Є – Євпраксія: Роман. – К.: Дніпро, 1987. – 319 с.

НУ – Неложними устами: Статті, есе, нариси. – К.: Рад. письменник, 1981. – 479 с.

ПЗТ – Повне зібрання творів. - Т4. – К.: Дніпро, 1980. – 581 с.

ТМ – Тисячолітній Миколай. Роман. – К.: Фірма “Довіра”, 1994. – 636 с.

Ю – Юлія, або запрошення до самовбивства // Вітчизна, 1995. - № 4-5.

ЛІТЕРАТУРА

1. Земская Е.А. Словообразование как деятельность. – М.: Наука, 1992. – 209 с.

УДК 81'42 : 821.111

КОНЦЕПТОСФЕРИ АПРОКСИМАЦІЇ В АВТОРСЬКОМУ ДИСКУРСІ

Янчак Т.І., викладач-стажист

Чернівецький національний університет

У статті розглядаються особливості вживання апроксимативних комплексів в оповіданнях А. Крісті та Д.Г. Лоуренса.

Ключові слова: номінація, приблизна номінація, дискурс, оповідання, апроксиматор, апроксимативний комплекс.

Янчак Т.И. КОНЦЕПТОСФЕРЫ АППРОКСИМАЦИИ В АВТОРСКОМ ДИСКУРСЕ / Черновицкий национальный университет им. Ю.Федьковича, Украина.

В статье рассматриваются особенности использования апроксимативных комплексов в рассказах А. Кристи и Д.Г. Лоуренса.

Ключевые слова: номинация, приблизительная номинация, дискурс, рассказ, апроксиматор, апроксимативный комплекс.

Yanchak T.I., CONCEPTUAL SPHERES OF APPROXIMATION IN THE AUTHOR'S DISCOURSE/ Yuriy Fedkovitch National University of Tchernivtzi, Ukraine.

The article deals with the peculiarities of the usage of approximative complexes in Agatha Christie's and D.H. Lawrence's short stories.

Key words: nomination, approximate nomination, discourse, short story, approximator, approximative complex.

Мова є відображенням навколишнього світу, який, у свою чергу, вимагає від неї мінливості з метою якнайповніше й найкраще передати усі його грані. Мовна гнучкість передбачає також невизначеність, нечіткість висловлювань, зумовлену суб'єктивними причинами людського сприйняття й лінгвістичними особливостями. З іншого боку, в оточуючому світі існують певні стани, процеси, якості, що онтологічно мають перехідні зони, яким не завжди відповідають точні однослівні номінації в системі мови.

На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки не існує єдиного комплексного підходу щодо розгляду окремих лексем – різних частин мови, та синтаксичних структур зі значенням кількісної або якісної невизначеності, приблизності. Тому виникає необхідність детального вивчення і систематизації цих знань.

Метою даної праці є виявлення та аналіз спільних та відмінних рис вживання апроксиматорів в авторському дискурсі Агати Крісті та Дейвіда Герберта Лоуренса. Для порівняльного аналізу нами були обрані оповідання, оскільки саме цей літературний жанр вирізняється „епічністю, аналітичністю, споглядальністю, розширеністю оповіді” [1;58], і разом з тим „зв'язаний з буденністю, тяжіє до типового, а не виняткового” [1;58], тобто якнайкраще підходить для вивчення природи апроксимації.

Принцип невизначеності в мові, відкритий В.Гейзенбергом у 1927 році, тісно пов'язаний з так званою приближною номінацією або апроксимацією – „вираженням будь-яких величин через інші, простіші або відоміші величини, тією чи іншою мірою близькі до вихідних” [2;48]. Елемент приблизності властивий самому процесу спілкування, оскільки повсякденне життя часто не вимагає характеризувати предмет точно або давати категоричну оцінку якомусь явищу.

Приблизна номінація представляє собою досить гнучкий та універсальний інструмент, за допомогою якого людина може не лише позначати нові сторони та фрагменти дійсності, але й виражати найменші їх подробиці. Передаючи відношення, що існують в екстралінгвістичній реальності, приблизність є типовою рисою природної мови, яка більше властива усному мовленню і значно менше проявляється в писемній формі.

Існує декілька різних способів, за допомогою яких мовець або автор може уникнути точності або конкретності. Ми вважаємо за доцільне виділення трьох таких шляхів:

1. Адитиви приблизності, або так звані апроксиматори, коли до точного висловлювання додається спеціальне слово або фраза, що надає йому приблизного звучання, наприклад:

At about ten o'clock, the door suddenly opened, and Pauline appeared in a blue wrap [3;192]. У даному реченні точний час стає приблизним, невизначеним внаслідок уведення апроксиматора *about*.

Або, *It is three months ago now, and a day or two after I returned, Greta Rosen came to see me* [3; 97].

2. Невизначеність за рахунок вибору слів із приблизним значенням. Тут автор обирає слова, які завжди й неодмінно мають неточне значення, такі як *thingummy*, *whosit*, *whatsit*, *whatisname*, *whatnot*. На позначення приблизної кількості існують такі слова, як *a bit (of)*, *a lot of*, *a load (of)*, *a number of*, *a scrap of*, *a mass of*, наприклад:

I mean, when you know a good bit of money is coming to you, you don't – well – buckle down and try to make it yourself [3; 69].

3. Імплицитна приблизність має місце тоді, коли на перший погляд точне речення може бути використане чи зрозуміле як таке, що має невизначене (приблизне) значення, наприклад:

It is a question that to me seems a hundred times more important [3; 96].

У наведеному реченні ймовірно точно наведена цифра *a hundred times* звучить як приблизна, оскільки в даному випадку має місце перебільшення, гіпербола.

Як зазначено вище, категорія апроксимації може виражатися спеціальними адитивами приблизності – семантично спорідненими засобами, що належать до різних структурних рівнів мови. До них відносяться: лексичні (наприклад, слова типу *about*, *around*, *nearly*, *almost*, *approximately*), словотвірні (наприклад, суфікс *-ish*), синтаксичні конструкції та фразеологічні сполучення (наприклад, *(not) more than ... (not, or no) less than ... more or less*). За допомогою синтаксичного та семантичного критеріїв можна виділити в межах частин мови окремі лексико-семантичний розряд апроксиматорів.

Апроксиматори служать для послаблення значення слова (чи фрази), яке вони позначають, підкреслюючи його приблизність. У той же час апроксиматори, хоча й вживаються в службовій функції, у більшості випадків зберігають власне значення. Даний лексико-семантичний розряд слів знаходиться у безпосередній близькості до повнозначних слів, займаючи проміжне положення між ними та власне службовими словами.

Варто зауважити, що апроксиматори, разом зі словами, які вони модифікують, виступають як одна семантична одиниця та єдина синтагма. Лексичні апроксиматори можуть модифікувати дієслова, іменники, числівники, прикметники, прислівники.

Функціонально-семантичне поле апроксимації прийнято розглядати як таке, що складається з мікрополів квантитативної (кількісної), квалітативної (якісної), процесуальної та субстантивної (предметної) апроксимації. Найчисельнішим за кількістю складових елементів та частотою їх вживання у мові є мікрополе квантитативної апроксимації. Конституенти даного поля сполучаються із числівниками різних розрядів та використовуються перш за все для приблизної номінації кількості конкретних об'єктів, часових та просторових величин та інших параметричних характеристик.

Ми вважаємо за доцільне керуватися іншими базовими параметрами при виділенні концептосфер апроксимації та мікрополів, що їх виражають: простору, часу, ваги, кількості та якості. Такий функціонально-семантичний поділ апроксимаційних комплексів надає можливість чітко окреслити сфери вживання та смислове навантаження кожного з них, так само як і представити ті елементи концептуальної картини світу, які найважче піддаються точному когнітивному усвідомленню та визначенню.

Якщо розглядати структурну організацію комплексів, які передають значення мікрополів квантитативної, просторової, часової та вагової апроксимації, то узагальнену модель можна представити у вигляді **формули: $Appr + n + m$** , де **Appr** – апроксиматор, **n** – числівник (один або два), якому надається значення приблизності, **m** – одиниця виміру (факультативний параметр).

Дана формула точно передає будову апроксимаційних комплексів з *about*, *around*, *round*, *approximately*, *nearly*, наприклад:

He was a barrister, and, to his secret but very deep mortification, he earned about a hundred pounds a year [3;170]. Комплекс *about a hundred pounds* складається з апроксиматора *about*, числа *a hundred* та іменника-одиниці виміру *pounds*.

Досить поширеним для різних авторських дискурсів є апроксимативний комплекс із двома приблизними числами зі сполучником *or* (відсутні лексичні апроксиматори), наприклад:

... and by candle-light she looked, yes, a Spanish highbred beauty of thirty-two or three [3;171-172]; або різновид цього комплексу : *Robert would not stay another hour or so, alone* [3;175].

Існують комплекси з так званими „частковими специфікаторами” [4;62], які визначають верхню або нижню межу для приблизної кількості на числовому континуумі. Такими є слова *under*, *over* та вирази *(not) more than ... (not, or no) less than ...*, *at least ...*, *at most ...*, наприклад:

"Over thirty?" said Hadrian [3;158], де фраза *over thirty* означає, що герой не знає точного віку жінки, про яку він запитує, але висуває припущення, що їй більше тридцяти років.

Можливе також комбінаторне поєднання апроксиматорів чи апроксимаційних комплексів у реченні, що надає йому ще більшої приблизності звучання, наприклад:

... *and the three talked desultorily till about eight or half past* [3; 173].

У нашому дослідженні ми проаналізували 7 оповідань Агати Крісті та Дейвіда Герберта Лоуренса [3], визначних англійських письменників ХХ століття, звертаючи особливу увагу на апроксимаційні комплекси та особливості їх будови і використання кожним із письменників. У цілому було виявлено 103 приклади використання апроксиматорів для позначення приблизної кількості, часу, простору: 50 випадків вживання апроксимаційних комплексів - у творах Агати Крісті та 53 - в оповіданнях Д. Г. Лоуренса.

Майже однакова кількість випадків вживання апроксиматорів обома авторами свідчить про те, що явище апроксимації є цілком природним та виступає неодмінною рисою існування та функціонування англійської мови. Проте існує ряд відмінностей у використанні певних апроксимативних конструкцій цими письменниками, на чому ми й зупинимося докладніше.

Агата Крісті надає перевагу комплексам зі словами чи виразами, які самі по собі мають значення приблизної кількості (28% усіх випадків вживання апроксимації). Письменниця широко використовує такі вирази, як *a sheaf of, a heap of, a bit of, a number of, a series of, a (good) deal of, a set of*, наприклад:

He used to keep a good deal of money in the house, and he had a safe put in [3; 75].

But there are quite a number of people who aren't stupid, and one shudders to think of what they might accomplish unless they had very strongly rooted principles [3; 85].

Далі за кількістю випадків уживання йдуть комплекси з квантифікаторами приблизності *some* (14%), *several* (10%) та *many* (6%), наприклад:

Fraulein Greta was in the garden, planting some bulbs – again, so she says [3; 90].

The information I received from New York contained several suggestive points [3; 64].

But there are many members of it at liberty, and they will take the only revenge they can – my life [3; 89].

Стиль Д. Г. Лоуренса відзначається частим використанням апроксимативних комплексів з *about* (11,3%), *some* (11,3%), *many* (7,5%), *a few* (7,5%), наприклад:

The Rockley girls would have about ten thousand pounds each when their father died: ten thousand pounds' worth of profitable house-property [3; 144].

Cecilia went down the covered passage to her own house, and dressed carefully for dinner, putting some white columbines at her breast [3; 190].

Many days went by, and he was not successful: she avoided him [3; 165].

And so doing he lost his balance and went under, horribly, suffocating in the foul earthy water, struggling madly for a few moments [3; 132].

Для прози Дейвіда Герберта Лоуренса актуальним є вираження категорії апроксимації за допомогою особливої конструкції: прийменника *for* + іменника зі значенням часового проміжку (*minute, hour, day, month, year*), вжитого у множині, наприклад:

For months, Mabel had been servantless in the big house, keeping the home together in penury for her ineffectual brothers [3; 126-127].

Only Cecilia consciously watched her eyes go haggard and old and tired, and remain so, for hours; until Robert came home [3; 168].

Цікавою й характеризуючою особливістю художніх стилів Агати Крісті та Д. Г. Лоуренса є вживання ними різних функціонально-семантичних полів апроксимації. Так, Агата Крісті надає перевагу квантитативній (60%), використовуючи крім неї ще часову (30%) та квалітативну (10%) апроксимації. Такий вибір цілком обґрунтований ідеостилем письменниці, чії оповідання схожі на оригінальні, ретельно сплановані шахові партії й відзначаються майстерними діалогами, несентиментальним здоровим глуздом та гумором.

У своїх оповіданнях Д. Г. Лоуренс найбільше використовує часову апроксимацію (43,4%), майже з однаковою частотою вживає квантитативну (26,4%) та квалітативну (21%), і рідше – просторову (9,2%) апроксимації. Такий феномен можна пояснити свіжою прямою та яскравістю авторського стилю, який відображає палку закоханість Лоуренса в життя та природу.

Вивчення мовного про шарку художнього твору та його композиції надає нам можливість визначати усталену своєрідність художньої системи та визначати особливості авторського ідеостилю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Попов Ю. Оповідання // Лексикон загального та порівняльного мовознавства. – Чернівці: Золоті Литаври, 2001. – С. 386-387.
2. Кондаков Н. Логический словарь-справочник. – М.: Наука, 1978. – 720 с.
3. Английский рассказ XX века : На англ. яз./ Составитель Н.А. Самуэльян. - Сборник 2. – М.: Менеджер, 2002. – С. 47-195.
4. Channell J. Vague Language. – Oxford University Press, 1994. – 226 p.

УДК

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, ліве поле – 2 см, праве 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 шрифту 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 градаціях 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** - із 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, 69600, 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

№3, 2004

Технічний редактор – *Р.В. Костенко*

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 19.11.2004 Формат 60 x 90/8.

Папір Data Copy. Гарнітура “Таймс”.

Умовн.-друк. арк. 32,0. Обл.-вид. арк. 41,9.

Замовлення № 689. Наклад 100 прим.

Запорізький державний університет

69600, м. Запоріжжя , МСП-41

вул. Жуковського , 66

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру

ДК № 1884 від 28. 07. 2004 р.