

Міністерство освіти і науки України

Заснований
у 1997 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації № 222,

серія 33,
20 червня 1997 р.

Адреса редакції :

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

Телефони

для довідок:
(0612) 64-26-05,
(0612) 69-98-26

Факс: 641724

В і с н и к
Запорізького державного
університету

• **Філологічні науки**

№1, 2001

Запорізький державний університет
Запоріжжя 2001

Вісник Запорізького державного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки /Головний редактор Толок В.О. – Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2001. – 156с.

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

Затверджено Науковою Радою ЗДУ (протокол засідання № 7 від 6.03.2001 р.)

Відповідальний за випуск - Турган О.Д.

Редакційна рада

Головний редактор – Толок В.О., доктор технічних наук, професор
Відповідальний редактор – Сисоєв Ю.О., кандидат технічних наук, доцент

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Чабаненко В.А., д.філол.н., проф. – заступник головного редактора,
Білоусенко П.І., д. філол.н., проф.,
Іваненко В.К., д.пед.н., проф.,
Науменко А.М., д. філол.н., проф.,
Пахомова Т.О., д.пед.н., проф.,
Скибіна В.І., д. філол.н., проф.,
Тихомиров В.М., д. філол.н., проф.,
Турган О.Д., д. філол.н., проф.,
Шевченко В.Ф., д. філол.н., проф.

ЗМІСТ

АБРАМОВА І.Г. <i>ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ СВИТОГЛЯДУ І.С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО</i>	5
БОЙКО Л.П. <i>ПАРОНІМИ ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ЗАСІБ У ПОЕЗІЇ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО</i>	9
ВАСЬКІВ М.С. <i>ІСТОРИЧНИЙ РОМАН Л.МОСЕНДЗА “ОСТАННІЙ ПРОРОК” КРІЗЬ ПРИЗМУ ПРОБЛЕМ БЕЗМЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА НАДІНТЕРПРЕТАЦІЇ</i>	12
ГРОЗОВСЬКА Н.А. <i>СЕМАНТИЧНА СИСТЕМА НАЙМЕНУВАНЬ СЕРЕДНЬОНАДДНІПРЯНСЬКИХ ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДОДІЙ У ФОРМІ МНОЖИНИ</i>	17
ГУМЕННИЙ М. Х., ЯРЕМЧУК Н. <i>АНТИВОЄННІ РОМАНИ ХЕМІНГВЕЯ І ГОНЧАРА: ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ</i>	19
ДЕМЧЕНКО І.А. <i>ОБРАЗ ТИШІ В ТРАГЕДИЙНОМУ ЕКЗИСТАНСІ НА МІКРОРІВНІ ПОЕТИКИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ</i>	25
ДЕРГАЛЬ Л.Я. <i>ПОЕТИКАЛЬНА ДИФУЗІЯ ПРОБЛЕМ ЕКЗИСТАНСУ Й ЕМОТИВНОСТІ В ОПОВІДАННІ І. ФРАНКА “НА РОБОТІ”</i>	29
ЄРЕМЕНКО О.В. <i>ОБРАЗНИЙ СВІТ КАРТИН Т.ЯБЛОНСЬКОЇ В БАЛАДАХ І.ДРАЧА</i>	32
ЖУРАВЛЬОВА Н.М., МАНОВИЦЬКА А.Я. <i>ПОВТОР ЯК ЕКСПРЕСІВНИЙ ЗАСІБ У ПОЕЗІЇ А.С.МАЛИШКА</i>	34
ЗАЦНИЙ Ю.А., БАЛЮТА Е.Г. <i>ДЕЯКІ ЛІНГВІСТИЧНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ЛІНГВІСТИЧНІ АСПЕКТИ ЕКОЛОГІЧНИХ НЕОЛОГІЗМІВ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В ТЕКСТІ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ</i>	36
ЗУБЕЦЬ Н.О. <i>ЕСТЕТИЧНЕ БАГАТСТВО СЛОВА У ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО)</i>	40
КОДАК М.П. <i>АВТОРСЬКА СВІДОМІСТЬ І ПОЕТИКА</i>	42
КОНОНЧУК М.М. <i>ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРИЗМУ В НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА</i>	44
КОНОНЧУК Т.І. <i>ПОЕТИКА ТРАГІЧНОГО В РОМАНІ ВАСИЛЯ ЗАХАРЧЕНКА “ПРИБУТНІ ЛЮДИ”</i>	48
КУЧЕРЕНКО Л.І., НАЗАРЕНКО І. <i>КОЛЬОРАТИВИ ЯК СТИЛІСТИЧНА КАТЕГОРІЯ В МОВОТВОРЧОСТІ В. ВИННИЧЕНКА</i>	52
ЛІПКЕВИЧ І.Г. <i>ПОЛОНІЗМИ У ТВОРАХ ІВАНА ФРАНКА</i>	55
МАРКО В.П. <i>ХУДОЖНИЙ ТВІР НА ПЕРЕХРЕСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ</i>	58
МИРОНЮК Л.В. <i>КАТЕГОРІЯ ЧАСУ У ФІЛОСОФСЬКІЙ ЛІРИЦІ ЛІНИ КОСТЕНКО</i>	61
МИРОШНИЧЕНКО В.В. <i>МІФОПОЕТИКА ТВОРІВ КОЦЮБІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНИХ ЛІТЕРАТУР (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОЇ ТА ФРАНЦУЗЬКОЇ УКРАЇНІКИ)</i>	65
МИХИДА С.П. <i>НА “БАЗАРІ” ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ (ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ КОНФЛІКТУ ДРАМИ В. ВИННИЧЕНКА “БАЗАР”)</i>	68
МУРАВИН А.В. <i>«НЕ МЕЧ МОЙ СПАСЕТ МЕНЯ...» (ДВА ЛИКА ІСТОРИИ: АЛЕКСАНДР ІІ І А. ЖЕЛЯБОВ В РОМАНЕ Ю. ТРИФОНОВА «НЕТЕРПЕНИЕ»)</i>	71
МУРАЧ Л.А., ПОЛЕЖАЄВА Н.А. <i>БИБЛЕЙСКАЯ МИФОЛОГИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В РОМАНЕ Ф. МОРИАКА «АГНЕЦ»</i>	75

ПАВЛЕНКО І.Я. <i>МІФОЛОГІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОСТАТЕЙ У ФОЛЬКЛОРНІЙ ПРОЗІ ЗАПОРІЗЬКОГО РЕГІОНУ</i>	78
ПАНЧЕНКО С. А. <i>ФУНКЦІЇ ПЕЙЗАЖУ В НОВЕЛІСТИЦІ Д. МАРКОВИЧА</i>	83
ПАСТУШЕНКО Л.И. <i>ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА ИЛЛЮЗИОНИЗМА "ВЫСОКОГО" РОМАНА БАРОККО В ГЕРМАНИИ</i>	85
ПОГРЕБНАЯ В.Л. <i>ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ЖЕНСКОГО ИДЕАЛА В РОМАНЕ Н.С.ЛЕСКОВА «НА НОЖАХ»</i>	87
ПОДА О.Ю. <i>ПОЛЬСЬКІ ДЖЕРЕЛА РОМАНУ І.С.НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО “КНЯЗЬ ЄРЕМІЯ ВИШНЕВЕЦЬКИЙ”</i>	95
ПОЛЩУК Л.В. <i>ПОЕТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ НАДІЇ КИБАЛЬЧИЧ</i>	99
ПОЛЩУК Я.О. <i>ПОЕТИКА ЧИ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ</i>	102
САВЧЕНКО І.В. <i>ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ТВОРИ ДИМИТРІЯ РОСТОВСЬКОГО (ТУПТАЛА)</i>	104
СЕРАЖИМ К.С. <i>ТЕКСТ ЯК КОМУНІКАЦІЙНЕ ВИРАЖЕННЯ ДИСКУРСУ</i>	109
СКУПЕЙКО Л.І. <i>ДРАМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ЛІСОВА ПІСНЯ” (ПИТАННЯ МІФОПОЕТИКИ)</i>	115
ТКАЧЕНКО А.О. <i>ПРО УНІФІКАЦІЮ УКРАЇНСЬКОЇ ВІРШОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ</i>	117
ТУРГАН О.Д. <i>БЕНКЕТ ЯК РЕАЛІЯ КУЛЬТУРИ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ</i>	120
ХАРХУН В. <i>ДЕФІНІТИВНІ РОЗБІЖНОСТІ ТЕРМІНА “ПОЕТИКА” В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ МЕТОДОЛОГІЯХ ХХ СТОЛІТТЯ</i>	129
ХОМ’ЯК Т.В. <i>АРХЕТИП ОСЕНІ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО</i>	131
ЧЕРНОВА І.В. <i>ВІД ПЕРВІСНОГО ДО СИНТЕЗОВАНОГО СИНКРЕТИЗМУ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ</i>	134
ШАМА І.М., ПРИМАК М.В. <i>СИМВОЛІКА ЛІСУ В ЦИКЛІ БАЛАД ПРО РОБІН ГУДА В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ</i>	139
ШАПОШНИКОВА І.Ф. <i>БІБЛІЙНІ ОБРАЗИ В ПОЕЗІЇ М.ФІЛЯНСЬКОГО</i>	142
ШТОНЬ Г.М. <i>ВІРШ І ДУХ</i>	146
ЭМИРСУИНОВА Н.К. <i>АНТИЧНОСТЬ НА СТРАНИЦАХ РОМАНА В.Ф. ОДОЕВСКОГО “РУССКИЕ НОЧИ”</i>	149
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У "ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ" ЗА ФАХОМ «ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ»	154

ДО ПИТАННЯ АТРИБУЦІЇ СВІТОГЛЯДУ І.С. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО

Абрамова І.Г., викладач

Запорізький державний університет

І. Нечуй-Левицький прийшов у літературу в час суперечливого динамічного суспільного піднесення різних сторін українського життя в російській імперії на рубежі 50-60-х років. Аграрні економічні реформи сприяли не лише фізичному розкряпанню українського селянина, вони викликали великі зміни в соціальному й побутово-домашньому житті. Патріархальна кріпацько-селянська Україна під впливом економічних чинників змінювала форми національного життя. Цей процес мав два напрямки. Т. Шевченко розбудив національну свідомість, цікавість до своєї народної творчості й історії, закрити роздмухане імперськими істориками, літераторами й політиками питання про ніби-то одноетнічність українців і росіян (“у них мова – і в нас мова”). Цей фактор був потужним стимулом самоусвідомлення народу. Водночас у пошевченківські часи Нечуй-Левицький був свідком негативних явищ у житті українського села, спричинених ростом фабрично-заводської промисловості, впливом міської культури.

Відходила на його очах епоха “старосвітських людей”, забувалися, псувалися вікові основи селянського родинного життя, змінювалися не лише побутові і звичаєві, але й деякі морально-етичні настанови. Дослідники звернули увагу на ту особливість творчості письменника, що він постійно впродовж довголітньої літературної праці підкреслював “жаль за національними традиціями, за побутом, що нищилися і розкладалися” [1, 10].

Ще одним тривожним явищем у часи формування світогляду митця був брутальний наступ царату на культурно-національне життя, який виявився в офіційних заборонах української мови, цензурних переслідуваннях нечисленних видань, тотальній русифікації. Навіть найширша верства народу – селянство – органічний носій національної ідентичності – була під загрозою її нівеляції. Тому письменники пошевченківських часів, діячі київської “Громади”, перейнявши ідеали Кирило-Мефодіївського братства, розпочали активну рятувальну працю на ниві збереження самобутніх вартостей духовності нації – історії, мови, звичаїв, обрядів та інших фольклорно-етнографічних зразків культури.

Культурно-освітня й народознавча діяльність “Громад” стимулювала зацікавлення письменника національними проблемами. Деякий час він брав участь у роботі “Київської Громади”, відвідував збори “Старої Громади” [2, 7, 8].

Після занепаду громадівського культурно-просвітницького руху в історії національного відродження наступив якісно інший – національно-народницький період, під час якого і сформувався світогляд письменника [3, 60]. Вияв цих культурологічних концепцій у духовному житті української інтелігенції виразно фіксує творчість письменника, а деякі його герої (Радюк, Комашко) є явними громадівцями [4, 351]. В. Коряк так характеризував діалектику ідеології світогляду І. Нечуя-Левицького: “Був це останній могікан просвітництва, що перетворився поволі в народника” [5, 232]. С. Єфремов більш конкретно окреслив обставини, що мали вирішальний вплив на становлення творчих принципів І. Нечуя-Левицького: “Напрямок його літературної діяльності й зміст його численних творів залежить цілком від тієї незвичайної епохи, коли він почав літ і свідомості доходити. Як знаємо, то був час скасування кріпацького ладу, час першого серйозного звороту інтелігенції до народу, час великих надій на “увънчание зданія” конституційними формами державного життя. Почавши свідомо жити під час перелому громадського життя в Росії, Левицький поруч з Тобілевичем та Мирним, став найкращим заступником і виразником цього перелому в нашому письменстві. Це, скажу так, літописці українського життя пореформенної доби, хоча певна річ, корінням свого світогляду вони сягають далеко глибше, ставлячись осудливо до всього ладу” [6, 481].

Чіткіше і конкретніше охарактеризував суспільно-політичні умови, за яких відбувалося становлення І. Нечуя-Левицького як митця і громадянина, Іван Франко. У статті “Україна” він запропонував і обґрунтував періодизацію руху українського національного відродження в другій половині XIX століття. Він пов’язував окремі періоди цього руху з конкретними постатями, яких вважав найхарактернішими репрезентаторами ідей свого часу, своєрідними натхненниками, ідеологами поколінь. За диференційну ознаку періодів українського руху національного відродження брав ступінь усвідомлення національних проблем, а також зміст та форми їх вияву в діяльності ідеологів поколінь. Розвиток української ідеї активізувався й поглибився “під впливом трьох українських діячів, представників трьох різних поколінь, поширився здебільшого між інтелігенцією, а частково й між народом: у 60-х роках XIX століття домінував вплив Куліша, у 70-их і 80-их – Драгоманова, а в 90-их – Грушевського. З цих трьох напрямів

перший можемо назвати формально національним, другий – радикально-соціальним і третій – національно-радикальним” [7, 189].

Бездержавний статус розділеного двома імперіями українського народу надто обмежував можливості його суспільно-політичного самовираження, тому об’єктивно воно виявилось у формах легальної неполітичної культурно-освітньої діяльності. Виходячи з цього, І. Франко відніс І. Нечуя-Левицького до представників першого, “формально національного” напрямку, а також поставив його “першим... у цьому ряду”. Свій відбір він пояснив заслугами І. Нечуя-Левицького виключно як письменника, за браком місця не згадавши у статті [8, 586] публіцистичних, літературно-критичних і народознавчих праць, які концептуально сформулювали сутність самосвідомості українців цього періоду. Хоча написані в різні роки статті й розвідки автора “Кайдашевої сім’ї” – “Органи російських партій”, “Світогляд українського народу в прикладі до сьогочасності”, “Українство на літературних позовах з Московщиною”, “Сьогочасне літературне прямування”, “Школа повинна бути національна”, “Сорок п’яти роковини смерті Тараса Шевченка” – як і художня творчість письменника, загалом, укладаються у визначений І. Франком хронологічно (60-ті роки) і концептуально (“формально національний”) період національного відродження в ХІХ столітті.

Значний вплив лідера формально національного руху П. Куліша на становлення поглядів І. Нечуя-Левицького підкреслюють і сьгоднішні вчені. Наприклад, О. Федорук стверджує: “Україноцентричний, збудований на підвалинах народознавства й етнографізму, світогляд І. Нечуя-Левицького – письменника, мовознавця, критика значною мірою формувався саме під впливом Куліша” [9, 283].

Треба наголосити, що І. Франко, ставлячи письменника на чолі культурно-національного руху безпосередніх пошевченківських часів, тим самим фактично спростував свої давніші суб’єктивні застереження щодо характеристики І. Нечуя-Левицьким фактичного стану й перспектив розвитку української ідеї та літератури у статті “Сьогочасне літературне прямування” (1878). Аргументація його ранньої статті “Література, її завдання і найважливіші цілі” (1878), написаної в драгоманівському антигромадівському й антинародовському дусі як концептуальне заперечення суджень і висновків статті І. Нечуя-Левицького, стала для самого І. Франка непереконливою і в художньо-естетичному, і в політичному сенсі. Неспростовним аргументом болучої правоти І. Нечуя-Левицького був час, який синхронно умістив brutальні репресії російського шовіністичного царизму проти українства і поряд – декларативність царської конституції щодо прав національностей в імперії та антиукраїнське забарвлення польського визвольного руху. “А стосовно загального пафосу, ідейних позицій авторів, то сучасні дослідники схильні віддавати рацію Нечуєві-Левицькому, а не молодому тоді й дещо категоричному Франкові” [2, 13-14].

Традиційно вважається, що І. Нечуй-Левицький розпочав осмислення національних проблем статтею “Сьогочасне літературне прямування”. Однак це сталося десятьма роками раніше. 1868 року письменник надрукував у львівському часописі “Правда” рецензію на п’єси Марка Онука “Мотря Кочубеївна” та Михайла Старицького “Малоруська опера”, у якій сформулював народницьке розуміння літератури як виховника національної свідомості на основі історичної пам’яті, а також дав актуальну політичну оцінку гетьманові І. Мазепі, проникливо вважаючи, що “на образі Мазепи найвдаліше можна було б розгорнути національну ідею” [10, 153].

Слід наголосити, що в означений І. Франком формально національний період українського руху світогляд і творчі принципи І. Нечуя-Левицького лише почали формуватися. Вони впродовж довгого творчого життя письменника перейшли велику якісну еволюцію, однак не таку схематичну, яку сформулював цитований нами В. Коряк: від просвітителя до народника. Радянське літературознавство намагалось замовчувати виразну національну основу світогляду й мистецьких настанов письменника, завуальовано замінюючи її судженнями про соціально-етнографічну спрямованість творчості [11, 34-47]. Правда, у 20-ті роки, коли ще не запанувала тотальна несвобода слова, питання світоглядних орієнтацій І. Нечуя-Левицького широко досліджувалося численними літературознавцями.

Юрій Меженко пояснював, що в другій половині ХІХ ст. суспільно-політична ситуація в підневільній царській Україні не давала письменникові вибору. Ставлення режиму до українського культурно-національного життя були настільки суворі, що однозначно “визначали шлях роботи української інтелігенції і висували найбільшу потребу часу – боротьбу за право національного самовизначення”. Тому письменник, як і загалом українська інтелігенція його часу, “національне питання ставив завжди на першому місці” [12, 9]. Подібний висновок, але в розумінні великого недоліку у творчості письменника, зробив І. Очинський: “Треба констатувати, що для Левицького національне питання завжди переважало соціальні” [13, 21].

Важливим чинником формування українського світогляду І. Нечуя-Левицького були обставини домашнього виховання. Його батько – священик був рідкісним винятком серед духовенства, тому що мав добру освіту, тверді національні переконання. У своєму “Життєписі” письменник згадував, що батько ясно розумів трагічну ситуацію національного життя, виразно бачив наслідки тотальної русифікації,

тому свої проповіді виголошував рідною мовою [14, 8]. Ще раніше в листі до О. Кониського письменник стверджував, що в батька “була вже українська ідея, що рідко трапляється між українськими священниками” [14, 263]. Мати письменника походила із староукраїнського козацького роду, мала вроджені шляхетні манери, гостре відчуття краси. Риси її вдачі можна помітити в жіночих образах з повістей письменника, а також у його власному характері і звичках. В. Підмогильний у проникливій і такій рідкісній у нашому літературознавстві психоаналітичній статті “Іван Левицький-Нечуй (Спроба психоаналізу творчості)” обґрунтував версію про Едіпів комплекс письменника до матері [15, 296, 297].

На зацікавлення І. Нечуя-Левицького народознавчими проблемами, питаннями сутності українського національного характеру мали вплив досягнення тодішньої етнографії. У 70-х роках Петербурзьке географічне товариство організувало наукову експедицію на Правобережну Україну з метою збирання статистичних, географічних та етнографічних матеріалів. Експедицію протягом двох років продуктивної праці очолював Павло Чубинський. Було зібрано багато унікальних матеріалів з української етнографії, які згодом опубліковано в семи великих томах. Записи народних звичаїв, обрядів, вірувань, пісень, мовних діалектів своїм змістом і духом були настільки унікальними, що само по собі відпало питання окремішності українського народу як етносу. Матеріали експедиції незаперечно свідчили, що творцем усього неповторного духовного багатства є окремий слов'янський народ – українці, яких офіційний царизм відмовлявся визнавати як націю. У 1873 році в Києві як підсумок успішної роботи експедиції було відкрито відділ російського Географічного товариства, секретарем якого став П. Чубинський.

“Сей відділ, – писав І. Франко, – став відразу центром кружка визначних українофілів, що на його засіданнях обговорювали різні теми з української філології й етнографії...” [7, 327]. Тоді ж у 1874-1875 рр. В. Антонович та М. Драгоманов видали “Исторические песни украинского народа” у двох томах – перший систематичний збір цього фольклорного жанру. У 1876 році М. Драгоманов видав ще одну унікальну збірку народних оповідань – “Малорусские народные предания и рассказы”. Серед української інтелігенції тоді стало громадянським обов'язком – збирати неповторні перли фольклору, досліджувати, пізнавати свій етнос, народ. Якраз у цей час появилася друком етнографічно-фольклористична розвідка

І. Нечуя-Левицького “Світгляд українського народу. Ескіз української міфології” (1876).

Описаний нами суспільно-політичний і духовний контекст, в якому складався світ переконань і творчих принципів письменника, допоможе з'ясувати головні питання нашого дослідження, а саме: які етнопсихологічні особливості українського народу відтворив, змодельовав І. Нечуй-Левицький у характерах і типах своєї прози, наскільки глибоко і проникливо він диференціював психологічні і ментальні, типові й індивідуальні, етнічні й соціально набуті складники характерів своїх персонажів.

Є. Кирилюк вважав, що історична заслуга письменника в тому, що “він перший цілком відходить від “етнографічної” школи” [16, XXVIII] в манері письма і стає реалістом. Однак це суттєве обмеження заслуг І. Нечуя-Левицького. Він у своїх повістях і оповіданнях не лише створив класичну художню панораму дореформеного й пореформеного життя українського села, але й змалював галерею оригінальних характерів і типів з питомими рисами етнічної індивідуалізації, увів у літературу раніше не помічені соціальні групи. Письменник першим з українських митців у зображенні характерів широко вийшов за соціально-побутові й етнографічно-фольклорні параметри, започаткував творення етнопсихологічних літературних типів як носіїв національної ментальності. Його повнокровні персонажі не є лише продуктом соціальних обставин чи народно-побутових, родинних взаємин і виховання, як донедавна вважалося, – вони є носіями глибинних етнічних, буттєвих психічних особливостей народу. Саме І. Нечуй-Левицький одним із перших у нашій літературі створив живий та яскравий образ епохи, “дав низку яскравих типів з добре відомого йому життя народу та верств до народу близьких” [17, 140] через відтворення не лише соціальних обставин і побуту своїх героїв, а найперше – через особливості вдачі, психічного складу характерів, через їх світосприймання й внутрішню душевну сутність.

Відомо, що письменник був великим “артистом зору” (І. Франко), тобто умів яскраво і колоритно, широко й детально описувати місцевість чи місце, де відбувається дія. Полюбляв творити сюжети з родинно-побутової тематики. Ці епічні розповіді й описи іноді непропорційно великі відносно безпосередніх подій, в яких виявляються характери героїв, і може скластися враження (це зауважувала І. Нечуєві-Левицькому критика), що характеристиці персонажів письменник не надає особливого значення, що його герої не дуже індивідуалізовані. Усталилася навіть певна традиція прочитання творів автора “Миколи Джері” як соціально-побутових і розуміння й тлумачення його героїв як виключно соціальних типів. Причина, очевидно, в тому, що під час аналізу художніх творів письменника літературознавці часто через об'єктивні і суб'єктивні причини не співвідносили їх проблемно-тематичної й світоглядної сутності з загальною концепцією життєвих принципів автора, висловленою в публіцистиці, рецензіях, нарисах, листах. Хоча якраз ця частина доробку письменника підказує нам, що необхідно переосмислити традиційні оцінки і погляди на прозу І. Нечуя-Левицького. Це треба робити навіть за умов, що ці традиційні погляди формулювали відомі вчені-літературознавці. З віддалі часу багато тверджень, істин, оцінок бачаться по-іншому. Сьогодні, наприклад, вже застарілою і неточною є періодизація українського національного руху, запропонована І. Франком, – за чільними постатями, які

були духовними лідерами певного періоду часу. Дослідники, як правило, тепер користуються конкретнішим і вужчим терміном “українська національна культура” замість “український національний рух”. Адже справді в умовах бездержавності до самого кінця XIX ст. український рух мав виразно культурницький характер. За основу періодизації береться міра самоусвідомлення культурою себе як об’єктивації національного буття свого суб’єкта – українського народу. Виходячи з цього принципу, І. Нечуя-Левицького можна вважати представником культурно-просвітницького періоду, який тривав з середини XIX ст., тобто від романтичного націоналізму Т. Шевченка й зародження української ідеї в членів Кирило-Мефодіївського товариства – до громадівського руху 70-х років та першої української політичної еміграції (М. Драгоманов, С. Подолинський, Ф. Вовк). Якраз тоді “відбулося виокремлення України як суб’єкта історичного процесу з відповідно суверенними культурними запитаними” [18, 108] і народилися нові носії цих ідей та ідеалів. Тому в діалектичній єдності продуктом епохи і об’єктом нашого дослідження є світогляд письменника і його літературних персонажів.

Останнім часом дослідники наголошують на потребі вивчати історію літератури і її персональних творців на нових принципах наукової методології. Щодо творчості І. Нечуя-Левицького, спрощеної і викривленої народницьким та соцреалістичним літературознавством, ця потреба є невідкладною. Адже письменник як класик літератури є популярним автором для читача, є хрестоматійним каноном шкільної програми. “Сьогодні час поглянути на Нечуя-Левицького неупереджено, взяти до уваги сукупність факторів та загальний контекст, зробити акценти на головному – на ідеї цілого життя Левицького, національній ідеї, взяти до уваги не лише його художню творчість, але і його публіцистично-критичні праці, без них-бо годі зрозуміти багатогранну ідейно-творчу палітру його прози” [2, 9], – накреслює концептуальні засади новітнього нечужезнавства сучасна дослідниця Інна Приходько.

ЛІТЕРАТУРА

1. Меженко Ю. Іван Семенович Нечуй-Левицький. // Нечуй-Левицький. Твори. - К., 1926. – Т.1.
2. Приходько І. Українська ідея у творчості І. Нечуя-Левицького. - Львів, 1998.
3. Мироненко М. І. Нечуй-Левицький. - К., 1930.
4. Зарва В. Просвітительська концепція “нового героя” в “Хмарах” І.Нечуя-Левицького// Літературознавство. Книга 1. IV Міжнародний конгрес українців. - К., 2000.
5. Коряк В. Нарис історії української літератури. - Харків, 1929.
6. Єфремов С. Історія українського письменства. - К., 1995.
7. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. - К., 1984. – Т. 41.
8. Стаття “Українці” була написана на замовлення професора Будапештського університету Оскара Амбота для енциклопедії світової літератури, тому мала бути за розміром “невеличкою розвідкою” (Див.: Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1984. - Т.41.).
9. Федорук О. Невідомий лист-спогад І Нечуя-Левицького про П.Куліша//Пантелеймон Куліш. Матеріали і дослідження. - Львів-Нью-Йорк, 2000.
10. Бернштейн М. Українська літературна критика 50-70 років XIX ст. - К., 1959.
11. Бернштейн М. До характеристики світогляду раннього І. Нечуя-Левицького (за матеріалами статті письменника “Органи російських партій” // Радянське літературознавство. 1966. – № 9.
12. Меженко Ю. Іван Семенович Нечуй-Левицький. Твори. - К., 1929. – Т.1.
13. Очинський І. Іван Нечуй-Левицький// Нечуй-Левицький. Твори. Х.-К., 1930. – Т.1.
14. Нечуй-Левицький І. Життєпис Івана Левицького (Нечуя), написана ним самим // Нечуй-Левицький І. Зібрання творів: В 10 т. - К., 1968. – Т.10.
15. Підмогильний В. Іван Левицький-Нечуй (спроба психоаналізу творчості) // Життя й революція. - К., 1927. – № 9.
16. Кирилук Є. Творчий шлях І Нечуя-Левицького // І. Нечуй-Левицький. Вибрані твори. - К., 1929.
17. Єфремов С. Іван Левицький-Нечуй. - К., 1924.
18. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. - К., 1992.

ПАРОНІМИ ЯК СТИЛІСТИЧНИЙ ЗАСІБ У ПОЕЗІЇ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО

Бойко Л.П., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

З мовних засобів експресії в поетичному мовленні найчастіше використовуються слова, пов'язані з речовими, матеріальними значеннями. Вони сприяють створенню притаманного словесній творчості узагальнення життєвої дійсності у вигляді конкретних явищ і досить широко використовується українськими письменниками для створення естетичних ефектів.

Творчість Миколи Вінграновського - оригінальне явище в українській поезії. Світ цієї поезії передусім концентрує в собі міцну й нерозчленовану злитість минулого й сучасного не лише в темі, а й у самому характері художньої образності. Значне місце серед словесно-зображальних засобів поезії М.Вінграновського посідають пароніми.

Ідучи за В.П. Григор'євим, під паронімією у віршованих текстах ми будемо розуміти явище паронімічної атракції (ПА), тобто зближення паронімів, причому не будь-яких близькозвучних слів, а лише різнокореневих [1, 186]. При цьому зауважимо, що для ПА властиве зіставлення словоформ, кореневі морфеми яких, незалежно від конкретно-історичних умов їх виникнення, позбавлені будь-якої об'єктивної семантичної та словотвірної спільності [2, 252]. Для здійснення ПА необхідно виконання хоча б однієї з таких умов: наявність логіко-синтаксичного зв'язку між атрактантами; внесення значень атрактантів в одну логіко-понятійну сферу; приналежність атрактантів до однієї лексико-семантичної парадигми; квазісиноніми; квазіантоніми, гіпоніми тощо; співвіднесеність членів пари за граматичними ознаками [3, 218]. ПА – це поетична семантизація слів, зіставлених на основі різних типів звукової подібності (весла / перевесла, герці / серці, снігів / снігурів, колоскову / колискову, зойки / сойки та ін.).

ПА ми будемо розглядати як контекстуальне звукомислове зіставлення не споріднених, але фонетично подібних одиниць [4, 102].

Ядро атрактантів у поетичній мові М.Вінграновського складають загальні назви, які є найбільш інформативними з точки зору лексичного змісту. Найчастіше спостерігається атракція морфологічно однорідних слів. Тотожна граматична форма атрактантів підтримує фонетичне зближення:

Встають під скалою і сонце, й гроза,
І дні пропливають над нею без ліку...
Схилився в задумі там геній козак
З жорстокого віку, з квітучого віку [5, 43].

Як правило, в паронімічному ряді поєднуються атрактанти, що належать до одного семантичного класу або навіть до однієї семантичної категорії. Серед атрактантів-іменників засвідчуються такі групи: 1) абстрактний – абстрактний: ліку – віку [5, 43], млі – тлі [5, 214], роду – вроду [5, 97], засинання – просинання [6, 97]; 2) конкретний – конкретний: снігів – снігурів [6, 142], степами – серпами [5, 97], лінією – лілією [5, 67]; 3) конкретний – абстрактний: крик – крок [5, 154], пуста – капуста [5, 188], гори – горе [5, 56], голову – голоду [5, 151], народі – переброді [5, 139] та ін. Значна кількість паронімічних рядів побудована на зіставленні дієслівних лексем: прибув – вибув [4, 88], виступає – наступає [5, 116], ісклала – поклала [5, 102], бути – збути [6, 167] та ін. У віршованих рядках використовується атракція прикметників і дієприкметників: минулих – заснулих [5, 48], строга – золоторога [5, 47]. У ПА можуть вступати слова, що належать до різних частин мови і відповідно мають різні граматичні характеристики: біло – тіло [6, 105], снами – нами [5, 59], гортань – гортать [6, 43], нема – німа [5, 123], мрій – мій [5, 39], проллем – проблем [5, 142], мною – земною [5, 211] та ін. Важливою умовою здійснення атракції в поезії служить семантичний зв'язок між значеннями атрактантів. У поетичних творах М.Вінграновського між значеннями членів паронімічної парадигми спостерігаються відношення протилежності:

Й готель, де ти прибув і вибув,
Рука на пальовій стіні, -
Це все, немов далекий вибух,
Як пам'ять втрачена мені [5, 88].

У цих рядках вживаються антонімічні пароніми прибув – вибув, які різняться лише префіксами при- і ви-. Вони використані автором для створення гри слів.

За допомогою префіксів при- і у- створена антонімічна (мінімальна) паронімія в поезії “Прицокало, прибилося, притекло...”

Прицокало, прибилося, притекло,
Припало, пригорнулось, причинилось,
 аплакало і – никла утекло
 Чорняве полум'я з печальними очима... [5, 46].

Тут пароніми вживаються як семантичне переключення, що найчастіше зустрічається в поетичній римі.

Поряд з антонімічними в поезії М.Вінграновського засвідчуються пароніми з певною семантичною близькістю. Наприклад, у вірші “Рябко, і дощ, і з вітром цвіт...” автор використовує пари слів виступає – наступає як семантичне переключення:

Червоний місяць аж горить,
 З діброви хмара виступає,
 І світ на груди наступає
 Моїй тривозі – полетить!.. [5, 116].

У вірші “Марія” знову використано пароніми ісклала - поклала з певною семантичною близькістю. Стилістична функція цих паронімів – семантичне переключення.

На базарі рученьки ісклала,
 В білій хустці, в сірім піджаці,
 Голову на буханець поклала,
 Задрімала в хліба на щоці [5, 102].

Змальовуючи прихід весни, оживання природи, М.Вінграновський вводить у контекст пари слів весна – весла, весла – перевесла для милозвучності художнього мовлення. Саме ці слова допомагають краще передати картину приходу весни:

На крилах журавлів весна вже сушить весла.
 Загомонили про життя діди,
 І на стежин пахучі перевесла
 З снопів тополь тече зелений дим [5, 145].
 У поетичних рядках:
 Сива стомлена сутінь снігів
 Слід сорочий і лисячий слід.
 І під крилами хмар-снігурів
 Сонця зимного жевріє глід [6, 142]

поряд із паронімами з певною семантичною близькістю снігів – снігурів (мінімальні, римовані) зустрічаємо пароніми з певним семантичним значенням слід – глід (максимальні). Перша пара паронімів вжита автором для милозвучності при змалюванні зимового пейзажу. Друга пара виконує іншу стилістичну роль – семантичне переключення, що зумовлено звуковою близькістю слів.

Максимальні пароніми, вжиті в поезії М.Вінграновського, можуть відрізнитися лише початковими звуками; відсутністю його в одному із слів. Наприклад:

Бо йдуть літа буремною ходою,
 Різнити важко пустоцвіт од цвіту...
 І той любов'ю повниться до світу,
 Хто рідну землю має під собою... [5, 135].

Пишучи про швидкий плин часу, про місце і значення людини в житті, автор не випадково добирає пароніми цвіту – світу для забезпечення милозвучності фрази.

Демон у поета стає сумним свідком довгого ланцюга помилок і жертв, масштаби яких лише посилили перемоги людини над природою. Твір закінчується не реквіємом людству, а колисковою його майбутньому. Автор використовує пароніми герці – серці для милозвучності:

І я кажу: вчарований титан
 Не змінить світ ні в пісні, ані в герці,
 Сосна печалі виросте у серці,
 Голками вп'ється у відкритість ран... [5, 211].

У поезії “На золотому столі” М.Вінграновський відтворює плин часу. Все минає: і схід сонця, і грози, і дні без ліку – лиш стоїть у задумі непорушно козак. Сивою давниною віє від цих рядків. І допомагає відтворити все це уміле і влучне використання слів паронімів ліку – віку, що вжиті для милозвучності:

Встають під скалою і сонце, й гроза,
 І дні пропливають над нею без ліку...
 Схилився в задумі там геній козак
 З жорстокого віку, з квітучого віку... [5, 43].

Крім паронімів, що відрізняються початковим звуком, у поезії є такі, в яких у одному з слів цей звук відсутній зовсім:

Це ти? Це ти. Спасибі... Я журюсь.
 Проходь. Сідай. У дні оці і ночі
 Вчорашніми очима я дивлюсь
 В твої сьогоднішні передвечірні оці [5, 104].

Смутком наповнені ліричні рядки поезії, тихою журбою. Щоб краще передати стан героя, автор вживає пароніми ночі – оці і цим забезпечує милозвучність (за законами алітерації та асонансу).

У поезії М.Вінграновського зустрічаються пароніми, що відрізняються лише одним звуком в середині слова. Наприклад:

У полі спить зоря під колоском
 І сонно слуха думу колоскову,
 І сонна тиша сонним язиком
 Шепоче саду сиву колискову [5, 64].

Поет описує сонну природу, використовуючи для цього однокореневі слова сонно – сонна; колоскову – колискову. Всі пароніми тут вжиті для створення гри слів.

У поезії “Кінотриптих” поет звертається до коханої, згадуючи про свою давню палку любов, і використовує при цьому пароніми голову – голоду:

Триста ночей я губами квітчав
 Твою сірооку голову.
 Триста ночей я страждав і мовчав,
 Повен бажань і голоду [5, 151].

Близькість звучання робить пароніми схожими на співзвучні слова, що вжиті в художньому мовленні для милозвучності за законами алітерації.

Серед максимальних паронімів у поезії М.Вінграновського зустрічаємо такі, що відрізняються лише відсутністю кінцевого звука в одному зі слів. Усі ці слова стоять у кінці рядка. Наприклад:

Синій сон у небесному морі,
 Сплять часи, і віки, і літа,
 Я лечу у сіянні прозорім,
 Труться зорі німі об літак [5, 130].
 Лиш царство, заяче гасає і живе,
 Бренить деінде безголовий сонях,
 І скирта-дума у сніги пливе,
 Пливе стара, позаторішня соня [5, 50].

Пароніми літа – літак, сонях – соня вживаються для милозвучності.

Крім максимальної паронімії, в поезії М.Вінграновського зафіксовані випадки мінімальної. Наприклад:

А поза тинном, вибитим вітрами,
 Жили шляхи, і села, і міста.
 Жили народи, вгорнуті віками, -
 І кожен вік до ста літ доживав... [5, 132].

М.Вінграновський говорить про швидкий плин часу, століть, про вічність життя і використовує при цьому пароніми вітрами - віками для милозвучності.

З палкою любов'ю в душі автор звертається до Марії. Передає свої почуття, наголошуючи, що кожна хвилинка його життя наповнена нею, її ім'ям.

Маріє, мріє, мрієчко моя,
 Моя Марієчко тривожна,
 Твоім гірким, як світ, ім'ям
 Мені звучить хвилинка кожна [5, 99].

Пароніми Маріє, мріє, мрієчко, Марієчко вжиті як засіб забезпечення музичності фрази, зумовлюють стилістичне увиразнення думки. В іншому випадку:

Не дівчина, не мати, не сестра –
 Богине віри і добра богине...
 Блискуча маско віри і добра!

Ваш крик, і крок, і кров для мене гине [5, 154]

пароніми богине – гине вжиті автором для забезпечення музичності фрази. Пари слів крик – крок, крок – кров введені в текст для створення гри слів.

У поезії “Канни” автор порівнює квіти з ранами, при цьому використовує пароніми канни – рани, що вжиті як семантичне переключення, а також для милозвучності:

Наче вони не канни –
Квіти червоноброві,
Наче з моєї крові
Мною загублені рани [5, 135].

Таким чином, у поезії М.Вінграновського засвідчені випадки мінімальної і максимальної паронімії. Пароніми в поезії М.Вінграновського використовуються для забезпечення музичності фрази, стилістичного увиразнення думки, для створення гри слів, для кращого сприйняття читачем його поезії. Для поезії М.Вінграновського властиве творення образів не на предметному значенні слів, а на їх звучанні [2, 253].

ЛІТЕРАТУРА

1. Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. – М.: Наука, 1977.
2. Дашенко Н. Розвиток поетичної образності шляхом звукової організації тексту // Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку. – Тернопіль, 1999.-С 250-254.
3. Северская О.И. Паронимическая аттракция в поэтическом языке М.Цветаевой // Проблемы структурной лингвистики: Сб. научн. трудов. – М.: Наука, 1988.
4. Дашенко Н. Паронімічна атракція та звуко-сміслова організація поетичного тексту // Теорія і практика лінгвістичного аналізу художнього тексту. – Тернопіль: Лілея, 1997.-С 92-107.
5. Вінграновський М. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1986.-463с.
6. Вінграновський М. Поезії. – К.: Дніпро, 1971.-174с.

УДК [883 М + 820 (71)] - 091

ІСТОРИЧНИЙ РОМАН Л.МОСЕНДЗА “ОСТАННІЙ ПРОРОК” КРІЗЬ ПРИЗМУ ПРОБЛЕМ БЕЗМЕЖНОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА НАДІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Васьків М.С., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Ключовими питаннями дискусії 1990 року між корифеями західного літературознавства було питання про обмеженість чи принципову безмежність інтерпретації художнього твору, а також питання про те, що є визначальним для інтерпретації твору – власне текст цього твору чи прагнення і переконання читача та той контекст, в який читач “вписує” твір. Річард Рорті, прихильник прагматизму в літературознавстві, вважає, що читач перебуває у полоні власних проблем, а тому інтерпретує твір виключно у руслі цих проблем, не обмежуючи себе тими значеннями, які могли б іманентно міститися у тексті чи вкладатися у нього автором, цим самим стверджуючи, що, в принципі, інтерпретація художнього твору є безмежною і незалежною від тексту, який використовується тільки як побіжний і часто випадковий засіб. Джонатан Куллер виступає апологетом надінтерпретації, вважаючи вартими уваги й цікавими тільки крайнощі, як у житті, так і в науці, філософії, мистецтві, мистецтвознавстві, бо вони викликають здивування і зацікавлення, навіть якщо не дуже узгоджуються із текстом твору, тобто з інших позицій Дж.Куллер прийшов до висновків, які є дуже близькими до висновків Р.Рорті. Спираючись на синтез здобутків семіології, феноменології та рецептивної естетики, Умберто Еко приходиться до висновку, що шляхів інтерпретації літературного тексту може бути надзвичайно багато, бо кожен читач спирається на ті елементи тексту, які стають значимими лише для нього (тут він близький до Рорті й Куллера), але не безмежно багато, бо інтерпретація, яка суперечить тексту, є невдалою, чи надінтерпретацією, нав’язуванням тексту того, чого в ньому не закладено. Приблизно до таких же висновків приходять

структуралістська й постструктуралістська герменевтика. (Власне у такому ж руслі вирішив цю проблему на століття раніше О.О.Потебня, коли наголошував на множинності змісту слова й художнього образу та одновимірності й стабільності їх внутрішньої форми).

Такий підхід видається найбільш виправданим, але У.Еко не зупиняється на тому, чим же зумовлений вибір тієї чи іншої інтерпретації тексту, полишаючи це на суб'єктивну волю інтерпретатора. Попри це якраз філософія прагматизму, до якої так тяжіє Р.Рорті, може допомогти визначитися у цьому питанні. За основоположником прагматизму Джоном Дьюї, *“насправді обставини, в яких доводиться діяти людині, це завжди конкретні обставини, які ставлять перед ним певну конкретну мету, конкретне завдання, яке їй належить розв'язати”* [1, 53]. Тому велика роль відводиться конкретному досвіді дослідника і тим проблемам, що постають конкретно перед ним, його сім'єю, соціальним станом, нацією, державою, національною культурою, наукою, у тому числі гуманітарною, тощо. *“... ми повинні знати, що залежність мети від засобів така, що єдиний кінцевий результат є результат, що досягається сьогодні, завтра, післязавтра, день за днем у безперервній спадковості років і поколінь. Тільки так ми зможемо бути впевненими, що ми розглядаємо наші проблеми у всіх частковостях одна за одною, мірою їх виникнення – зі всіма ресурсами, що надає розум, який орудує у спільній дії”* [Цит. за:1, 63]. Тому *“не варто ставити перед собою якісь гранично загальні й ухильні теми, висувати абстрактні ідеали. Вони обов'язково перетворюються в якийсь тотальний абсолют...”* [1, 62].

На жаль, сьогодні часто доводиться спостерігати в нашому житті, як замість вирішення насущних проблем розв'язуються зовсім нам далекі чи й чужі питання. Західна цивілізація прагне нав'язати всьому світові свою систему цінностей, наукову методологію, проблеми свого суспільства, у тому числі й гуманітарні. Адекватною реакцією на таке тотальне нав'язування постають у літературознавстві так звані “постколоніальні” студії, які засвоюють надбання західного літературознавства, але спрямовують їх на специфічно національне прочитання і розуміння літератури (вulgарним спрощенням є спроби трактувати “постколоніальне” літературознавство лише як один із проявів націоналізму в науці).

Цікавий факт. М.Рябчук в одному з численних інтерв'ю пояснював свій відхід від літературознавства тим, що на Заході ця наука сягнула захмарних висот, а тому її засвоєння потребує занадто багато часу, щоб перебувати в авангарді світового літературознавства, тож хай цим займається наукова молодь. Дивним видається твердження, що західна літературознавча методологія обов'язково повинна стати методологією вітчизняних дослідників, але часто спостерігаємо випадки сліпого слідування такому твердженню, що призводить до появи надінтерпретаційних досліджень чи просто досліджень заради підтвердження власного вміння застосовувати модні методи, концепції, термінологію тощо.

Так чи інакше текст висуває певні обмеження до інтерпретаційної парадигми. Одними з таких обмежувальних факторів є жанрові особливості твору. Часто канони жанру чи “жанрові сподівання” навіть спрямовують інтерпретацію в певне русло, визначають інтенційні особливості твору. Такі обмежувальні й цілеспрямовуючі жанрові особливості мають також твори історичних жанрів, історичні романи зокрема. Насамперед, це історіософський характер таких творів і їх спрямованість на сучасність, як авторську, так і читачську.

Історіософія та вихід на сучасність передусім стосуються історії конкретної держави чи нації (хоча можуть мати й універсальний характер), тому вдумливий інтерпретатор історичного твору виявляється обмеженим також минулим і теперішнім станом цієї держави чи нації, що він постійно повинен мати на увазі. Найчастіше таку державу чи націю ми ідентифікуємо з національною чи державною приналежністю автора, найчастіше так самоідентифікується й автор, навіть якщо він звертається до “нерідної” історії.

Яскравим прикладом подібної ідентифікації й самоідентифікації може бути роман Леоніда Мосендза “Останній пророк”. Основою для сюжету роману стала біблійна історія життя Йоана Хрестителя, або Єгоханана, за фонетичною транскрипцією з івриту. Безперечно, твір Л.Мосендза може сприйматися читачем будь-якої нації і по-різному. Хтось буде вбачати у ньому белетризовану історію життя визначної постаті, хтось буде прагнути дошукатися глибинної істини за допомогою герменевтичної методології, хтось, можливо, цілком неординарно буде заповняти “лакуни” роману чи поєднувати його структурні елементи. Для українських читачів, крім цього усього, надзвичайно важливим об'єднуючим фактором, який одночасно буде обмежувальним для інтерпретаційних можливостей, є поєднання трьох історично-часових і просторових пластів: Юдея I ст. до народження Христа, Україна 30-40-их рр. XX ст. і сучасна Україна. Чим ширше коло знань і вмінь читача, чим ширший залучуваний контекст, тим, як це не парадоксально, ближчими, а не віддаленішими стають їх інтерпретації твору.

Для Леоніда Мосендза цей роман мав виключне значення. Насамперед поет-лірик і автор історичних новел, він в останні передсмертні роки звертається до розлогого епічного жанру, намагається зробити його синтетичним узагальненням власних роздумів останніх років про долю і майбутнє батьківщини, використавши попередні художні набутки в царині історичних жанрів. Тому роман “Останній пророк” вийшов за межі лише життєпису Єгоханана, даючи розлогу характеристику суспільно-історичної

ситуації в Палестині I ст. до н. Х. Планувався великий за обсягом навіть як для роману твір на чотири частини, з яких, на жаль, до нас дійшли тільки перших три. Л. Мосендз детально проштудіював історичні джерела про події тієї доби, прагнув якомога повніше і точніше відтворити їх, однак Ю. Герич [2, 447 – 455] вказує на окремі неточності, відхилення від історичного ходу подій, домисел і навіть свідому трансформацію подій, що у черговий раз доводить, наскільки важливим для митця було проведення аналогій між тогочасною Палестиною і сучасною їй Україною (хоча зводити інтерпретацію твору тільки до цих аналогій було б нерозумно). Тут яскраво виявляються розбіжності у підході до минулого історії як науки й історичних жанрів художньої літератури. *“Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для вполчення певної ідеї в певних живих, типових особах... Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв’язку; повість історична має вартість тоді, коли її основна ідея зможе заняти сучасних, живих людей, то значить, коли вона сама жива й сучасна”* [3, 7].

Письменник дає широку характеристику позицій представників загарбника-Риму, правлячої верхівки Іудеї, різних політичних і соціальних угруповань Палестини: від підпільних терористів зелотів до проповідників покори. Тому в романі зустрічаємо декілька сюжетних ліній, які власне ними не є, бо складаються з окремих епізодів, ніби вихоплених зсередини. Далася взнаки й новелістична творчість Л. Мосендза. *“Останній пророк”* – це не *“Вершники”* Ю. Яновського чи *“Тронка”* О. Гончара, але значна частина цього твору побудована за принципами роману в новелах. Так, окремими новелами-замальовками є розділи про життя римських воїнів, прокураторів тощо. Тільки один раз перед нами постає прокуратор Вар у його суперечці з майбутнім прокуратором Квіріном, який під пером Мосендза постає всупереч історичним фактам Варовим заступником. Ця суперечка висвітлює два погляди римських завойовників на характер стосунків із пригнобленою Палестиною. Вар є прихильником грубого насильства, підкорення всіх без винятку за правом сильного. Квірін значно хитріший і далекоглядніший, він пропонує дати юдеям видимість формальної автономії з тим, щоб керувати ними руками їхньої ж верхівки й одночасно не перегинати палицю, щоб не викликати будь-яких небезпечних заворушень. Після цього ці два персонажі стають авторові *“непотрібними”*, пізніше він тільки епізодично ще згадує Квіріна, а про Вара мова не йде взагалі.

Часто, правда, такі новели отримують продовження, але знову у формі окремої новели, дуже слабо пов’язаної сюжетно з попередніми розділами роману. В першій частині роману яскравими образчиками сильних, грубих і бідних легіонерів-пняків є постаті Альтуса і Нігірла. Саме вони репрезентують ставлення рядового римлянина до підкореного народу, його матеріальних і духовно-релігійних потреб, а ставлення це повністю байдуже, римляни не можуть бодай трохи піднятися над імперською зверхністю й відчуттям своєї виключної переваги в усіх сферах життя. Одночасно у цьому розділі устами здеканалізованого і здекласованого Скриба описується вибухонебезпечна ситуація, яка знаходить вираз у готовності юдеїв збройно пришвидшити прихід давно очікуваного Месії. Здавалося б, на цьому функції цих персонажів вичерпані. Але раптом автор знову повертається до них у другій частині роману, коли описується виправа римського підрозділу для захоплення особливо небезпечного зелотського провідника. Альтус покінчує життя самогубством через каліцтво, завдане йому зелотами. Те ж робить на очах своїх товаришів Нігірл через те, що з його вини втік в’язень. Ці два самогубства, однак, не є виразом слабкості римлян, навпаки, стають свідченнями їхньої військової звитяги, честі й хоробрості. Таким самим прикладом можуть слугувати епізоди, пов’язані з первосвященником Гананом, Каяфою, зелотом Іродіоном, калікою, колишнім юдейським повстанцем проти римлян Пасхуром тощо. Підсумовуючи, можемо сказати, що для появи на сторінках роману того чи іншого персонажа не обов’язково, щоб його доля претиналася з долею Єгоханана чи мала на неї якийсь безпосередній вплив.

З метою панорамного відтворення не так біблійно-історичних подій, скільки настроїв, переконань різних верств гнобленої нації, автор детально змальовує життя рідного для пророка Гебруну, переповідає історію життя батьків Єгоханана, особливо Захарія, батькового друга і вчителя Давида. Власне у першій частині роману, яка має і відповідну назву *“Батьки”*, Єгоханана ще немає. Як дійова особа він постає перед нами лише у другій частині роману, перша ж частина перед нами витворює ілюзію повного нашого занурення в епоху. Образи Захарія, Давида, митаря Закхія відтворюють метаморфози національної залежності, рабства на рівні індивідуальної екзистенції. Виявляється, рабство є пекучим лише на початковій стадії, з часом людина зживається з ним, особливо, якщо її не дуже гноблять і якщо вона займає певне високе становище серед гноблених, становище кращого серед гірших. Становище священника цілком задовільняло Захарія, і він притримувався переконань, висловлених в улюбленій приповідці Закхія: *“Ані сам у себе царя не лай, ані в затишку дому свого не ганьби міцнішого! Бо птах небесний донести може голос твій, а тес, що має крила, – домчати слова твої!..”* [4, 33]. Тільки коли Захарій зазнає особистої наруги, він готовий до кінця відстоювати свою власну честь і глибоко замислюється над долею власного народу. І тільки тоді він відчуває ганебність своєї попередньої поведінки і тисяч таких, як він: *“Що нарід?! Нічого йому до того! От як перед лицем Господнім стану я, вкритий ганьбою?!”* [4, 33]. Тільки на схилі років приходить і до Закхія усвідомлення нікчемності й

непотрібності свого ганебного в очах співвітчизників митарства, за яке немає жодної дяки з боку завойовників та “своїх” первосвящеників. Приходить глибинне філософське розуміння того, що основною причиною національної залежності є відсутність єдності, прагнення пережити власні болі, нехтуючи болями інших.

Показовим для “Останнього пророка” є те, що твір має біблійну основу, але автор зосереджує основну увагу не на релігійній проблематиці і не на белетризації біблійної історії, а на проблемах міжнаціональних взаємин між завойовниками і завойованими. Тому основна увага у другій і третій частинах зосереджена саме на формуванні національної самосвідомості Єгоханана та морально-етичних норм. І знову серед багатьох питань максималістської юності найважливішими стають питання римсько-юдейських взаємин, власної байдужості юдеїв до свого упослідженого становища, що пов’язується з поступовим занепадом духовних запитів і заміною їх запитам матеріально-побутовими, часто дріб’язковими. Протест, прагнення зберегти власну гідність виявляють одиниці. Формою пасивного протистояння є позиція Давида, який повністю відходить від будь-якої суспільної діяльності, у тому числі від будь-якого співробітництва з римлянами чи їх службовцями з юдеїв. Правда, цей протест не знаходить жодного прямого вияву і не завдає якоїсь видимої шкоди владі римлян, але свої протестні настрої Давид передає іншим, таким, як Єгоханан. Усе більше уяву Єгоханана тривожать згадки про зелотів, мужніх підпільників, що продовжують постійну збройну боротьбу з завойовниками й особливо їх посіпаками з юдеїв, і саме до них підштовхує юного пророка Давид. Як наслідок, ризикуючи життям, Єгоханан рятує від полону й загибелі Іродіона. Ще до того, як хлопець потрапляє в Єрусалим, зелоти уявляються йому найромантичнішими і найзавзятішими патріотами.

Безперечно, третя частина роману “Останній пророк” поєднала у собі узагальнення власне українського досвіду автора з висновками про універсальну природу людини й людського суспільства загалом. Єгоханан почергово “випробовує на міцність”, порядність і справедливість саддукеїв, фарисеїв та зелотів, цих споконвічних “правих олігархів”, “лівих демагогів” та екстремістів, які можуть бути і лівими, і правими.

Саддукеї є фінансово-політичною верхівкою юдейської спільноти. Для збереження свого панівного становища вони готові йти на будь-які угоди з римлянами, завжди перебуваючи, відповідно, на поверхні, хоча перші можуть стати третіми, а другі – першими, як це відбувається з Єліазаром, Гананом чи Каяфою. Єгоханана спочатку приваблює вчення саддукея Йосифа про усвідомлений вибір життєвих позицій і про відповідальність за цей вибір, який повинен узгоджуватися з релігійними постулатами, а значить, на думку Єгоханана, з ідеями національної окремішності й незалежності. Та юнак гірко помилився. Насправді вчення Йосифа утверджувало право сильного й багатого вибирати те, що йому найвигідніше. Тому юні саддукеї – послідовники цього вчення – доводять відносність і нестабільність будь-яких цінностей, тому про народ і націю варто вести мову лише тоді, коли це вигідно, а кінцевою метою повинно стати власне задоволення.

Про чистоту закону й захист народу чи не найбільше розводяться фарисеї. Багатством і впливом вони поступаються саддукеям, тому не можуть розраховувати на прихильність римлян. Відповідно фарисеї проголошують свою опозиційність щодо саддукеїв, небажання угодовства з римлянами, шукають підтримки у народних мас. Та коли справа доходить до розподілу прибутків, коли ставиться питання про те, щоб пожертвувати своїм матеріальним благополуччям, то опозиційність фарисеїв моментально випаровується, вони зразу приймають позицію саддукеїв (коли постало питання про зменшення доходів Єрусалимського храму і необхідність якимось чином їх компенсувати) і зраджують той народ, який так ревно “захищали” раніше. Не є для фарисеїв, як і для саддукеїв, чужими й тілесні насолоди, тільки вони їх якнайстаранніше приховують від стороннього ока. Тому розчаровується Єгоханан і в праведному Гарімові та його помічникові Емерові. Не є виходом для майбутнього пророка і зречення від суєтного світу та спокійне життя в гармонії з природою і нібито з Богом, до чого прагнув повернути Єгоханана Озій.

Закономірним видається прихід юнака до зелотів, які своєю метою ставили збройний спротив римлянам і їх посібникам, жертвуючи своїм добробутом, сім’єю, почуттями, а часто і життям. Враховуючи життєвий досвід автора й реалії 30-40-их рр., можна було б вважати, що шукання Єгоханана завершилися. Та, по-перше, це ніяк не узгоджувалося б із Біблією як першоджерелом, а по-друге, саме на момент написання “Останнього пророка” Л.Мосендз переживає ідейну кризу у ставленні до збройних формувань українського підпілля, що знаходить свій вираз у романі. Ставлення це суперечливе. Ще залишається романтика спогадів власного бойового шляху в військах УНР, молодих воїнів УПА він порівнює з “Ігоревими війнами” [5, ХХХІІ], але наростає невдоволення керівництвом збройного підпілля і відчуття безперспективності боротьби заради боротьби. В одному з листів письменник пише: *“Не злися на мене за моє гостроязиччя, але моє розчарування безмежне й головне в моральних якостях, бо політичні – їх творить лише язик, а коли люди живуть з революції, то що ж їм робити, як не язика вправляти”* [5, ХХХ]. І ще одна цитата з листа Л.Мосендза за березень 1947 року: *“Над нашим націоналізмом нависла одна загальна велика хиба: неучтво й зарозумілість... Я з жалем бачу, що від людей хочать не знання й*

праці, але послуху й підлизування. На це я не здібен, я звик до співпраці й товариського порозуміння, а не до задирання носа й експлуатації для персональних цілей” [5, ХХХІ]. Тому закономірним видається спочатку безтямне захоплення і згодом гірке розчарування Єгоханана діяльністю зелотів. Рядові зелоти повинні виконувати функцію покірних виконавців, без розуміння мети й доцільності того чи іншого терористичного акту. Зелотський ватажок Іродіон, життя якому колись порятував Єгоханан, попри позірне самозречення заради боротьби поступово стає деспотом, який потихеньку накопичує чималий капітал на зразок брехливо-священницького Беназара.

Майбутній пророк, пройшовши “манівцями”, заходить у, здавалося б, глухий кут. Ситуація, характерна для найкращих представників будь-якого під’ярменного народу і, насамперед, для українців 40-их років ХХ ст. Про ренегатство українських провідних верств від ХІУ ст. до Мосендзової сучасності вже писано-переписано. Узагальнену характеристику цій верхівці дали праці В.Липинського і Д.Донцова, стосовно неї ні у Л.Мосендза, ні у його сучасників не було жодних ілюзорних надій. Не було у письменника таких ілюзій і стосовно лівих фразерів, котрі через облудну демагогію про справедливість і рівність прагнули дорватися до влади й бажали тих самих благ і привілеїв, які мала фінансово-політична верхівка. Це єднало фарисеїв і саддукеїв, це ж єднало магнатів і люмпен-проповідників 10-40-их рр. ХХ ст., це ж єднає сьогоднішню олігархію з лівим політичним спектром. Як бачимо, широка панорамність показу життя Палестини, фрагменти багатьох сюжетних ліній, головні і другорядні персонажі у романі Л.Мосендза стають синтезуючим мостом між біблійним минулим і письменниковою сучасністю, при чому митець чи не більшої ваги надає проблемам націє-державним порівняно з проблемами релігійними. Типологія ж романних колізій і сучасного стану української нації вказує на історіософську прозорливість автора, яка дає підстави вести мову про універсальний їх характер не лише для українців, а й для будь-якого колоніального чи постколоніального народу.

Важливим мотивом роману “Останній пророк” є також мотив становлення особистості. Єгоханан постає продовжувачем релігійних традицій і батьківських заповідей, але він не йде за ними сліпо, а прагне самостійно дійти до вироблення власної життєвої позиції на основі цих традицій. І знову ми бачимо, що формується не просто ще один священник з Абієвої черги, яким був його батько, але палкий патріот свого богообраного, як він вважає, народу.

Можна виділити цілий ряд інших мотивів і тем, які читач за бажанням буде розглядати як основні чи другорядні. При бажанні читач може зосередитися на сприйнятті роману як, насамперед, естетичного явища. Але для українського читача найраціональнішим, найпрагматичнішим буде прочитання “Останнього пророка” крізь призму національної історії і Біблії, з узагальненням через світову історію. До цього нас спонукає жанр твору – історичний роман – та автор цього твору, який прагнув повідомити щось важливе для своїх читачів, указати шлях до виходу з кризи для трагічної людини бездержавної епохи, настільки прагнув, що, завжди вимогливий до мовної досконалості, припускався стилістичних огріхів у романі (“могутня завеса звисала...” [4, 55] тощо). Такий вихід митець убачав не у служінні абстрактній ідеї, не в підкоренні особистостей заради незрозумілої мети загалом, а насправді того, хто прикривається загалом, а в визволенні і возвеличенні кожної і неповторної Людини, що знаходило своє обґрунтування в Новому Заповіті. Л.Мосендз пішов далі свого вчителя Д.Донцова, про що веде мову у листах: “Ви говорите про недоговореність Донцова. Маєте рацію. Мабуть, у моєму романі знайдете відповідь. Бо мірилом речей є людина й завжди буде людина. І ніколи не можна буде добробуту людства досягнути злочинними засобами. Ціль ніколи не освячує засобів, і коли наші наці(оналісти) про це забудуть – буде з ними великий капут... Любов до України велика річ, але треба ще собі усвідомлювати, навіщо нам тая Україна потрібна. Бо якщо ми в ній запровадимо своє НКШД, як вже смакують фітільовицики, то чи варто мати Україну?” [5, ХХХІ].

Ці слова Л.Мосендза є чи не найкращим ключем до розкодування його роману, вони були надзвичайно актуальними у 40-і роки, мабуть, ще актуальнішими стали сьгодні. На жаль, своєї “відповіді”-роману письменникові так і не вдалося завершити.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зотов А., Мельвиль Ю. Западная философия XX века. – М.:Прспект, 1998.-432с.
2. Герич Ю. Пояснення до твору Л.Мосендза “Останній пророк”// Мосендз Л. Останній пророк. – Торонто, 1960.- С. 447-455.
3. Франко І. Передмова до повісті “Захар Беркут”// Франко І. Зібрання творів: В 50 т. – Т.16. – К.:Наукова думка, 1978.-С.7-8.
4. Мосендз Л. Останній пророк. – Торонто, 1960.-456 с.
5. Кравців Б. Леонід Мосендз і його “Останній пророк”// Мосендз Л. Останній пророк. – Торонто, 1960.-С. V-XXX.

СЕМАНТИЧНА СИСТЕМА НАЙМЕНУВАНЬ СЕРЕДНЬОНАДДНІПРЯНСЬКИХ ВЕСІЛЬНИХ ОБРЯДОДІЙ У ФОРМІ МНОЖИНИ

Грозовська Н.А., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Для сучасного розвитку українського мовознавства актуальним є всебічне вивчення лексичних груп, які тісно пов'язані з життям і побутом народу, з різноманітними реаліями та фрагментами матеріальної й духовної культури. Такі етнолінгвістичні дослідження, висвітлюючи мовні факти на широкому історичному й етнографічному тлі, покликані збагатити науку про людину і суспільство новими матеріалами, розкрити невідомі сторінки історії народу, становлення та розвитку його духовності.

Весільний обряд за своїм спрямуванням, поняттєвим, генетичним і вербальним вираженням – досить складна система, в якій тісно переплетені та взаємозумовлені предмет, дія та функції. У весільному обряді середньонаддніпряньського регіону простежується чіткий зв'язок з міфологією давніх слов'ян, магічним побутом язичників, з численних компонентах весільних обрядів давніх цивілізацій.

Вивчення термінології весільного обряду невіддільне від розгляду його з етнографічного боку, оскільки обрядова термінологія повинна вивчатися з позиції комплексного етнолінгвістичного підходу, бо належить вона і до мови і до культури взагалі. Відображення етнографічної сторони весілля у його термінології, а також вивчення впливу системи весільних номінацій на структурування церемонії є одним із важливих завдань дослідження весільного обряду як комплексної структури, що поєднує в собі мовну й позамовну реальності. Поєднання вербального (словесного), реального (предметного) та акціонального (дієвого) планів весільного комплексу, як відзначає М.І.Толстой, виявляється в синонімічності знаків обряду: у вигляді ритуального слова, предмета чи акту [1, 189].

Етнографічна сторона середньонаддніпряньського весільного обряду, поряд з лінгвістичним його виявом, також є системою певних знаків-актів, які містять відповідні ряди обрядових агентів та атрибутів. Оскільки кожна обрядова дія весілля є складовою частиною етнографічного тексту, тобто виступає знаком певного елемента обрядової системи, подібний знак має відповідну форму та семантику: зовнішній вияв та його значення, мотивацію, призначення.

Обрядові дійства середньонаддніпряньського регіону об'єднуються в окремі групи, які виступають складовими частинами весільного обряду, що включають у себе цілий ряд послідовних обрядодій.

Весільний обряд середньонаддніпряньського регіону можна умовно поділити на три основні частини: передвесільний, власне весільний, післявесільний періоди, під час яких здійснюється обрядовий перехід від старих родинних і соціальних відносин до нових.

Весілля на кожному етапі містить у собі відповідні обрядодії, кількість яких залежить від того, наскільки важливим і функціонально значущим вважається те чи інше обрядове дійство.

Іменникові найменування весільних обрядодій середньонаддніпряньського регіону за формою можна поділити на дві основні групи: назви весільних обрядових дій у формі множини та іменники – назви весільних обрядодій у формі однини. Обидві групи мають однакову ієрархічно-послідовну семантичну модель, марковану специфікою окремих обрядодій.

У межах семантичного поля дій та процесів виділяється окрема група слів на позначення обрядів та процесів. Ціла низка подібних номінацій утворює характерний вид іменників у формі множини. Загальновідомі літературні весільні номінації моделюють лише спрощену схему обряду. Проте в середньонаддніпряньському регіоні збереглася досить широка народна термінологія, мотиваційна ознака якої тісно пов'язана з діями, що виконуються під час певних ритуалів.

Перше з чого розпочинається церемонія весільного дійства – прихід представників родини парубка до батьків відданиці, щоб дізнатися про їх згоду чи відмову від шлюбу. Цей давній ритуал на території середньонаддніпряньського регіону мав назви: *допити, розвідки*. Номінації мотивовані дією за значенням допитатися, допитуватися – настійливо розпитувати, вивідувати щось, дізнаватися про що-небудь [2, 176; 3, 371]. *На розвідки* – дізнаватися шляхом розпитування або спостереження про кого-, що-небудь [2, 89; 3, 633].

У весільній обрядовості комплекс ритуальних дій пов'язаний з матеріальними інтересами обох сторін. Перед тим, як дати остаточну згоду на весілля, батьки нареченої приходили до парубка ознайомитися з його матеріальним становищем. Ритуальна церемонія оглядин батьками молодої маєтку та господарства майбутнього зятя передається номінаціями: *розглядини, оглядини, виглядини, печоглядини*. Обряд і

терміни, які його називають, поширені на всій території Середньої Наддніпрянщини, зафіксовані в словниках як обрядові одиниці: *розглядини* – старовинний український обряд знайомства молодого і його рідні з молодою [2, VI, 38; 3, VIII, 649]; *оглядини* – обряд знайомства батьків молодого (молодої) з житлом, господарством своїх майбутніх сватів [2, III, 36; 3, V, 616]; *виглядини* – обрядова дія із значенням виглядати когось, очікувати на когось [2, I, 256]; *печоглядини* – звичай подібний оглядинам: до жениха приходять родичі нареченої [2, III, 150]. *Печоглядини* – назва пов'язана з функціональним призначенням печі у весільному обряді, як символ сімейного вогнища. Термінологія цієї весільної церемонії мотивована обрядовою реальністю.

Важливою обрядодією передвесільного циклу є сватання – перша привселюдна зустріч обох сторін, на якій вирішувалися питання практичного характеру: призначався день весілля, кількість запрошених, домовлялися про придане, величину віна, матеріальні витрати та ін. Ця зустріч проходила здебільшого у молоді і мала лексичне оформлення: *змовини*, *домовини*, *заручини*, *рушники*, *хустки*. Зазначені номінації мають прозору мотивацію і фіксуються у словниках як весільні терміни: *змовини* – весільний обряд за дією змовлятися, змовитися [2, II, 167; 3, III, 629]; *домовини* – обряд домовляння перед весіллям про гостей, подарунки і т.ін. [2, I, 418; 3, II, 365]; *заручини* – обряд, за яким дівчина і хлопець, що мають намір одружитися, оголошуються нареченим і нареченою [2, II, 91; 3, III, 298]. Термін *заручини* мотивується обрядовою дією, коли відбувається зв'язування рук молодих на хлібові, що за народним звичаєм набувало юридичної сили. На заручинах відбувалася церемонія обміну перснями, обручками, подарунками. З огляду на те, що подарунками переважно були рушники та хустки, які молода сама ткала та вишивала, то і звідси й назва обряду за основними реаліями – *рушники*, *хустки*.

Після заручин молода скликала подруг і дівчат на *останки*, частувала й пригощала їх. Обряд носить прозору мотивацію: заручена дівчина останній раз розважається з подругами.

За тиждень до весілля молода запрошувала подруг на *торочини*. *Торочини* – весільний обряд, який складається з того, що дівчата пришивають торочки до рушників [2, IV, 277]. Лексема *торочини* мотивується дією торочити – висмикувати, витягувати нитки з країв тканини, роблячи торочки; оторочувати [3, X, 208].

Кульмінаційною дією передвесільного циклу слід назвати дівочий вечір у нареченої напередодні весілля. Невід'ємною обрядовою дією молодіжного вечора виступає процес плетіння вінків та розплітання коси молодій. Обрядова номінація *вінкоплетини* мотивується обрядовою дією плетіння вінків на голову нареченої і жениху [2, I, 239; 3, I, 676] і звідси й назва обряду. У середньонаддніпрянському регіоні, де дійство розплітання коси молоді набуло широкого розмаху, лексемою *розплітки* іменують не лише окрему складову частину молодіжного вечора, а й увесь обряд.

Відіменниковою структурою є номінації власне весільного періоду *дари*, *дарини*, *подарки*, *віддарки*, які вказують як на обрядові атрибути, так і на позначення даного обряду. Зазначені терміни мають широкий семантичний спектр: дія на значення подарувати; подарована річ; дарунок [3, VI, 734].

Досить локальним ритуальним звичаєм власне весільного періоду є розгорнуте дійство проводжання додому старшої дружки з музиками. Ця ритуальна дія на території середньонаддніпрянського регіону має назви *дружбини*, *дружчини*. Лексеми мотивовані обрядовими особами – дружками – дівчатами, які брали участь у весільному обряді [3, II, 424].

Завершальний етап обрядового циклу – післявесільний – відрізняється урочистим настроєм, значною насиченістю ритуальних дій, різноманітністю виконання обрядів, рядженням учасників, випробуванням молодого подружжя, вшануванням батьків та ін.

Найважливішими обрядовими діями післявесільного дня є *кури*, *курі*. Ігровий процес з піснями та музикою, коли в домівці молодого варили курей, або весільні гості самі приносили варену чи печену курку. Обрядовий процес мотивується основною реалією – курка. Власне курка, яйце в обрядовості східних слов'ян наближаються за значенням до зерна, символізуючи плодючість, багатство, відродження життя.

Своєрідна дань поваги до запрошених гостей, які повертаються після снідання в дім нареченої передається номінацією *потрусини*. *Потрусини* – збирище невеликої кількості гостей, найближчих родичів на другий день після гуляння [2, III, 382]. Ритуальна церемонія мотивується обрядовою дією: гостей кидають у рядно і колишуть доти, поки вони не сплатять данину.

Продовженням післявесільного періоду є святкування гостей у домівці молодого. Деякі терміни, що називають другий день весілля, можна умовно об'єднати за формальними ознаками в такі групи: 1) лексеми з кореневою морфемою -хміль-: *напохмелки*; 2) лексеми з кореневим -зов-: *перезови*, *завовини*, *завови*. Ці номінації об'єднані не тільки із структурної точки зору, а і з мотиваційної ознаки. Номінація *напохмелки* утворена на основі загальноновживаної лексики з мотиваційною обрядодією: похмелитися, похмелятися – повторна випивка на другий день після пияцтва [2, III, 387; 3, VII, 451]. Номінації з прозорою мотивацією за дією звати, зазивати на урочистість, гуляння відтворюють обрядовий процес,

що закладений у семантиці термінів *перезови*, *зазовини*, *зазови* – частина українського весільного обряду, звичай, за яким родичі молодої після першої шлюбної ночі йшли або їхали з відповідними обрядовими піснями на частування до хати молодого [2, III, 118; 3, VI, 183].

Післявесільний період насичений різноманітними ігровими моментами. Церемонія рядження гостей та гуляння їх по селу на території середньонадніпряньського регіону має назву *цигани*. Номінація вказує на агентів церемонії і є однією з небагатьох відіменникових формацій на позначення даного обряду. *Цигани* – весільний обряд, який складається із збирання циганами різної данини, яку потім пропивають; люди, які беруть участь в обряді [2, IV, 429; 3, XI, 210].

Однією із важливих обрядових дій післявесільного періоду є символічний похід молодого подружжя до криниці, річки, ставка у супроводі гостей з піснями та музикою. Процедура вмивання молодих, їх шанування дістала назву *митвини*. Термін мотивований обрядовою дією, зумовлений магічною символікою води як джерелом життєвої та очищувальної сили [4, 125].

Завершальним етапом весільної церемонії середньонадніпряньського регіону є традиційне відвідування молодими батьків молодої. В окремих селах середньонадніпряньського регіону така гостина мала назви *закалачини*, *відвідини*, *одвідини*, *од'їдини*, *добридни*. Термін *закалачини* мотивується прямим обрядовим призначенням калача, символічна функція якого виступає на перший план: до батьків молоді йшли обов'язково з хлібом – калачем. Терміни, що об'єднані морфемою -від- *відвідини*, *одвідини*, мотивовані обрядовою дією відвідувати – ходити, їхати до когось, бувати в когось або де-небудь [2, I, 207; 3, I, 564] і у весільному обряді середньонадніпряньського ареалу виступають полісемантичними: називають як відвідування молодого подружжя родини молодої, так і зворотній візит батьків нареченої до батьків нареченого. Аналогічне обрядове вираження несуть у собі вузьколокальні номінації *од'їдини*, *добридни*. Термін *од'їдини* розкриває загальновідому семантику – з'їдати ту кількість чого-небудь, яку раніше не можна було їсти з певних причин; наїдатися досхочу [2, I, 214; 3, V, 631]. Лексема *добридни* належить до суто локальних номінацій і має символічний смисловий підтекст – дань поваги до батьків за ті часи, які дівчина провела в родині батьків, а також уособлення щасливого майбутнього сімейного життя.

Отже, основними лексемами на позначення обрядодій середньонадніпряньського весілля є назви у формі множини, однак окремі частини церемонії позначаються назвами у формі однини. Серед весільних термінів значну кількість становлять специфічні власне локальні формації, що не мають відповідників в інших слов'янських мовах.

Семантична система найменувань обрядодій середньонадніпряньського весілля маркована ієрархічно-послідовною структурою церемонії; спостерігається чітка спеціалізація обрядових лексичних одиниць. Лексико-семантична парадигма кожної весільної обрядодії складається з окремих семантичних рядів обрядових лексем, мотиваційні ознаки яких тісно пов'язані з діями, які виконуються під час даних ритуалів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Толстой Н.И. О предмете этнолингвистики и ее роли в изучении языка и этноса // Ареальные исследования в языкознании и этнографии. Язык и этнос. – Л.:Наука, 1983.-С. 181-190.
2. Грінченко Б.Д. Словарь української мови: У 4 т. – К., 1907-1909.
3. Словник української мови: В 11 т. – К., 1970-1980.
4. Здоровега Н.І. Нариси весільної обрядовості на Україні. – К.:Наукова думка, 1974.-158 с.

УДК [820 (73) + 883 Г] – 3.091

АНТИВОЄННІ РОМАНИ ХЕМІНГУЕЯ І ГОНЧАРА: ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ

Гуменний М. Х., д. філол. н., професор, Яремчук Н., аспірант

Одеський державний педагогічний університет ім. К.Ушинського

Поетика антивоєнних романів О.Гончара в багатьох відношеннях близька хемінгуєвській своєю розкутістю, яскраво вираженою концептуальністю. Але, безумовно, це різні письменники, уже починаючи з використання арсеналу виражальних засобів: у Хемінгуея оповідь більш поміркована, спокійна, тяжіє до класичної, у Гончара – експресивна, навіть інколи підноситься до романтичного

звучання. Спільне у цих митців тяжіння до дослідження вічних кардинальних питань, у тому числі й героїчного, однак вони йдуть різними шляхами. Якщо Хемінгуей лише інколи показує героїчне в загальному аспекті, то для Гончара не це головне: він змальовує і зростання самої свідомості в людині, і становлення її в процесі суспільного та історичного розвитку, і переборення нею в собі негативних інстинктів, але в Гончара героїчна особистість проявляється в пошуках істини як фактора, що виправдовує людське існування і керує діями героя.

В антивоєнних романах обох авторів осмислюються глобальні проблеми: війна і мир, людина і зброя, добро і зло, життя і смерть, гуманізм і насильство, творення і руйнування. Виступаючи в найбільш конкретних проявах, вони набувають узагальненого звучання, піднімаються до рівня філософських категорій.

Цьому сприяє вже навіть символіка назв романів. Питання важливе, бо, не визначивши з самого початку образне значення "фієсти", "циклону", не можна в даному випадку проникнути в ідейно-художній зміст твору. Адже перший етап взаємодії читача, що вступає в контакт з письменником і його художнім творінням, починається зі знайомства з назвою твору. Читач одержує найпершу інформацію про письменника (прізвище) і предмет змалювання. Андре Моруа, виступаючи в ролі читача, відкривав книгу, передбачаючи задоволення, бо знав її автора [1]. Ті відомості, що йдуть від титульної сторінки, про письменника і його твір, повинні відігравати роль першого естетичного імпульсу. Тому назви романів ретельно продумувалися авторами. Це відомо широкому колу читачів із творчої лабораторії Оноре де Бальзака, Г.Флобера, Л.Толстого, Ф.Достоевського, Панаса Мирного, І.Франка, М.Коцюбинського та ін.

Заголовки антивоєнних романів вказаних авторів пов'язані не лише зі змістом творів, але й з методом і найглибнішими процесами в літературі. У назвах вміщена певна програма і заданість повісткування. Вони емоційно настроюють, спрямовують думку і естетично орієнтують масового читача, програмують його інтереси. Заголовки визначають поетику, процес моделювання в художньому творі і певний мінімум обов'язковості – ідейної, тематичної, сюжетної. Назви – це великі узагальнення, в яких автори лаконічно виражають ідейно-тематичну і формально-структурологічну сутність творів. І особливо в конкретному жанрі, де досліджуються глибинні пласти життя, адже в ньому порушуються проблеми загальнолюдського і загальнонаціонального звучання.

Перед літературознавцями давно постало завдання розібратися, яким чином у творі справжнього майстра ідея виражається в кожній деталі і, у свою чергу, кожна деталь сприяє виявленню загальної ідеї.

Із багатьох проблем поетики антивоєнних романів Хемінгуея і Гончара у цій статті розглядається лише одна, що здається авторам важливою: особливості просторово-часових координат.

З античної літератури (маємо на увазі твори Гомера, Гесіода, Софокла, Еврипіда та ін.) ми знаємо, що митці широко використовували хронотоп, тобто поєднання просторово-часових координат з різною метою. Лессінг у своєму трактаті "Лаокоон" чітко охарактеризував своєрідність хронотопу в художній літературі й живописі, підкресливши більш універсальний характер літератури.

В.Фаворський багаторазово звертався у своїх статтях до проблеми часу, вважаючи, що "композиція – це і є поєднання різночасового у відображенні" [2].

Письменник-солдат – це не лише історична характеристика покоління, що пройшло через випробування війною, це філософське визначення сучасного типу художника, що захищає гуманістичні завоювання людства.

Яким чином пізнані закони дійсності сприяють реалізації гуманістичних цілей, що стоять перед людством? Чи існує зв'язок між пізнанням об'єктивних законів світу і здійсненням "вищого сенсу" й призначенням людського існування? Такі специфічні питання хвилюють багатьох героїв антивоєнних романів ХХ століття.

Повернення до історії – необхідний етап пізнання. Гончар віддає перевагу різкому зіткненню минулого і сьогодення (довоєнного й воєнного). Цей прийом він використовував у художній практиці. У Хемінгуея цей художній прийом проявляється в дещо іншому аспекті: у контрастному зображенні воєнних і повоєнних подій у різних романах. На думку Ю.Бондарева, "найсильніший емоційний вплив помітний там, де минуле і сьогодення поєднуються і створюють символ просторової глибини" [3].

Вищезгаданий прийом не новий, він використовувався в літературі й раніше. Прагнення митців до відображення глибинних процесів людської душі відновили його в наш час.

Просторово-часові виміри відіграють надзвичайно важливу роль у поглибленні ідейно-тематичного та формотворчого комплексу антивоєнних романів Хемінгуея і Гончара. Крім того, хронотоп підпорядкований одній меті – підвищити ефективність використання каналів сприйняття, а тим самим підсилити вплив твору на читача.

Якщо ретроспекція – введення в повістування картин "минулого" із життя героя, його спогадів – завжди була лише окремим прийомом часового планування дії, композиційної мотивації, яка створювала можливість розширити історію героя його попереднім життям. Наприклад, оператор Сергій згадує про своє дитинство в такий спосіб: "Люди горять, замкнені в школі... Кінь виламується з палаючого сарая... Ніч така страшна: вогонь, стрілянина, крики... Лежу, як зайчєня, в бур'яні... дух зачаїв. Не ворухнись, бо прийдуть, приколють! Пожежа гуде, крокви падають, кінь крізь полум'я стогне... Червоне, нічне, страшне, волаюче – ото і все, що звідти" [4, IV, 325]. Або яскравий фрагмент із спогадів Колосовського періоду війни: "Тануть день відо дня наші сили. Згасаєм. Щодалі більше випирають ребра, відростають борода. Скоро будем такі, як оцей висхлий людський скелет, що, згорблений, сидить перед нами на спеці тюремного плацу і тихо безсило плаче" [4, IV, 337].

Композиція сюжету романів Гончара цілком основана на чергуванні сьогодення і минулого. Інтенсивно відроджуючись у пам'яті героя, минуле набуває наочності й переконливості, поглиблюючи конкретні обставини, в яких знаходиться персонаж або при висвітленні його найсокрівенніших думок.

Ретроспекція виконує (це закономірність) пізнавальну функцію ("хто такі герої, в яких умовах вони вирости, сформувалися?"), задовольняє читацьку допитливість, розбуджену гостродраматичним початком роману ("як склалося їхнє подальше життя?"), – і разом з тим допомагає показати духовну еволюцію особистості (це спостерігаємо в романах "Людина і зброя" і "Циклон").

В антивоєнних романах Хемінгуея подібного синтезу сьогодення і минулого не помічаємо. Його цікавить у романі "Прощавай, зброе" лише воєнний, а у "Фієста" – повоєнний час. У просторово-часовому відношенні вказані твори становлять собою своєрідну діалогію в ідейно-тематичному і формотворчому аспектах.

У літературному процесі ХХ століття роман від першої особи переживає своєрідне відродження. Героями романів від першої особи часто стають люди, на долю яких випало чимало серйозних випробувань. Герой-повістувач у ньому – одночасно й оповідач, який відтворює хід подій, і спостерігач, і суддя. Наприклад, лейтенант Генрі із роману "Прощавай, зброе" розповідає: "Коли я повернувся на фронт, ми все ще стояли в тому місці. Тільки тепер в околиці було куди більше гармат, і настала весна. Лани зазеленіли, виноградні лози пустили зелені пагінці, дерева край дороги вкрилися дрібним листячком, і з моря повівав легкий вітерець. Я побачив місто..." [5, I, 481]. Або міркування Джейка про Роберта Кона із роману "Фієста": "Я відчуваю, однак, що не зумів іще виразно зобразити Роберта Кона. Річ у тім, що, поки він не закохався в Брет, я не чув од нього жодного слова, яке вирізнило б його з-поміж інших людей. За ним приємно було стежити на тенісному корті, він мав спортивну фігуру й тримався у формі, вправно грав у бридж і чимось мило й смішно нагадував студента" [4, IV, 223]. Або аналогічний приклад із роману "Циклон", головний герой-оповідач признається: "Шкодував, що нагадав Сергієві про Полісся. То драма його дитячих літ. Малоліток партизанський, він лише випадком був тоді врятований від карателів... Почувається, що пережите й досі раниць його. Розмова наша після цього більше не клеїться" [4, IV, 325].

Оповідь про події відчутно пронизана особистим сприйняттям героя. У таких романах по-своєму відтворюються колізії й проблеми нашої епохи. Відображаються, перш за все, не лише в системі зовнішніх подій, але і в роздумах та емоціях центральних персонажів.

Хемінгуей і Гончар дають у своїх романах надзвичайно широке узагальнення, показують, як зовнішні історичні події відбиваються в долях людей, аргументують положення про зв'язок людини і світу, про визначальну роль зовнішнього. Для них війна стала уособленням світового зла.

"Фієста" написана від першої особи, функція оповідача довірена в романі Джейку Барнсу, образ якого є центральним і важливим як з точки зору ідейного змісту, так і відносно розвитку сюжету й форми оповіді. Паралель з ліричним романом епохи романтизму напрошується сама собою. Зрозуміло, що злиття ліричного й епічного начал у творчості Хемінгуея привернуло пильну увагу вчених: серйозно займались дослідженням цієї проблеми Дніпров, Чичерін, Ельяшевич, Фінкельштейн та ін.

Роман "Фієста" цікавий не стільки подіями, скільки роздумами і переживаннями героя. Нехай думки Джейка "про час і про себе" не втілюють у собі ніякої особливої мудрості, нехай вони можуть здатися поверховими, але саме в них виражено засудження першої світової війни. У цьому романі увесь комплекс особистих почуттів і дум героя-оповідача втілює в собі чітко відчутне критичне начало. Саме в цьому новизна антивоєнного роману ХХ століття порівняно з "суб'єктивним романом" європейських романтиків минулої епохи.

У повістванні від першої особи, безумовно, надзвичайно суттєвою є особистість героя, через якого митець сприймає і оцінює навколишній світ.

У класичному романі ХІХ століття – у "Повії", "Знедолених" або "Ярмарку пихи" – різноманітні життєві пласти і плани вільно поєднувались у межах широкого епічного повіствання. І вже в романі цієї епохи

виник, у вигляді перших спроб, образотворчий і композиційний принцип, якому суджено було стати важливим і в художній прозі нашого часу. Це – монтаж.

Монтаж, у найзагальнішому розумінні цього слова, дуже близький художній природі роману. Слову оповідача підпорядкований і простір, і час. Він здатний поєднувати події, що відбуваються в різних місцях або відокремлені одна від іншої місцями й роками.

"Тільки б не збитися на пригодництво, – сказав Сергій-оператор, дійшовши до цього місця. – Розумію, що для вас кожен факт з пережитого дорогий, кожна листівка, вами від руки переписана, здається подією – куди якою значною.

– Тоді не було незначного. За листівку розплачувались життям" [4, IV, 42]. Так монтується Гончарем "тоді" і "тепер".

"Жовтіє, наче крізь воду, наш світ Холодної Гори; люди снують, як соннамбули. З-під шкіри випинають кістки. Сонливість, апатія, збайдужіння. А ще ж недавно все це були здорові люди! Здорові тілом, нормальні психікою... Багато днів і ночей перед цим розігрувалась величезна драма, в яку було втягнуто сотні тисяч людей... Ще ми по кільканадцять разів на день ходили в атаки, наступали на якість переліски, боронили якісь пагорби, а зловісна тінь цієї Холодної Гори вже зависала над нами" [4, IV, 363-364]. Так монтується "тут" і "там".

І в першому і другому випадках із окремих речень утворюються зіставлення. Згадування про листівку під час зйомок фільму про Велику Вітчизняну війну відтіняє велику відповідальність, за яку треба було розплачуватись життям. Порівняння стану людини в концтаборі і мужньою боротьбою з ворогом за визволення Батьківщини особливо очевидний її моральний стан. Контраст війни і миру в обох прикладах проявляється досить переконливо засобом монтажу без прямих авторських коментарів. Зіставлення логічно вмотивовані і читачу надається право судити і робити висновки.

Монтаж не лише спосіб авторської оцінки відображеного. Часто він допомагає романісту розширити межі дій, збагатити їх епічний фон.

Кожен значний роман заслуговує дослідження під кутом зору його внутрішніх закономірностей, – важливо помітити ті невидимі зв'язки, що об'єднують окремі його частини, образи, епізоди, мотиви в єдине ціле. Навіть романи, що входять до єдиного циклу (у даному випадку до антивоєнного), можуть по-різному будуватися, відтворювати картину навколишніх дій у різних ракурсах.

Звідси постійні пошуки нових форм відображення процесів, дії, переходу від однієї точки зору в часі до іншої. Це одна із домінуючих особливостей часу в антивоєнних романах Хемінгуея. Звідси і висока "ціна" часу в Гончара, який сприймав час надзвичайно насиченим. Час ніколи не був для них нейтральною категорією, простим синтезом подій, а завжди був носієм змін, важливим фактором духовного розвитку людини.

Події в романах обох прозаїків характеризуються певною часовою тривалістю. Уже в заголовках відчуваються авторські принципи відбору реального часу: "Фієста", "Прощавай, зброе", "Людина і зброя", "Циклон" тощо. Обидва зберігали вірність традиціям реалізму, як прагнення відобразити дійсність, яка повсякчас змінюється, але й повсякчас існує.

Над часовою співвіднесеністю у творах про історичне минуле замислювався Гегель. Він запитував: "Чи повинен художник забути про свій час і мати на увазі лише відображення минулого і його реального зовнішнього буття, чи зобов'язаний брати до уваги лише свою націю і епоху і обробляти свій твір у відповідності з окремими особливостями свого часу?" [6, 275-276]. І, відповідаючи на поставлене питання, прийшов до висновку про необхідність дотримання певної рівноваги в естетичній оцінці історичного минулого з позицій сучасної художникові дійсності.

Описуючи події першої світової війни в романі "Прощавай, зброе", Хемінгуей основну увагу приділяв воєнному часові, наповненому великою напругою. Саме там відбувалася реалізація всіх прихованих у дійсності енергій, там зіштовхнулись різнозаряджені полюси життя. У романі письменника минуле так чи інакше втягнуте в сьогодення.

Нарешті, час як інтимно-особисте переживання, час внутрішнього життя людини. Він показаний у жорсткій залежності від руху історії. Людина підпорядкована загальному існуванню та його законам, хоч все-таки пробує усвідомити і визначити свою особистість, свій власний час у синтезі загального (це до певної міри властиве і романам Гончара).

Такої кривавої війни, як у 1914 – 1918 роках, історія ще не знала. Та причина не лише в цьому. Важливе значення мало і те, що перша світова війна напочатку уявлялася багатьом "священною битвою". А пізніше виявилось, що це відверта боротьба за переділ світу. І в тих, хто йшов в атаку під кулеметним вогнем, відбулося прозріння. Американці Фіцджеральд і Хемінгуей, англієць Олдінгтон були не менш розчаровані, ніж німці Ремарк і Фон дер Врінг.

Риси схожості і відмінності між антивоєнними романами Хемінгуея і Гончара визначаються не лише світоглядними позиціями митців, але й історичними фактами. Твори представників літератури "втраченого покоління" про першу світову війну, яка розбила прекраснодушні ілюзії молодого покоління всіх країн Західного світу, стали обвинувачувальним актом проти ідеології монополістів, які погнали на смерть мільйони людей. Зовсім інший характер мала Велика Вітчизняна війна: хід історичних подій об'єднав людей у боротьбі з ворогом, що окупував Батьківщину. Отже, головні герої обох митців діяли в різних обставинах, з різною метою і пафосом.

Роздумуючи над аналогічними проблемами, Гегель відзначав: "У найзагальнішому плані можна вказати на конфлікт, зумовлений станом війни, як на ситуацію, найбільш відповідну епосу. Бо під час війни вся нація приходить у рух і переживає у своєму загальному стані нове піднесення і діяльність, оскільки цілісність як така має тут привід для того, щоб відстояти себе" [6, 427]. Інакше кажучи, під час війни одного народу проти другого створюється епічна ситуація, яка сприяє виникненню епічної єдності всередині нації або народу, що воює.

Однак не будь-яка війна, як писав Гегель, сприяє зміцненню й усвідомленню такої цілісності: епічного характеру набуває лише та війна, яка має всесвітньо-історичне виправдання. Ми можемо тепер сказати, що це війна справедлива – боротьба за незалежність народу.

Співвіднесеність індивідуального і спільного в літературному процесі, як писав М.Храпченко, взагалі складна: "Своєрідність художників слова зовсім не означає, що в їх творах не проявляються спільні начала і тенденції... Коли ми говоримо, наприклад, про національну літературу... то маємо на увазі як творчість багатьох видатних і менш значних письменників, так і ту спільність, яка властива різноманітним літературним явищам" [7, 8].

Загальновідомо, що найважливішою категорією роману залишається категорія художнього часу, яка в багатьох відношеннях визначає не лише метод, але й жанр твору. Поетика художнього часу антивоєнного роману Хемінгуея і Гончара не дозволяє обмежувати його подіями вузького сюжету (маються на увазі лише воєнні колізії). Війна – це суспільне явище, що передбачає необхідність багатьох зв'язків: сімейних, індивідуальних, соціальних, специфіка яких зумовлена конкретно-історичною епохою. Специфіка поетики проявляється не тільки в особливостях організації сюжету, але й наявності різних ритмів повісткування.

В залежності від різної організації часу і простору у творах, ми досліджуємо своєрідність типології жанрів: виявляємо найбільш стійкі жанрові прикмети в антивоєнних романах. Бо саме просторово-часові категорії виступають важливим жанротворчим фактором. Розглядаючи роман як відтворення певних подій історичної епохи, ми враховуємо "проблематику" митців, яка також є важливим жанротворчим фактором. "Жанри – явище... типологічне", тому "повторювану жанрову спільність – треба шукати в межах змісту"[8, 233].

М.Бахтін у статті "Час і простір в літературі" приходять до висновку, що в літературі у хронотопі "відкривається" суттєве жанрове значення, внаслідок чого можна говорити про жанрово-типові хронотопи, що, звичайно, визначаються специфікою і порядком художнього співвідношення часу і простору всередині жанру. Вся значущість проблем часу і простору проявляється в глибинах роману.

Час і простір виражають відповідний взаємозв'язок між різноманітними моментами життя людини на війні та після неї, визначають масштаби ситуацій і обставин людей, їх суспільного становлення і діяльності. Час і простір у Хемінгуея і Гончара відтворюються багатогранно – інколи шляхом руху у короткий відрізок часу, і незважаючи на це, з виділенням вражаючого і масштабного аспекту духовного стану і прагнень героя. Наприклад, роман Хемінгуея "Прощавай, зброє" розпочинається важливим просторово-часовим описом: "Наприкінці літа того року ми квартирували в селі, у будинку, з якого ген за річкою та розлогою рівниною видно було гори. У річці громадилося каміння, сухе й біле проти сонця, і вода струмала між ним бистро, прозора й голуба.

Рівнина була зелена й родюча, з рясними садами, а гори за рівниною – темні та голі. В горах точилися бої, і вночі ми бачили спалахи гарматних пострілів. У темряві вони скидалися на зірниці, але ночі були холоднуваті, і ніщо не віщувало близької грози" [5, I, 477]. Або: "На початку зими дощі полили не вщухаючи, а з дощами прийшла холера. Та її скоро перепинили, і зрештою у війську від неї померло всього сім тисяч чоловік [5, I, 478].

У першому випадку герой-оповідач (а з ним і автор) розповідає про наближення фронту, про бої в горах, про природу, яка сприймається неоднозначно. А з другого епізоду дізнаємося про прихід зими з дощами, про холеру, від якої померли "всього сім тисяч чоловік". Багато про що сказано в надзвичайно лаконічній формі за допомогою просторово-часових описів.

Наведемо аналогічні приклади з "Циклону" Гончара: "Ми не хотіли помічати своєї приреченості. Звечора на цьому пагорбі, а на ранок повземо по іншому схилу, залягаєм на іншому рубежі, вгризаючись у землю під шквальним вогнем... Спершу чути було кононадні гуркоти десь на Воронеж, далеко за спиною в нас,

потім і гуркотів не стало чути, а ми, спонукані ненавистю відчаю, з затятістю смертників все ще вели тут бої – запекліші, ніж будь-коли... Потім потекли війська. Брели хлібами, рухались по дну балок, текли й текли в грізній понурості... [4, IV, 364-365]. Або: "Мине час, і не один із них, опинившись знову на фронті, в кожній постаті дівчини-медсестри вгадуватиме Капу, не одному ввижатиметься вона і на Дніпрі, і на Віслі, і десь за Дунаєм, в угорських туманах" [4, IV, 477].

Перший епізод роману свідчить про запеклі бої з ворогом у перші дні війни та відступ наших військ, що потрапили в оточення. А другий – про мужній вчинок медсестри Капи, що добровільно пішла на фронт. Під час війни таких, як Капа, були тисячі (це було явище типове). Тому-то багатьом ввижатиметься вона на різних фронтах війни.

Події в романах обох прозаїків надзвичайно сконденсовані. Сюжет розгортається динамічно, багатопланово. Долі людей показані у складних умовах війни. Хронотоп поглиблює й розширює межі оповіді та характеризує і вмотивовує вчинки людей. Відбувається своєрідний синтез простору і часу з соціальними обставинами, що сприяють відтворенню конкретно-історичної ситуації.

У своїх романах Хемінгуей і Гончар протиставляють, порівнюють різні моменти в житті одного й того ж героя, знаходять можливості для висвітлення його поведінки і стану з різних точок зору й це дає їм право оцінити його характер у часовій і просторовій перспективі. Це врешті-решт дозволяє, визначаючи характер (Генрі, Кетрін, Брет, Джейк, Колосовський, Решетняк, Духнович та ін.), оцінити фактор війни в цілому, а, з другого боку – виявити умови формування характеру. Все це створює об'єктивне уявлення про епоху. Адже всі явища реального світу і всі події людського життя відбуваються у часі і просторі.

Важливу роль у поглибленні психологічного аналізу персонажів відіграли образи "фієсти", "циклону", "зброї", "дощу", що мають у романах концептуальне значення. Вони багатозначні, динамічні, сприяють внутрішньому сюжетному розвитку. Образи ці символізують трагізм людського життя як під час війни, так і в мирні дні. Завдяки своїй поліфункціональності вони займають домінуюче місце в просторово-часовому аспекті: узагальненість співвідноситься з точною індивідуалізацією.

Часово-просторові описи набувають предметності і скрізь нагадують про себе то "зеленим чаєм", то "снігом на гарматах", то "жарким днем", то "холодними днями" (Хемінгуей); то "весною холодною, з вітрами, з дощами", то "надвечірнім степом", то "сивими від морозу вагонами", то "пахучим сіном" (Гончар). Опредмечення часу відбувається з метою відтінити певний період року чи доби, а це має суттєве значення, оскільки більш переконливо розкриває певний психологічний штрих персонажа та надає відповідної динаміки в розвитку сюжету твору.

Детермінованість в антивоєнних романах особистісного часу історичним і епічним створює особливу часову насиченість романного повісткування. Оскільки романний герой завжди належить своєму часові, то найважливішою характеристикою героя слугує співвіднесеність його особистісного та історичного часу, при цьому час героя – на першому плані. Зміна пропорційних часових вимірів у романі, як правило, приводить до того, що формуються жанрові різновидності романного повісткування. Такий роман тяжіє до романа-епопеї за формою і змістом. Щоправда, романний час динамічно і, на відміну від епічного, менше залежить від події. Перевага особистісного (час героя) часу в романі зовнішньо проявляється на композиційно-сюжетному рівні. Композиція – це єдність художнього твору в просторі. Сюжет, система подій, що організують ритмічну сутність цілого, теж єдність, але взята і здійснена в часовому процесі. Час в однаковій мірі буде уповільнюватися і при звуженні простору, і при розширенні його до меж країни. Тому романний час, належачи героєві, може проходити також повільно, як епічний час.

Антивоєнні романи Хемінгуея і Гончара привертають до себе увагу художньо-філософським освоєнням складних життєвих проблем, загостренням психологічно-соціального аспекту, глибинним розкриттям дійсності.

Висока магія художнього слова обох митців, незважаючи на схожість їх художніх систем, робить кожного з них неповторно індивідуальним. Автори ніби самі беруть участь у розвитку дії твору (головні герої часто мають автобіографічний характер), виконуючи таким чином функції ліричного героя.

Співвіднесеність Гончара і Хемінгуея за деякими суттєвими мистецькими параметрами приводить до цінних для української літератури ХХ століття взагалі і гончарівської поетики зокрема відкриттів, до зближення багатьох філософських і естетичних аспектів у творчих пошуках цих художників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Моруа А. Письма к Незнакомке //Иностранная литература. – 1974. – № 1. – С. 133.
2. Фаворский В. Время и искусство //Декоративное искусство. – 1965. – №2. – С.10.
3. Бондарев Ю. Почему и сегодня мы пишем о войне? // Литературная газета. – 1975. – 19 февраля. – С.4.

4. Гончар Олесь. Твори: В 7 т. – К.:Дніпро, 1987.
5. Хемінгуей Ернест. Твори: В 4 т. – К.:Дніпро, 1979.
6. Гегель. Естетика: В 4 т. – М.:Искусство, 1971. – Т.3.- 360с.
7. Храпченко М.Б. Типологическое изучение литературы и его принципы // Проблемы типологии русского реализма. – М., 1969.-474 с.
8. Пospelов Г.В. Теория литературы. – М.:Высшая школа, 1978.- 351 с.

УДК 883 К – 3.06

ОБРАЗ ТИШІ В ТРАГЕДИЙНОМУ ЕКЗИСТАНСІ НА МІКРОРІВНІ ПОЕТИКИ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ

Демченко І.А., к. філол. н., доцент

Бердянський педагогічний інститут

У літературі ХІХ - початку ХХ ст. трагічне проникло в усі літературні жанри. Художники слова реалістично зобразили трагічний розлад людини з тими суспільними обставинами, в яких вона опинилася. Персонажі О.Кобилянської не є винятком. Під її пером у горнілі трагічного народжуються нові етичні цінності, які детермінують інтенціальність людини, її самоствердження, моральне самовизначення. Письменниця показує, як у трагічних обставинах і ситуаціях розширюються можливості її героїв, розсуваються межі їхнього світовідчуття.

У багатьох творах письменниці натрапляємо на випадки, коли нетрагічний герой стає учасником трагічних ситуацій, коли колізія персонажа з обставинами сягає максимального напруження і набуває ознак трагічного. Події (найчастіше внутрішні, душевні порухи, внутрішній сюжет) зображуються настільки сконденсовано-трагічно, що тягар переживань і станів персонажів переконує в тому, що, потрапляючи в жорстокі обставини, вони борються з “долею” і змагають у цій боротьбі.

Зображенню органічної глибини подібних конфліктів письменниця підпорядковує всю систему певного твору. Однією з не акцентованих досі граней поетики О.Кобилянської на мікрорівні є образ тиші, “занурений” в атмосферу трагічного. Заглиблюючись у сутність авторського художньо-символічного змісту й екзистенційного сенсу категорії трагічного, спочатку зауважимо (для акцентації контрастності в інших творах) особливо показовий приклад: виписана авторкою тиша гармоніює зі спокійним, безжурним настроєм героїні - Параски з “Некультурної”. Ось вона після збирання малини відпочиває на вершині гори Магури і - її огортає “невизначне почуття пережитого якогось щастя” [1,II,353]. Вона “кинулася в траву” “край лісу наполовину в тіні”, і їй так добре лежить тут! Параска із заплещеними очима слухає, як “розпаношилася полуднева тишина. У ній тонуть всі звуки, мов у невидимім морі; розходить далеко тут шум старого лісу, де в нім лучаться Магура з Рунгом. Тишина впирає жадібно кожний свіжий надплив його і оживляється ним...” [1,II,353]. У цьому фрагменті з виразним лірично-романтичним характером зображення образ тиші як природного явища осмислюється Кобилянською на рівні єдності макро- і мікрокосму.

За принципом антитези розглянемо твори, в яких подібна єдність у той чи інший спосіб порушується або є межівною. Почнемо з новели “Valse mélancolique”. У ній зображено людей, які чекають “розквіту душі”, які охоплені “шаленим болем”, “розпачливим неспокоєм”. Софія Дорошенко - талановита артистка - не може внутрішньо пристосуватись до обставин, відчуває душевний дискомфорт і тому стан неспокою в її поведінці превалюючий. Вона не може “зогріти душі” своєї, “вижитися” до кінця, як і знайти адекватне її стану співчуття. І тоді художньо-закономірно виникає проблема “резонатора” (цей мікрообраз набирає у творі явно симфонічного звучання). “Фрагмент” О.Кобилянської зображує трагізм витончених натур у міщанському середовищі - новаторську колізію в нашій літературі.

Софія Дорошенко вперше грає свій “Меланхолійний вальс”, закінчивши його “акордом несамовитого смутку”. І далі - як контраст і як своєрідне продовження (дуже тонко передається подвійна проекція наступної “німої” сцени) - “мертва тишина”.

“А се й не була звичайна тишина. Була тишина, повна напруження й здавленого горя, з неї почало щось творитися й приймати форми зловіщих тіней” [1,II,387]. Граючи, Софія Дорошенко може цілу душу віддати резонаторові. Тоді вона знаходить “рівновагу свого духу”. І ось приходять фінальні сцени. Була прекрасна травнева ніч, усе розквітло, через вікна лилось “місячне світло веселими струями”. Лиш з

кімнати Софії “била сама понура темінь”, там панувала могильна тиша. Молода піаністка отримала листа, який ніс із собою крах її надій, і сіла серед темноти й тиші заграли востаннє в житті. Серед тиші лопнула струна, але Ганнуся сказала, що то “резонатор тріс”. Це стає останньою краплею у чаші горя дівчини. “Попсували її нерви якоюсь чорною силою, і вона піддалася її тягареві” [1,II,394]. Над нею, дівчиною з руками, мов білими листками, завис “подих смерті”. Вона не боялася могильної тиші, говорячи: “Не боюся смерті. З нею замовкне вся музика моїх нервів і те, що здавило їх звучність” [1,II,383].

Типологічно близькими за своїм художнім смислом є символічні епізоди з порваними струнами в “Неточці Незвановій” Ф.Достоевського (звук тріснутої струни поволі завмирає, як і життя молодої жінки) та “Вишневого саду” А.Чехова (тріснута струна символізує загибель дворянського гнізда).

З “Меланхолійним вальсом” якоюсь мірою перегукується поезія в прозі “Рожі” (1898р.), яка вважається “класичним зразком алегоричної мініатюри” [2,25].

У біографії “Про себе саму” письменниця писала: “Всі дрібні поезії в прозі - це “каплі моєї крові”... я плакала поезіями в прозі” [1,V,239].

У побудованій на грі кольорів (три різні рожі - неспокійна темно-червона, поетична блідо-рожева і біла - з незаспокоєною тугою) поезії створюється насамперед витончений настрій, дуже своєрідна атмосфера. Рожі стоять на білому мармуровому столі, у кімнаті з брунатно-золотими стінами та високим готичним вікном. Воно відчинене, за ним - “у темряві велети-дерева” (який контраст до ніжних троянд!), грізні хмари, які до половини заслонили місяць, а поміж деревами - “тихий шум”. Невдовзі він переходить у “свіжий жвавий легіт”, залітає у вікно, “немов цілує рожі... Ось тут знов настає тиша”. Для підсилення контрасту (“пристрасний шепіт” вітру і тиша), для посилення фізіологічного сприймання раптової тиші письменниця несподівано “порушує” її - “чутно впали”. Перечитаймо: “Майже чутно впали листки темно-червоної рожі на білу плиту мармурову” [1,II,320]. Щоб не відхилитися, тільки зауважимо: червоне на білому - бракує реального пензля художника, оскільки фрагмент “картини” ми вже й так “бачимо”. Як, до речі, і всю акварель.

А далі знову, аж в останньому реченні, образ тиші. Але який! Абсолютна (якби був такий термін!) персоніфікація. Виявляється, що тиша може бути творцем: “З їх упадку (пелюсток. - І.Д.) тиша, що довкола панувала і все у себе приймала, зложила казку про долю рож...” [1,II,320].

Образ могильної тиші домінує в інтер’єрі хати “родини ідіотів” (“Під голим небом”). Образ тиші підкреслює трагізм ситуації, в якій опинилася чорна Магдалена (“За готар”). Ось вона побачила напівживого чужинця на снігу. З розпачем оглядається навколо себе, шукаючи допомоги. “Нічого не побачила. Вокруги тишина, тут ліс, темний, понурий, а там завіяні поля і толока... о Господи, рятуй!” [1,III,370]. У хаті Магдалени теж глибока тиша, яка переривається лише кашлем її чоловіка. Глибина цієї тиші набирає зловісного звучання, коли вказати, що надворі вже довго страшно виє собака.

Чимало написано про трагізм воєнних новел Ольги Кобилянської. Людина в трагічній ситуації, трагічність її переживань, намагання осмислити буття, точність батальних сцен - усе це досить повно вивчено нашими літературознавцями. Підійдемо до осмислення такого трагедійного екзистансу антитетично - через образ тиші.

Подивимося зокрема на образ тиші в батальних сценах Ольги Кобилянської. Побудовані на контрасті, вони особливо підкреслюють жадливість переживань людини на війні.

У новелі “Юда” чітко контрастує образ лісової тиші до воєнного пекла: “Пекло, що аж ледве гори не ревуть. Тиша гір і лісів чує, чого ніколи не чула. Грім гармат, вистріли поодинокі і гуртом. Часто відбивається від стін немов призивання на поміч. А як прийдеш туди - тихо...” [1,IV,391]. Перед тим, як сталася трагедія, ліс теж був зачарований. “Тиша в нім панує. спокій, глибина... Тихо, тихо. Свято!” [1,IV,395]. Образ стає лейтмотивним, увесь час набираючи щораз більшої експресії: “Тихо стоїть ліс” [1,IV,400].

На фоні цього образу-лейтмотиву трагічною постає фігура батька, на якому лежить невинна вина. Він несвідомо став причиною смерті сина і в тихому лісі копає йому та його товаришам могили. Через певний час жандарм побачив, що на могилі “лежав багрянний кожух і шапка, і в одній перистій кишені великий кусень камінної солі, а побіч російські гроші. Сам чоловік був мертвий. Довгий барвний вовняний пояс і галузка шляхетної смереки зіслужили йому останню службу” [1,IV,405]. На землю спала “мовчазна місячна ніч”.

Тривогу очікування наступу і бою Ольга Кобилянська передає теж через образ тиші (“нарис” “Зійшов з розуму”): “Ніч була ясна, зориста. По всіх вулицях міста Ч. смертельна тишина. Все надслухувало” [1,IV,413]. А далі майже апокаліптичні картини жахів війни й образ борця за визволення рідного краю: “Пекольні хвилі... Божевілля, зойк, гонитва куль, гук канон - усе пнулося під небеса й добивалось правди. Її ж не було...” [1,IV,414]. Так пейзаж, батальна, дуже динамічна сцена переходить у своєрідну

медитацію. Пейзажі Ольги Кобилянської часто передають не тільки почуття, емоції серця, а й роздуми, емоції інтелектуальні. Ця новаторська грань її симфонічної прози заслуговує на особливу увагу.

“Мовчить” Господь у космосі, і його “мовчанка” промовиста. Промовистим є цей образ і для світогляду письменниці. Особливо це проявляється в новелі “Лист засудженого вояка до своєї жінки” (1915 р.). “Для героя Кобилянської, - пише С.Пригодій, - Бог - добрий, щирий, люблячий; “залізна сила - війна” репрезентує не божу, а якусь механічну, сліпу силу, що не підвладна й Богу, тому-то вона перетворює людину - образ й подобу божу - в ніщо” [3,31].

Як же вдалося письменниці переконати в цьому читача? Підійдемо до розкриття теми - “формованої ідеї” (В.Жирмунський) - через окреслений раніше образ - тиші.

У “Листі засудженого вояка...” образ тиші відсвічується новою гранню. Ситуація така: змучений боєм солдат не відступив разом із своєю частиною і залишився в окопах, бо ніхто його не підняв зі сну. “Я спав, здається, навколішках. Сама тишина збудила мене. Бодай би я був ніколи не збудився!” [1,IV,373].

Та він “збудився” - і “за зраду” постав перед трибуналом. Тиша, що розбудила його, стала межею між тим, що було до цього, - він був звичайним вояком, і тим, що настало після цього, - його визнано зрадником. За дві години до страти, поки він пише лист дружині, в його уяві спливає ціла галерея зорових і слухових образів - “напруження духовних сил збуджує в людині нуртуючий плін душевних порухів і рефлексій” [3,30]. Він пригадує страшний сон, що недавно снився йому, “чує” голос (може, найменшої, небаченої) дитини і “голос” своєї Марії, що “добився” до його вуха й “серце роздер”, а водночас - реального цвіркуна, свого “ камрата” по “загратованій в’язниці”. “Цвіркай, мій камрате, безперестанку, - звертається до нього Василь. - Там, вдома, цвірінькає моїх семеро дітей округ колін своєї матері, коли вона їм їсти варить, а їх тато у в’язниці сидить і смерті дождає...” [1,IV,372].

Роздуми, спогади, галюцинації, сновидіння жовніра супроводжуються такою емоційною напругою, що відразу набувають трагічного звучання. Письменниця досягає цього моделюванням ситуації (у в’язниці перед стратою) й внутрішнього мовлення, поданого у формі передсмертного солдатського листа.

У такому щільному хронотопі перед буковинським селянином проносяться прекрасні краєвиди. Він “бачить”, як “*колишеться* і сього року” насправді небачене ним їхнє жито, він “записує” жінці “зелений клаптик, через котрий журчить потік, стоїть верба, що все перед великоднем цвіте” [1,IV,374-375].

Востаннє звертаючись до дружини, приречений думає не про себе, а про неї, їхніх сімох дітей і свого старого батька. Війна переконала його, що людина є “нічим”. З питанням “за що я терплю?” настає “кінець” [його] долі”. У батька багатодітної родини, що став “нічим”, по суті відібрано право боронитися, бо судді не розуміли його рідної мови. У Василя відібрано навіть грудочку рідної землі, яку його “батько всунув в кишеню” при прощанні, щоб “наколи б [він] впав”, вона провела його “перед Бога”.

У цьому творі Кобилянська оригінально трансформує реалістичні картини й імпресіоністичні враження, несподівано і водночас органічно схрещує раціональне й ірраціональне, і таким чином у сукупності новела огортається сильним експресіоністичним струменем. Це твір рідкісної емоційної напруженості, рівних якому не так багато в нашій літературі.

Виразно окреслено образ тиші (майже без вживання іменника, а тільки через прислівник “тихо” (6 разів) та єдиноразове дієслово “утихне”) в оповіданні “Старі батьки” (1910 р.). У вставній новелі, що її оповідає старий Костин, він говорить про один з “сегментів” селянської психіки, її глибокий органічний зв’язок з природою: “Ми, що живем отак на селі wraz з землею, спимо на ній, віддаєм їй свої руки, ми знаємо, пане, що то по правді таке *тихо*” [1,III,425].

Вустами старого неосвіченого мужика Кобилянська художньо достовірно передає нерозривний зв’язок макро- і мікросому. Від Костина наратор довідується, що “жив він з землею змалку, й розумів, і знав її добре” [1,III,424].

Отже, сільський характерник, людина самотня, щемно відчуває свою органічну спорідненість із землею (вона - земля - велична жива істота для нього; це випадок, коли особливим чином персоналізується вся земля) та небом. Старий Костин - особистість самодостатня. Той, який нечасто трапляється в літературі і який повною мірою заперечує тезу про людину як “сукупність суспільних відносин”. Костин не цурається людей, але й не шукає їх. Через свою самонаповненість (людина - в собі і для себе) він не відчуває алієнованості. Йому достатньо бачити (і він того певен!), що “до нас хилиться ціле небо вночі з розметаними по нім зорями, а котрий не засне, то чує, як сходить з нього сила... спускається на землю і здійснює хліб з неї вгору...” [1,III,425].

Єдиний раз використовує письменниця іменник “тишина”: “...вокруги ні шелесту, ні кроку нічийого, ні голосу, ні пташини, ні бджоли, ні мухи жодної не зачуєш і ...зорі, як чічки срібні, там у Бога, а нараз - в тій тишині - зачуваєш, щось з-поміж листя злегонька мов *шуркнуло в гору*... і стало” [1,III,426]. І мужик з діда-прадіда Костин пояснює, що ж порушувало цю нічну тишу, - “так хліб росте”. Він насправді *чує*, як

“зростав” хліб серед особливої тиші. Образ тиші в цьому творі особливий. Це немовби мить єднання людини з творчими силами Космосу. По суті цей образ поступово й переростає в символ такого єднання. С.Малларме, пояснюючи сутність і призначення символу, писав: “викликати поволі предмет, щоб показати стан душі, або, навпаки, вибрати предмет й добути з нього шляхом послідовних розгадок душевний стан” [4,52]. О.Кобилянській однаковою мірою вдалося і перше, й друге. Створений нею образ немовби протистоїть усьому трагізмові селянського життя і тим самим, власне, підкреслює його.

Явно позитивне значення із світловим забарвленням має образ тиші й у повісті “Через кладку”. Епітет “свята” підкреслює глибину і чистоту внутрішнього світу персонажів, їх високі морально-етичні норми. Це особливо стосується образу Нестора, роздуми якого сповнені особливого змісту: “...Надворі стояла ніч. О, ті святі ночі, з своєю тишиною! Ця ясна тиха ніч неначе освіжила, очистила мене...” [1,IV,189].

Цікаво і своєрідно “повернутий” образ тиші у фантазії “Поети”. Поранкові душі поетів, добрі й делікатні, вмюють любити і вибранця свого вітають “крізь вечірню тишу”. Але душа героя “фантазії” одного разу побачила дійсний стан речей у “своєму краю”: “Я безрадно бачив, як сум і туга чимраз сильнішими хвилями напливають на неї. Я чув, що вони швидко понесуть її на велике море вічної тиші...” [1,II,360].

Різко контрастує “смертельна тишина вночі до жахливого гармидеру вдень на фабриці (новела “Битва”). Образ тиші тут вплітається в опис фабрики (перший такого плану опис після І. Франка):

“Всюди панував рух, гамір, клики, неустанный прихід і відхід; гарячкова, з математичною акуратністю вичислена діяльність, викликувана страшно жужжачим колосом - машиною, від котрої біла майже невиносима спека.

Здавалось, що нечутно обертались величезні чорні колеса, обведені шкіряними пасами; однак воздух був переповнений їх гуком, і околиця була оживлена аж під ліси...

Лише вночі панувала тут смертельна тишина. Неначе стражник, стояв тут чорний комин і глядів похмуро на цілий воєнний табір.

Тут лежало безліч нагих пнів, освітлених лагідним світлом місячним, мов мерці” [1,II,315].

У тиші й пустоті проходять дні і ночі матері з “Ніуби”. З тиші її глибокої, бездонної самотності чується чатування смерті. Смутна та гірка старість немовби надслуховує ходу смерті, і жах сковує душу Ніуби. Полярно протилежну семантику має образ тиші в нічній сцені, коли напівбожевільний Андрушка закричав до матері: “Мамо, ви вже вмерли! Я вас вже вбив...” [1,III,53]. Тишу і супокій хоче внести вона в душу сина. А навколо неї самої - тиша, “мовчання і самотність”. І ніхто з дітей не порушив тиші своїм теплим словом. Сірі ранки і безсонні ночі в тиші, сум, пустиня і хрест, що його “наклали на неї діти”, - така доля матері.

У трагічній тональності витримані майже всі колізії і перипетії та душевні порухи персонажів цієї повісті. “Невидиме горе”, щось “важке, грізне, незбориме”, якісь зловісні сили тяжіють над їхньою долею. Персонажі сповнені сум’яття, глибинні драми роздирають душу багатьох з них, тяжкі рани калічать їх. Через внутрішній сюжет, у якому образ тиші як символ самотності, приреченості, трагедійності (зовнішніх подій у творі мало) відіграє помітно-значиму роль, О.Кобилянська розкриває людську драму, “яка не хотіла ніколи кінчитися і все щораз трагічніше повторялася”.

Філософічні сентенції письменниці завжди сягають складних лабіринтів людської душі, незвіданих обширів буття, порушуючи найсокровенніше і найтрагедійніше. І на мікрорівні поетики образ тиші в кожному з контекстів зазнає художньо-відповідної трансформації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кобилянська О. Твори: У 5 т. - К.: ДВХЛ, 1962-1963.
2. Погребенник Ф.П. Ольга Кобилянська. До 125-річчя від дня народження. - К.: Знання / Серія 6 “Література і мистецтво” Темат.цикл “Література”. - 1988. - № 6. - 48 с.
3. Пригодій С.М. Імпресіонізм на рубежі XIX-XX сторіч: Типологія та національні особливості (На матеріалі української та американської літератур). Автореферат дис. ... д-ра філол. наук. - К., 1995. - 48с.
4. Турган О.Д. Українська література кінця XIX - початку XX ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння). - К.: Інститут літератури НАНУ, 1995. - 174 с.

ПОЕТИКАЛЬНА ДИФУЗИЯ ПРОБЛЕМ ЕКЗИСТАНСУ Й ЕМОТИВНОСТІ В ОПОВІДАННІ І. ФРАНКА “НА РОБОТІ”

Дергаль Л.Я., к. філол. н., доцент

Мелітопольський педагогічний університет

Оповідання “На роботі” (1876 р.) увійшло до юнацького циклу Івана Франка “Борислав”. Картини з життя підгірського народу”. Номінативна алюзія “На роботі” сигніфікується назвою твору. Власне, вона й є “найпершим алюзивно-фігуральним провозвісником характеру, напрямку оповіді, її змісту” [2, 4]. Нагадаємо, що для селян “стати на роботу”, “піти на роботу” означало займатися неселянською, “несродною”, як сказав би Г.Сковорода, працею. Заробляти на життя в бориславській шахті - це й значило бути “на роботі”. У той же час праця біля землі, на землі, як і все інше, пов’язане з нею, “роботою” не вважалося, було природним і ототожнювалося з самим життям. Відхід від натурального господарства, праця, результатом якої був не сільськогосподарський продукт, а гроші, покликали до життя це визначення. Психологічний злам у душі героя, дуже широка картина бориславського пекла, пролетаризація селянства - ці проблеми, закладені вже в заголовку оповідання, вирішуються тут як у соціальному, так і в морально-психологічному плані. Уперше в українській літературі зображено працю нафтовика, кардинально відмінну від буття і праці селянина. З цього погляду, на нашу думку, і потрібно “повільно прочитати” твір. Він засвідчує своєрідність світобачення Франка-прозаїка вже на першому етапі його творчого шляху.

Про бориславські оповідання, “На роботі” зокрема, висловлено чимало слушних міркувань і спостережень. А все ж одна з іманентних поетикальних особливостей, детермінована новим антропологічним змістом твору, поки що не стала предметом особливої уваги. Насамперед зазначимо, що структура твору помітно відрізняється від зразків попередньої української прози. Вона є “симбіозом” економічних викладок у белетризованій формі, фактографії і водночас образного (із залученням фольклорних елементів) змалювання життя та психіки бориславських ріпників. Зауважимо, що чимала кількість економічних подробиць з епохи первісного нагромадження капіталу в Галичині не порушує образної цілісності твору, про який, певною мірою умовно, можна говорити як про зразок змішаної (суміжної) змістоформи - сплав оповідання, казки і нарису.

Епічний каркас оповідання ускладнений сном, маренням, провіщенням-передбаченням. І.Денисюк вважає, що “у перших шістьох розділах маємо внутрішній монолог, близький до “потоків свідомості”, а в чотирьох останніх - щось на зразок “одностороннього діалогу” [1, 96].

Думаємо, що цей твір можна вважати моногеройним, оскільки всі персонажі постають перед читачем через сприйняття Гриня, а відтак - через його прями й опосередковані стосунки з іншими теж у його інтерпретації. Це підсилює чи відтіняє риси його характеру, окреслюючи доміную - емотивність. Така “моногеройність” оповідання детермінується самою формою оповіді - від імені молодого хлопця. Розповідь Гриня індивідуалізується введенням характерних розмовних інтонацій, властивих усному мовленню вчорашнього селянина, що поповнив ряди ріпників. Такими “мовленневими” деталями пересипаний весь монолог Гриня. Це посилює природність стильового ладу твору. Герой розпочинає розповідь вигуком: “Угу, що то такого?” Трапляється в його мові характерне бойківське “ба”, засобом індивідуалізації образу є також діалектизми, діалектні вирази, (“пся пара”, “топельник”, “обморік”, “стужа”, “робучі руки з селів”, і т.д., “Ех, то ти ся буде, небоженьку, рідна бабуня привиджувати”, “А ци вмієш ти сесе”, “...комедію ... строїти” тощо). Оскільки в оповіданні відтворюється в основному реакція на події, то деталей описового характеру мало. Однак промовисті мазки, що передають локальний колорит, ми все ж зустрічаємо, хоч більшість з них підпорядковані художнім завданням психологічного аналізу.

Обрана І.Франком така жанрова форма прози, як “нарис” (не в “газетному” розумінні, а в сенсі “літератури факту”), дозволяла, завдяки введенню фактографічних деталей, зобразити образи і мікробразу зовнішньої сфери, що помітно детермінували екзистанс молодого ріпника й водночас призводили до змін у його психіці. Ми бачимо тут звичні деталі предметного (зовнішнього) рівня твору - ями, штольні, глину, кабель, млинки, дротянку, линву, “воском і кип’ячкою замурзану”. Довідуємося, що ями були глибокі на “п’ятдесят сажень”. За 12-и годинний робочий день при корбі робітник отримує вісім шісток, у ямі - 12, що на убогу їжу ріпник витрачає 30 крейцарів денно, за нічліг платить 10 кр. Ці подробиці інформативного характеру окреслюють конкретні умови праці. Образні деталі відтворюють зримий результат дії бориславських обставин.

Можна погодитися з І.Денисюком, що оповідання “На роботі” - “це виробничий репортаж, опис мандрівки кореспондента по всіх етапах праці робітника бориславських нафтопромислів” [1, 96]. А

погодившись, не будемо щоразу апелювати до тексту в пошуках фактографічного матеріалу, а лише акцентуватимемо значимість його наявності при дослідженні обраної проблеми.

В уяві Гриня виразно постає той короткий час, протягом котрого він є “на роботі”. Спочатку він працював при корбі, але одноманітна, механічна робота вкрай виснажувала не так фізично, як душевно хлопця з живою вдачею і багатою уявою (ця жвавість виразно простежується в самому ладі розповіді з багатьма вигуками, окличними реченнями: “Цураха на тебе!”, “Угу на тебе, чудо чудне!”, “Погди-но! Погди-но!”). Характер праці корбаря зображується за допомогою психологічного паралелізму: “Лишенько моє! А корбов мені страх як не хочеся крутити! За тих вісім неділь, шо-м нев крутив, - то вже ми ся видить, що ми ся день і ніч голова крутить, і світ ся крутить...” [4, 293].

Наскрізними художніми деталями, які будують подальше тло дії, є образи глибокої ями, задухи, темноти. Досвідчений ріпник Матій застерігає Гриня: “Не лізь.. у яму, - там задуха...”, - не вилзеш живий” [4, 294].

У сцені посвячення Гриня в ріпники хлопець уперше скаржиться, що йому душно: “Фу, душно, ледво дихаю...” Ця деталь розвиватиметься. Гринь у всіх епізодах, зв’язаних з перебуванням “на роботі”, відчуватиме цю духоту, і вона буде дедалі сильніша.

Характерні штрихи містить уся сцена “хрещення” ріпника. Гринь стоїть на колінах, тричі (відома фольклорна тріада) повторює, що він “ріпник”, і його обливають кип’ячкою. Спрацьовує відповідна асоціація - людину охрещували, освячували водою, а тут наче народжується нова істота - ріпник. Портретний контрастний штрих (“... кип’ячка геть долі з мене тече. І сорочка біла, і руки, і волосся - всьо, всьо мов з комина вийняв”) посилює враження. Сорочка переставала бути білою, вона стала заропленою, і разом з цим Гринь втратив частку своєї попередньої істоти. Асоціативно пригадується “Моє слово” В. Стефаніка: “Я пішов від мами у біленькій сорочці...” І контрастно - той “чорний” світ, у який потрапив “сам білий” герой, з метафоричним резюме: “Листочок білої берези на сміттю”.

Нове ярмо в оповіданні “На роботі” уособлюється в деталі-реалії, яка в сні героя набирає символічного значення: “... на мні тотя ж сама воском і кип’ячкою замузана линва, що мя нев опутали, коли-м спускався в яму. Я так силююся скинути її з себе, так ся силюю, так ся мучу, - ні не мож” [4, 295]. Задуха мучить ріпника: “мені все тяжче - все щось ніби на груди налягає ..., щось давило мя в груди, - ніби камінь тяжкий” [4, 299-300].

Парадигма світу Гриня руйнується, він - у пошуках сенсу власного буття. Першому його спуску “у глибін” передує сон, явно нав’язаний душевним сум’яттям. З одного боку - усвідомлене бажання працювати у штольні, де більше платять, з другого - страх перед невідомим.

Сон як одна з основних форм життя, читаємо у Д. Нечаєнка, - “моделюється письменником при зображенні внутрішніх психічних станів, які відбуваються в підсвідомості літературного героя, сновидіння якого порушують або ніби розхитують межі між реальністю і вимислом про неї” [3, 26].

Художню концепцію екзистансу ріпника як миттєвого примарно-радісного і водночас страхітливо-пересторожного сновидіння Франко й зреалізував у поезії розділу “Дивний сон”. Письменник переконує, що емотивність Гриня, особливості його світосприймання призвели до того, що реально існуючі зв’язки у зчепленні з підсвідомим детермінували саме такий конгломерат екзистенційного досвіду з невідомим.

Процес пригадування героєм “дивного” сну супроводжується цікавими психологічними деталями. Через сон передається внутрішній світ людини, яка все ще тісно зв’язана з селом. Гринь ще не став кадровим робітником, і процес формування нової психіки, нової індивідуальності лише починається. Казковий мотив (“...глибін ... безмірна, така темна, що мені аж лячно”) цілком природний у розповіді селянського хлопця, вихованого в дитинстві на казках. Картина підземного царства також подана в цьому плані, у ній підкреслені особливості селянського світосприймання (“зелена лука”, “запашні цвіти”, “трава висока”, “мотилі”, “пчоли”, “сверчки” і “жовтогрудки”). І як контраст до неї - відчуття безсилля, що оречевлюється в “матеріальній” деталі - образі “воском і кип’ячкою замузаної линви”, якою обв’язали Гриня при спуску в “яму”. Деталі розвиваються у визначеному ладі, створюючи відповідний метафоричний ланцюг. “Шнури, линви”, яких “ані руш” не може скинути з себе Гринь, набирають ширшого символічного значення, символ розшифровує казкова жінка. Це “хитрість” експлуататора, його “руки”, якими “обпутані” ріпники, “люди”. У підземному царстві герой бачить ще одну “яму”, ще глибшу, ще страшнішу, куди Задуха зіпхнула вже багато людей і навіть вготувала місце для Гриня. Як бачимо, сон, з одного боку, є засобом характеристики внутрішнього стану героя, а з іншого, дає типову картину “роботи” в Бориславі. Експресивні порівняння в розповіді Гриня (“... аж мороз пройшов по цілім тілі”, “... дрижу, як осиковий листок”) роблять цю розповідь психологічно переконливішою.

Оскільки оповідання ведеться від першої особи, весь ланцюг подій поданий не прямо, а через сприймання головного героя. Взагалі тут розвиток сюжету - це не опис подій, а Гринєва психологічна реакція на них. Коли раніше, розповідаючи про свій сон, Гринь образно змалював “темну глибін”, то,

сам спустившись у штольні, він підкреслює: “темно ми в очах”, “Господи, - як темно, - як страшно.”, “Кров жбухає до голови” [4, 117]. У гру вступає асоціативна пам’ять, у світ Гриня вторгаються вже реальні нові відчуття, досі не знані. Автор відтворює механізм пристосування людини до нових психологічних обставин. Дуже характерним з антропологічного погляду є момент, коли герой у процесі роботи намагається створити своєрідну психологічну броню, подолати страх, утвердити себе, і тоді в роботі з’являється навіть певний азарт. Сильна, жива натура Гриня проявляється, утверджується саме на роботі. Характерні штрихи його вдачі вимальовуються в окремих колоритних деталях. Перебуваючи перший раз у штольні, він порівнює її із входом у “лисову яму”. Образ узятий із сільського життя. Але за даних обставин він уже дещо незвичний. Від героя це вимагає особливої кмітливості, оскільки ця “робота” для нього зовсім нова. Тому Гринь відчуває, як у нього “гейби котячі очі відростають” (він пристосовується і фізично, і психологічно). Для власного заспокоєння, для подолання страху він “оживляє”, аналізує свій тісний мікросвіт, розмовляє з предметами, які ніби стають його “соузниками” на роботі. Нові враження, відчуття персоніфіковані, образи підкреслено експресивно настроєві: “Як дивно тота сокира блищить до моєї лампи! Гей жива, нужда, - ніби всміхається, - против мене наставляє свій залізний зуб”.

“А в тій деліні що? Ци і вна дуднить? Ци вна стогне, мов конаючий?” [4, 118].

Відчуття Гриня в критичну хвилину теж відтворені в персоніфікованій деталі: “хтось ніби холодною рукою хопив м’я за шию...”. Образи, як бачимо, мають свою логіку: “яма”, “конаючий”, “холодна рука” - усе це породжує відповідні асоціації, пластика сцени поглиблюється настроєвістю, прямі і непрямі деталі відтворюють стан героя.

Деяка умовність образної системи твору не порушує його психологічної єдності. Казкові образи, антропоморфізм, символічний підтекст окремих мікрообразів течуть у руслі природних для сільського хлопця уявлень. Розповідаючи про свою хворобу, маячіння, він згадує про “всілякі мари, байки, що-м ся наслухав змалу”. В описі його відчуттів домінує кілька деталей: “холодна, мов крига”, рука, “камінь тяжкий” на грудях (Гриневі було тяжко дихати в задусі штольні), “глибоченна, темна яма” і “густий, чорний стовп” смороду від кип’ячки. Предметні деталі стають “фактурними”, оскільки вони не прямі, а насамперед є засобом відтворення психічних процесів.

Психологічний злам у душі спролетаризованого селянина підкреслено антитезами. З одного боку - страхіття Борислава, з другого - образи із сільського життя: “лука цвітиста, широка” (пригадаймо темну тісноту штольні), “ниви покриті житом”, “ясно, весело, тепло...” [4, 120].

Селянська кмітливість у вдачі Гриня підкреслюється не раз. Психологічно готуючи себе до роботи в штольні (здійснюючи процес автосугестії), Гринь каже: “А я дома сам і шопу ставив, і комірку пересипав, - майстрив не раз та й не десять!” [4, 114]. Він намагається подолати і труднощі нової професії. Однак, згідно з основною настановою автора, Бористав - це було місце, де люди втрачали здоров’я, життя, здорову народну мораль. В оповіданні підкреслено соціальні акценти. Характерно, що Гринь залишається морально здоровою людиною. Злигодні селянського життя (“у біді виріс, з біді й сюди пішов...”) погнали його, колишнього пастуха, до Борислава.

Соціально-економічні обставини зображуються в оповіданні через казкові образи - царство Задухи. Образи ці зіткані на основі локальних асоціацій, обумовлені конкретними умовами:

“Ми надлетіли над глибоченну, темну яму... Сопух густим чорним стовпом бовдурився з неї... тьма-тьмenna докола. Лиш крики якісь, і писк, і виск...всьо ріпники... І всі они такі чорні на лицах, і такі нужденні, і такі аж страшні з виду” [4, 301]. Ці образи мають дантівський інфернальний наліт. Після них ідуть постаті мешканців підземного царства, намальовані сугестивними натуралістичними мазками. Ось ріпник, якого господар-наємник після двомісячної роботи вбив перед виплатою: “Права рука і права нога в нього потрошені на камуз. Кров обстила, кістки подрухотані стирчать” [4, 301]. “А ось обзивається “другий голос”. Це “дітєня малесеньке”, одне з тисяч, які через “голод, і холод, і недуги” попадають у підземелля. - Перед Гринем з’являються все нові й нові постаті: “Ту лице страшно змарніле від недуги й голоду, - там обпухле тіло, мов у топельника [...] другі знов чорні і страшні, як головні на огнищі” [4, 302]. Мандрівка по підземному царстві весь час супроводжується відчуттям духоти (“духота була страшенна”). Конкретне фізичне хворобливе відчуття переходить у символ. Тому логічним буде наступний мазок - збірний портрет:

“... кілька оком засягнеш, - усюди люди лежать, - а найбільше парубки, молоді, статні, мов яворі розкішні...” і контрастний штрих: “Лиця сині, кулаки зіцплені, очі широко отворені... Се тоті, що подусилися в ямах” [4, 302-303].

Цю інфернальну картину завершує синтезуючий підсумковий образ: “Покалічені страшилища, потоплені, голодом, стужею, огнем, хитростю і всякими штуками поморені ріпники наповняли єї. І се ще не всі !..” [4, 303].

В оповіданні цього ж циклу “Ріпник” - є образ “сіней” (через “темні сіни”, як називав Іван Півторак бориславське життя, він сподівається вийти на ясне подвір’я”, тобто повернутись “додому”). “Сіньми” в оповіданні “На роботі” називає Задуха Борислав, але її “хатою” є підземне царство, з якого немає вороття (“Коли хто до сіней увійшов, то вже й до хати треба” [4, 304]. Знову мимоволі спливає у свідомості знамените Дантове “Хто йде сюди, покинь усю надію”.

З образного викладу елементарних суспільних і економічних знань, що його дає Задуха Гриневі, дізнаємось і про інші умови робітничого життя. Половина ріпників “уже має сухоти”. “Нікотрий не має складеного крейцера”. Платню весь час знижують, бо “всі робочі руки ідуть сюди”. Робітників ошукують цілеспрямовано, втримуючи відповідну кон’юнктуру, а “села бідні і бідніють що раз, то дужче, бо й там орендари та другі п’явки не сплять” [4, 306].

Однак “соціальний клімат”, відтворений в оповіданні, має ще одну дуже важливу рису. Це, нехай ще не визначена, віра “в три способи”, заклик “Думамай сам, гадай, - може, й догадаєшся”.

Заданість авторської позиції проявилася у фіналі Гриневі історії. Він вирішує покинути Борислав: “Найся западе тотя погань! Волимо й так бідувати, як маємо ту за нізашо здоровле тратити” [4, 307]. І все ж автор не закликає всіх бориславських ріпників покинути “тоту западню”. Устами свого героя Франко проголошує інше: “Гадайте, гадайте в щасливу годину. Чень Бог допоможе стрясти з себе тоту недолю тяжку...” [4, 307].

Таким чином, сутнісною гранню поетики оповідання “На роботі” є тісний взаємозв’язок проблем екзистансу й емотивності в їх монологічному викладі як особливій формі художнього мислення письменника, із залученням образів, що перетинають кордон реального буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX - поч. XX ст. - Львів: Академічний Експрес, 1999. - 280 с.
2. Ігнатенко М. Алюзія в словесній творчості Тараса Шевченка // Дивослово. - 1999. - № 2. - С.4 - 8.
3. Нечаєнко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков. - М.: Юрид. лит., 1991. - 304 с.
4. Франко І. На роботі // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. - К.: Наукова думка, 1978. - Т. 14. - С.292-307.

УДК 883 Д – 1.06 : 75 (092)

ОБРАЗНИЙ СВІТ КАРТИН Т.ЯБЛОНСЬКОЇ В БАЛАДАХ І.ДРАЧА

Єременко О.В., к. філол. н., доцент

Київський національний авіаційний університет

Видатна українська художниця Тетяна Яблонська посідає одне з чільних місць у сучасному українському малярстві, проте загальне визнання не говорить про класичну одноманітність творчості майстрині. Навпаки, від тридцяти років, періоду учнівства, до нашого часу роботи Т.Яблонської настільки відрізняються за стилем, що, здається, їх авторами були щонайменше десяток художників. І імпресіоністичний ніжний пейзаж, і енергійна побутова замальовка, і глибокий психологічний портрет їй однаково підвладні. Тетяна Нилівна відгукувалась не стільки на соціальне замовлення, скільки на поклик власної творчої уяви, однак найважливіші процеси вітчизняної культури, безперечно, не могли залишитися поза її увагою.

Так, нові образні тенденції, що проявилися в українському мистецтві 60-х років, позначилися і на розвитку живопису Тетяни Яблонської. Безпосередність народної творчості й стала тим джерелом, яке надихнуло художницю на докорінні зміни власного художнього почерку. У період між 60 – 74 роками (власне, до створення знаменитого “Льону” - 1975) написані “Наречена” і “Вдови”, “Весілля” й “Життя продовжується”, “Молода мати” і “Родоначалниця”, власне, більше десяти картин, таких різних, але таких близьких за тематикою, що зображують одне – народне життя в усій його величній простоті і прекрасній невмирущості.

Народна першооснова творів цього періоду надихнула Івана Драча – тоді ж, наприкінці шістдесятих, на низку балад, у яких воедино сплавлені фольклорна образна система, тонке сприйняття живописного твору і, нарешті, власне бачення поета. Балади були написані безпосередньо до картин “Лебеді”, “В гості

до внуків”, “Травень”, “Наречена”, “Вдови”, “Стара”, “Життя”, “Віконце”. Вважаємо, що вплив картин Т.Яблонської з циклу “Життя” позначився й на інших творах поета, зокрема - “Баладі роду”. Прості за тематикою поетичні твори І.Драча філософські і психологічні. Система образів їх майже не відрізняється від персонажів картин Т.Яблонської: юні дівчата в очікуванні щастя, мудрі бабусі, збагачені досвідом, легковажні дітлахи. Проте в баладах І.Драча наявний і образ ліричного героя, який сміливо звертається до читача у формі прямого монологу, відверто декларує власне ставлення до зображуваного. Натомість, як це властиво живопису взагалі, образ автора проявляється в картинах Т.Яблонської опосередковано, через їх художні особливості: гаму кольорів, композицію, використання освітлення.

Символіка поезій і живописних полотен практично тотожна, оскільки походить з символіки народнопоетичної. Насамперед це символіка елементів інтер’єру, перш за все вікна. Означаючи перехід з одного простору в інший [1, 66], вікно відділяє світ, близький людині, - власну домівку, а відтак і власну родину, від світу чужого, але такого манливого. Одна із поезій І.Драча так і називається “Баладонька-загадонька”, тільки тому, що за основу взято справжню загадку, ще й вікно асоціюється із загадковістю буття, переходом між різними просторовими і сприйняттєвими вимірами [2, 87].

Поетичний образний світ “Баладоньки-загадоньки” справді близький до народнопоетичного, проте ця наближеність досягається автором новаторськими поетичними засобами: передусім широким використанням еліпсису як стилістичного прийому (найчастіше випускається присудок, що досить традиційно), проте подекуди використовується і непоширене просте речення, що створює ілюзію еліпсису.

Анафора й епіфора, що властиві не так загадці, як народній пісні, допомагають створити своєрідну замкнутість композиції. Повторюваність синтаксичних конструкцій (“Щоб Горе не ввійшло” та “Щоб Злагода не вийшла” [3, 12]), абсолютна тотожність початку непарних рядків другої строфи (“Несе в пригорщах блакитних...” та “Кватирки нема” [3, 12]), що, до речі, також продовжує алюзійне начало), зрештою повторює форм того ж слова (в хату, із хати; ввійшло, вийшла) насичують художню тканину вірша своєрідним римом, який продовжує художній ряд картини. За словами російського дослідника, ритм у живописі передбачає “правильно, рівномірно розставлені акценти” [4, 65]. Цими акцентами в полотні Т.Яблонської є насамперед композиційні прийоми: горизонтальність ліній підсилюється теплим колоритом, світлотіні розташовані в правильній послідовності. Можливо, саме тому цей період у її творчості названий декоративним [5,12], адже простота й лаконізм художньої манери межують у роботах художниці з яскравістю барв і скульптурністю малюнку.

Поетичним відгуком на картини Т.Яблонської “Родоначальниця” (1966) і “Життя продовжується” (1971) можна вважати відому “Баладу роду”, в якій І.Драч також творчо використовує і традиції народних історичних пісень, і мистецький задум художниці. Фольклорне число “сто” (сто доріг, сто століть, сто вітрів, сто стежин) [3, 13] автор переосмислює в кульмінаційно-почуттєвому висновку про юного персонажа як своєї поезії, так і полотна Т.Яблонської “Родоначальниця”, який протопче “сто першеньку” стежечку, відкриваючи нові шляхи для свого роду, свого народу. Попри певну сюжетну схожість, картина і вірш відмінні не тільки належністю до різних художніх форм, а й динамічністю поетичних рядків (провідний образ в І.Драча – вітри) і показною статичністю композиції диптиху художниці. Картини побудовані за одним принципом: у “Родоначальниці” поруч сидять бабуся й онук на тлі стіни селянської хати, щільно завішаної фотокартками нащадків, а у “Життя продовжується” на лаві – дідусь і юна мати, що пригортає закутане дитя. Стримане, здається, вечірнє освітлення підкреслює невимушеність поз персонажів картини. Сіро-бузкові тони тла повторюються на обличчях і в одязі зображуваних людей. Умовний поділ простору картини на два центри підкреслює тему живописного полотна: єдність минулого і майбутнього, невмирущість українського народу.

Недарма існувала ще й інша назва картини – “Козацькому роду нема переводу”, що насторожила чиновників від мистецтва, але це не було єдиною причиною, чому підготовлений спільний альбом митців залишився на стадії сигнального примірника – занадто конкретною національною спрямованістю відзначена була така співдружність. Чи не ті “сто скажених сивих бід”, про які говорить поет, намагалися відлучити і літературу, і малярство від традицій народної творчості. Але ж у наступних картинах Т.Яблонської проступають і барви рідної землі (“Осінь у старому Києві”, 1979, “Жовтень”, 1982, “Весняна дорога”, 1984), і любі обличчя земляків (“Льон”, 1976, “Червень”, 1981, “Портрет старого”, 1980). Громадянська позиція Івана Драча залишилася незмінною, хоча смілива відвертість шістдесятих так і залишилась неповторною, бо хіба ж можна повторити себе навіть у найкращому. Можливо, тому в 1988 році на відкритті Українського фонду культури лунають саме дзвінки хореї “Балади роду”, написані наприкінці шістдесятих. А образи-роздуми Т.Яблонської, скоректовані, можливо поїздками до Італії (1977) та Іспанії (1980), перейшли від конкретності шістдесятих до мрійливості й нюансування кольорів вісімдесятих, до вибагливої ніжності пейзажів та імпресіоністичного тонування натюрмортів. Хоча митці у творчому плані більше не співпрацювали, проте їх подальший індивідуальний внесок у культуру України став значно багатшим.

ЛІТЕРАТУРА

1. Даниэль С. Искусство видеть.- С.-Пб., 1990. - 326 с.
2. Керлот Х. Словарь символов.- М., 1994. - 601 с.
3. Драч І. Баладонька-загадонька // Яблонська Т. Живопис. Графіка. - К., 1991. - 176 с.
4. Волков Н.Н.Композиция в живописи. - М., 1963. - 261 с.
5. Бугасенко І. Тетяна Яблонська // Яблонська Т. Живопис. Графіка. - К.,1991. - 176 с.

УДК 883 М – 1.07

ПОВТОР ЯК ЕКСПРЕСИВНИЙ ЗАСІБ У ПОЕЗІЇ А.С.МАЛИШКА

Журавльова Н.М., к. філол. н., доцент, Мановицька А.Я., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Творчість видатного українського поета-лірика А.С.Малишка тісно пов'язана з фольклорно-пісенною поетикою. Як відомо, у поетичному синтаксисі українських народних пісень особливе місце займають різноманітні повтори, які відіграють важливу роль у композиції народнопісенного тексту[3,25]. З метою стилізації під усну народну поезію А.Малишко використовує різні види повтору як важливого стилістичного засобу, який сприяє увиразненню мови, посилює її експресію та виражально-зображальні можливості. На стилістичне значення повторів звернув увагу ще О.О.Потебня, який писав: "Збільшення вживання у мовленні одного і того самого слова дає нове значення, об'єктивне або суб'єктивне" [1, 552].

Розглянемо, які ж саме види повторів найбільш характерні для творчості поета-пісняра. Так, посилює стилістичну виразність, експресивність пісенного тексту повторення риторичних звертань, які часто використовуються і у мові народної поезії, і у творчості А.Малишка, наприклад, у вірші "Голубе мій, голубе": "*Голубе мій, голубе, Птице сизочола, Полети, мій голубе, До милого в поле. Полети, мій голубе, До огнених точок, Передай, мій голубе, Милому листочок*" [2, 4, 119]. Часто автор вдається й до інших народнопісенних повторів: "Біле пір'я *лине, лине* од вечірньої зорі..." [2, 3, 128]; "Хай почують розмову, хай співають нам знову *солов'ї, солов'ї, солов'ї*" [2, 4, 64]. Багаторазовий повтор окремих слів посилює близькість до фольклорно-пісенної ритміки: "*Буде день, буде вік, буде внук а чи правнук* колись Наші ймення прості на колонах читати і плитах" [2, 2, 348]; "*Не плач, мати, Не плач, мати...*" [2, 1, 89]; "Ой *поля ви, поля, Українська земля!*" [2, 2, 291]. Трапляються у віршах поета й фольклорно-казкові повтори: "*Заець той хитрющий - Скік та скік. Я з мисливцем дружбу заведу навік*" [2, 2, 75]; "Горобці *цвірінь-цвірінь*. Шепче в лузі очерет..." [2, 2, 342].

І у мові народної лірики, і у творчості поета повтори використовуються для створення синтаксичних стилістичних фігур. Так, у поезії А.Малишка натрапляємо на плеоназми - стилістичні фігури, які утворюються спеціальним нагромадженням певних мовних одиниць, позбавлених семантичного навантаження лексичного чи граматичного плану. Напр.: "То не птиця, то не горлиця Понад садом перелітує, Мати к синові пригорнеться, Все *питає-перепитує*" [2, 2, 290]; "Матерям крізь замети рясні Побажаю *ранесенько-рано*, Щоб родили синів навесні..." [2, 2, 71-72]; "Дощами *митий-перемитий*, Из шовку тканій уночі" [2, 2, 156]; "У траві, з безсоння, *втоми-перевтоми*, На мертвих падають живі" [2, 2, 153]. Особливо часто вживаються синонімічні повтори, що використовуються як стилістичний прийом і виконують естетичну функцію: "І скоро в полі фар палахкотінь Освітить *путь-дорогу* далі й далі..." [2, 4, 73]; "Зацвіла весна, та весна красна, *Квітом-цвітом* простелилась до села" [2, 4, 71]; "Коней ковані копита Б'ють дорогу степову. *Рано-вранці пораненьку* - Може б, пісню молоду?"[2, 1, 90]. Саме за допомогою нагромадження синонімів будуються плеоназми, які використовуються у поезії як традиційний стилістичний засіб: "Лягли *путь*. Ведуть *путь, Шляхи-путьі, стежини й стежки*, І дзвін, і зір, і сонця тінь Небес мальовані мережки Кладуть *шляхи* для поколінь, кладуть *шляхи* для поколінь" [2, 3, 250].

Стилістично виразні плеоназми, побудовані за допомогою займенників, як, наприклад, у поезії "Вечори чебрецями завітлі...": "Ти з *іншої* вип'єш криниці, *Інший* хліб розламаєш навпіл. *Інші* люди, і трави, і птиці Полонять твій життєвий поділ. *Інше* слово бринітиме в хаті, Як розрада за пройдені дні. Де ходили колись ми з бійцями, *Інший* день, *інший* вік устає" [2, 4, 135]; або у вірші "Балада про поета": "Бо ж молот *мій і мій* врожай, *Моя* любов жива, І тракторів *моїх* розмай В тім слові *ожива*" [2, 3, 121].

Однією з характерних ознак Малишкової поезії є наявність тавтологічних зворотів фразеологічного типу: плече в плече, плечем до плеча, смерть за смерть, день при дні, брат за брата, з краю в край, з моря до моря, з кінця в кінець, груди в груди, боєць за бійця, навік-віки, рука за руку, з моря до моря та багато інших. Напр.: "Ми волим бути з ним! Віднині і навечно, *Плече в плече* із ним! - шумить, як ручаї..." [2, 3, 274]; "Щоб тільки їй *із краю в край* цвісти й нести снагу..." [2, 3, 19]; "Он *брат за брата* йде, А вже немає брата, Він на кілку кривім під Коднею повис" [2, 3, 276]; "Ходили вдвох, як *брат із братом*, Дружили вдвох, як *брат із братом*, То вже й поляжмо, як брати!" [2, 2, 156].

Наявні у поетичній спадщині видатного лірика й тавтологічні слова та вирази, які повторюються у видозміненій формі та посилюють образність вислову: "*Білорусь* ти моя *білоруса*, Синьоока, як мати моя!" [2,4,200]; "За Дніпром широким Вітер пил мете. Яблуна висока *цвітом не цвіте*" [2, 4, 140]; "Командир зіходить з вишки, *дума думу* сумовиту..." [2, 1, 88]; "А *дзвінки дзвенять* у школі" [2, 4, 35]; "Недаремне ми дружбу вели: Побажая вам радості й сили, *Щоб хоробрі - хоробріш* були, А *ніжніші - ніжніші* любили" [2, 2, 71].

Певне стилістичне завдання, стилістичні настанови виконує і повтор службових слів, який прийнято називати полісиндетоном. У поезії А.Малишка можуть повторюватися не лише сполучники сурядності, що є типовою рисою народної поезії, а й частки, прийменники, сполучники підрядності. Напр.: "Он діди - не проронять слова, *он* - у гніві фронтовики, *Он* зітхнула вдова, ланкова, І заплакала б, - не з руки..." [2, 3, 69]; "*Щоби* колір не стерти, *Щоби* цвіт не зім'ять, *Щоб* нести аж до смерті Те, що встиг пригадать" [2, 2, 134]; "За квітневим синім видноколом, *Над* рясним широким нашим полем, *Над* шляхом, де хмара грозова, *Над* шумним дубком зеленочолим Він тріпоче, б'ється і співа" [2, 3, 77].

Серед виражальних засобів, в основі яких лежать повтори, почесне місце в поетичній мові пісняра належить анафорі. Анафора, як стилістична синтаксична фігура, утворюється повторенням того самого слова або словосполучення на початку окремих відрізків мовлення (строф, абзаців, речень і т.д.). Напр.: "*Здрастуй*, рідний край, *Здрастуй*, зелен гай, *Здрастуй*, наша рідна матінко, В гості нас приймай!" [2, 2, 291]; "*Перший* проліс розплющив око, *Перший* жайвір увись злетів, *Перший* дуб над своїм потоком Голубами завуркотів. *Перший* трактор заводить ручка, *Перша* в кузні дзвенить деталь, *Перші* борозки гінко й рвучко Потекли в березневу даль" [2, 3, 243-244]; "*Літо* цвіте у садах Білорусі, *Літо* стоїть на Україні широкий" [2, 4, 197].

Якщо кілька поетичних строф закінчуються тим самим словом або словосполученням, то маємо стилістичну фігуру епіфору. Епіфора не тільки сприяє посиленню ритмічності поетичного мовлення, а й відіграє важливу роль у композиції твору, як, наприклад, у поезії "Біляве дівча на панелі": "Біляве дівча на панелі На скрипочці грає сумній, В зеленій потертій шинелі *Солдат однорукий при ній*. В Чікаго - бетонному місті, В Чікаго - на площі німій - Дівча промовля голосисто, *Солдат однорукий при ній*. - Подайте війни ветерану. За рани, за виграній бій. - Дівча випрошає ізранку, *Солдат однорукий при ній*. Неначе Америка вбога, Стоять вони в тиші німій: Дівча зосереджено-строге, *Солдат однорукий при ній*" [2, 3, 200-201]. І у поезії-пісні "Дівоча" епіфора сприяє побудові, організації пісенного тексту. Напр.: "Я в поля вела дівочу ланку, До криниці я ходила *на світанку*. А в криниці тій водиця - Наче вмита зоряниця *На світанку*. А дорога не травою, не ріллею, Наколола собі ноги я *стернею*, Все долиною, байраком, Три кілометри із гаком Все *стернею*. До криниці, у чеканні - не в тривозі, Можна й більше походити *по дорозі*, Бо вода холодна, чиста, Напою я тракториста *По дорозі*" [2, 3, 79-80].

Епіфора у А.Малишка може бути лише як засіб посилення висловленого, як, наприклад, у "Старовинній баладі": "Кущ калини гне гілки: - Ріжте, хлопці, сопілки. - Назрізали, все готово. Ті ж не грають - кажуть слово: - *За що ти мене убив, кров'ю землю обагريف?* Звідки смуток нароста, хто заціпив нам уста? Грайте, дудочки, готово, Ті ж не грають - кажуть слово: *За що ж ти мене убив, кров'ю землю обагريف?*" [2, 2, 101].

Особливістю поетичної мови автора є те, що у ній в одному творі можуть використовуватись дві стилістичні синтаксичні фігури - анафора і епіфора, які відіграють важливу роль у його композиції та посилюють експресію вислову, як, наприклад, у вірші "За синім морем": "*За синім морем* - сині гори І плескіт холоду з ріки, *За синім морем* - ходить горе, *Не для багатих*, - *навпаки*. *За синім морем* - поле тихе, На ньому чорні бідаки, *За синім морем* - хліба крихта, *Не для багатих*, - *навпаки*. *За синім морем* журавлиний Біженський клич іздалеки, *За синім морем* - плач вдовиний, *Не для багатих*, - *навпаки*. А в поезії "Пам'ять" поєднуються три синтаксичних стилістичних фігури: анафора, епіфора і полісиндетон: "Поле, бувало, квітне-одквіта, Соки буяють в тихому клені, *А понад нами небо блакитне*, *А попід нами трави зелені*. Падали бомби в марево літне, Ми залягали при тихому клені, *Все ж понад нами - небо блакитне*, *Все ж попід нами - трави зелені*. Я їх покличу - твоє заповітне, я поведу їх у дні небуденні, *хай понад нами - небо блакитне*, *хай попід нами - трави зелені*" [2, 4, 90].

Певну роль у побудові вірша відіграє й анепіфора або кільце строфи, в якій речення, абзац починається і закінчується одним і тим словом, словосполученням чи реченням. Як приклад візьмемо поезію "Іди, історіє моя...": "*Моя Вітчизно дорога*, яка в тобі горить снага! В диханні домен, в цвіті жита, *Моя*

радянська, сонцевита, *Моя Вітчизно дорога, яка в тобі горить снага*" [2,3,251]; Або у поезії "Бий, дзвоне, бий!": *"Бий, дзвоне, бий, Хмару розбий, Іди, хмаро, на татари, А сонечко на базари, Бий, дзвоне, бий!"* [2, 3, 255].

Стилістична фігура епанафора або композиційний стик будується на повторенні на початку нового речення слів, якими закінчилося попереднє речення. Напр.: *"Нехай вечірній небокрай Не віша хмари сивої! Не віша хмари сивої Для юності щасливої"* [2, 3, 283]; *"А коли під Берестечком Стихли хрипли сурмачі, Українця знедалечку Виніс перший на плечі. Виніс перший на плечі, У багнюці, уночі"* [2, 3, 273]; *"Гомін, гомін по діброві, А над полем все заграви. А над полем все заграви, Пожовтіли буйні трави"* [2, 2, 95]. Епанафора сприяє організації віршованого тексту і трапляється у поетичних творах А.Малишка набагато частіше, ніж анепіфора.

Різновидом епіфори у піснях поета виступає рефрен, тобто повторення тих самих строф чи рядків, які органічно входять у текст, об'єднують його за змістом і несуть у собі певний емоційний заряд. Найчастіше рефрен стоїть на початку і в кінці твору, як, наприклад, у поезії *"Океанські хвилі б'ють у берег..."*: *"Океанські хвилі б'ють у берег, Даль пливе, як синя течія, Тих чужих земель, чужих Америк Не ношу в своєму серці я"* [2, 3, 198-199].

Важливим елементом композиції пісенного твору є приспів, який несе в собі певне смислове навантаження. Усім відомий приспів *"Знов цвітуть каштани, Хвиля дніпровська б'є, Молодість мила, Ти серце моє"* з пісні, створеної А.Малишком, *"Ранки солов'їні..."* [2,4,67]. Або приспів у пісні *"За горою, гей, за кам'яною..."*: *"Здрастуй, краю, Україно мила, Здрастуй, мати, як сама живеш? Наша воля підіймає крила Через ніч і заграви пожеж"* [2, 2, 277-278].

Отже, повтори в поезії А.С.Малишка сприймаються як виражальні засоби, які забезпечують ритмомелодіку твору, а створені на основі повторів синтаксичні стилістичні фігури відіграють неабияку роль в організації структури пісенного тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Потебня А.А. Из записок по русской грамматике. - Харьков, 1899. – Т. 3.
2. Малишко Андрій. Твори: В 10 т. – Т. 1-4: Поезії. - К.: Дніпро, 1972.-1973:
Т.1 Поезії 1935-1940.-К.:Дніпро, 1972.-351 с.
Т.2 Поезії 1940-1946.-К.:Дніпро, 1973.-376 с.
Т.3 Поезії 1949-1954.-К.:Дніпро, 1973.-339 с.
Т.4 Поезії 1956-1960.-К.:Дніпро, 1973.-331 с.
3. Барабаш С.Г. Чарівні джерела поезії. Естетичні функції фольклоризму в поезії Андрія Малишка. - К.: Вища школа, 1990. - 123 с.

УДК 802.0 – 316.1 : 070

ДЕЯКІ ЛІНГВІСТИЧНІ ТА СОЦІАЛЬНО-ЛІНГВІСТИЧНІ АСПЕКТИ ЕКОЛОГІЧНИХ НЕОЛОГІЗМІВ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ В ТЕКСТІ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ

Зацний Ю.А., д. філол. н., професор, *Балюта Е.Г., викладач

*Запорізький державний університет,
Запорізький гуманітарний університет ЗІДМУ

У наш час суспільство і природа взаємодіють настільки широко, що їх взаємний вплив не викликає сумнівів. Вчені вважають, що наукова теорія розвитку людського суспільства повинна охоплювати не тільки сфери економіки і соціології, але й *"не менш важливу сферу глобальної екології, сферу взаємодії біосфери і людства"*[1, 36]. Спроби реалізації стратегії розвитку, орієнтованого тільки на економічне зростання, попереджають науковці, *"врешті-решт призведе до загибелі людства"*[5, 65].

Екологічна проблема, породжена саме втручанням людини, стала однією з глобальних загальнолюдських проблем. Якщо навіть у першій половині 20 ст. рівень розвитку матеріального виробництва не потребував обліку віддалених наслідків виробничо-господарського втручання, то з другої половини 20 ст. такий облік стає об'єктивно необхідною умовою існування людства взагалі. Сам термін "екологія" з'явився на початку 30-х років і означав біологічну науку, але в останні 30-40 років ця наука

трансформувалася в нову дисципліну, яка поєднує суспільно-політичні, технічні, природні, економічні та юридичні науки.

З'явилася велика кількість нових процесів і явищ, які знайшли своє відображення в різних сферах суспільного буття, потребують не тільки науково-теоретичного, виробничо-технічного вирішення, а також відповідного номінаційного забезпечення.

На початку 90-х років навколишнє середовище вважалося сферою найбільшого “лексичного росту” англійської мови [11]. Протягом наступних років кількість “екологічних неологізмів” подалі зростає. Аналіз утворення неологізмів свідчить про високу активність нових афіксів. Насамперед, це “слова або їх частини, які виконують функції словотворчих елементів” [2, 6]. Зупинимось на деяких із них.

За нашими оцінками, наприкінці 90-х років в англійській мові функціонує понад 300 новоутворень із префіксом есо- (скорочення слів ecology, ecological), який ще з кінця 80-х стає одним із високопродуктивних, “модних” префіксів. Фактично, цей префіксоїд являє собою новий семантичний варіант, оскільки його значення відрізняється від значення свого наукового попередника : сучасний елемент позначає різні зв'язки з навколишнім середовищем, екологічну політику, а не сукупність організмів, які вивчаються самою екологією :

The BAB group welcomed the intention of the eco-warriors who are trying to stop the work.
(The Daily Telegraph, Jan. 17, 1996)

Amazonia draws many eco-tourists from Europe and North America. Wealthy land owners who spotted the opportunity and jumped on the eco-bandwagon found a solution to procure the animals. There is thus a huge trade in animals that are taken from the wild and end up in the so-called eco-parks.
(Newsweek, Apr. 8, 1996)

He wants to turn Oakland into an eco-polis, a city powered by sun, threaded through with bicycle paths and heaped with home-grown vegetables.
(The Economist, Nov. 22, 1997)

Ще одним центром численних інновацій в останнє десятиліття став префікс enviro- (скорочений варіант слова environment), певною мірою синонім попереднього ecology. Він увійшов до складу таких нових одиниць, як envirobusiness, envirogear, envirocorporation, envirotech :

The Clintonites are pushing a new envirotech strategy. The patchwork system makes it expensive and hard to market envirogear, especially innovative technology.
(Business Week, July 25, 1994)

Укладачі словників нової лексики 80-х років вважають новим словотворчим елементом також префіксоїд bio- (biology, biological), хоча відомо, що слова, пов'язані з поняттям “життя”, функціонують в англійській мові вже більше трьох століть. Думка про новизну цього префіксоїда ґрунтується на тому, що тільки починаючи з 70-80-х років 20 століття він входить у мову як високопродуктивний елемент загальномовного вживання у зв'язку з екологічною свідомістю та досягненнями в галузі біотехнології. За своєю продуктивністю цей елемент майже не поступається елементу есо-, тільки в 90-ті роки інновації з ним рахуються багатьма десятками одиниць, вони нерідко концентруються в незначнім відрізку тексту

Modern-day bio-piracy is not just the product of new science and corporate greed, but also of new law. The economic trigger for bioprospecting was provided by the 1980 Supreme Court decision...To reverse the rapidly increasing biopiracy it is imperative that the current regime of bioimperialism be replaced by international structures based on biodemocracy.
(UTNE Reader, March-April, 1996)

Зазначимо також, що наприкінці 80-х років префіксоїд bio- в багатьох випадках став набувати рекламного характеру в світлі великого інтересу людей до “натурального, біологічно та екологічно чистого”. В цих випадках зазначений префіксоїд мав, фактично, значення “біологічно допустимий”: bioethics, bioindustry biopreneur, biotech, biowar, bioremediation, bioregionalism, biosafety.

Ціла низка утворень з новим суфіксом -friendly також пов'язана з екологічним рухом, наприклад : bio-friendly, eco-friendly, environment-friendly, nature-friendly, fish-friendly, ozone-friendly.

No other industry has such a long history of coming up with environment-friendly selling points that are profit-friendly.
(The Economist, May 15, 1993)

Some companies now make aerosols that do not contain CFCs and these are often marked “ozone-friendly”
(Oxford Wordpower dictionary., Oxford University Press, 1995.- P.A18)

Поповнення “екологічної лексики” англійської мови відбувається також завдяки семантичним процесам. Екологічне значення прикметника green (семантичне калькування цього прикметника, як відомо, має

місце в багатьох мовах) перетворило його в активну базу створення лексичних та фразеологічних неологізмів типу : Green aid, green guru, green labelling, green revolution, green strike, green sweater worker ; метафоричне використання слова green house в значенні “атмосфера землі з процесами, які відбуваються в ній” (що нагадують процеси в парниках) спричинило утворення нових словосполучень green house potential, green house tax, green house warming, green house gas.

In July some 40 college students journeyed from the capital to Yunnan’s embattled forest for a month long green camp. Leading the trip was author Tang, who was the student’s favourite green guru.
(Newsweek, Oct. 7, 1996)

As the world’s largest producer of green house gases, the US had long opposed mandatory reductions.
(Business Week, Aug. 19, 1996)

Слово sustainable, як буде показано далі, також набуло специфічно-екологічного значення і належить до ключових, найбільш частотних слів сфери охорони середовища.

Some leading banks, such as the Swiss Bank Corp.(SBC), have demonstrated concern by signing a United Nations statement of commitment to the principles of sustainable development.

Науковці все більше пишуть про необхідність “*екоіндустріальної революції (eco-industrial revolution)*”, під якою розуміють як створення екологічно чистої техніки та технології, так і впровадження радикальних заходів ліквідації негативних наслідків іншої “революції” – індустріальної [1, 271]. Саме тому виникає нова сфера підприємницької діяльності (eco-business, enviro-business), створюються корпорації, фірми (enviro-corporation), які розробляють техніку, обладнання, необхідні для проведення робіт з охорони навколишнього середовища (envirogear, envirotechnology). “*Eco-efficiency seems to be the Holy Grail of our day, or at least a reasonable, economically feasible way for industries to meet the needs of the future*” [3].

Наприкінці 80-х років поширюється концепція так званого “sustainable development” (“стійкий розвиток”). З поняттям “sustainable development” пов’язані численні інновації. Мова йде про перехід від індустріально-споживчого суспільства до “*ноосферної цивілізації*” [4, 3-4] до “*коеволуції природи та суспільства*” [6, 35]. Можна спостерігати також синтагматичну активність прикметника sustainable (sustainable economy, sustainable energy, sustainable future, sustainable industry, sustainable society). Взагалі, слово sustainable, як свідчать наведені приклади, набуло специфічно-екологічного значення і належить до ключових, найбільш частотних слів сфери охорони середовища.

Some leading banks, such as the Swiss Bank Corp.(SBC), have demonstrated concern by signing a United Nations statement of commitment to the principles of sustainable development.
(Newsweek, Febr. 5, 1996)

З охороною навколишнього середовища пов’язане також виникнення понять “альтернативна технологія” (alternative technology), тобто техніка, яка не завдає шкоди природі, “альтернативна енергія” (alternative energy), тобто енергія, яка здобувається без виснаження природних ресурсів; з охороною природи пов’язана і проблема відходів індустрії та повсякденного життя. Ця проблема відбивається, наприклад, у цілій низці неологізмів, які співвідносяться з вторинною переробкою відходів, сміття, зокрема, похідних від слова recycle:

Recycling, recyclable, recycled, recycler, recyclability. Зазначимо, що слово recycled “такий, що зазнав вторинної переробки ; утилізований, зроблений з відходів” у 90-ті роки почало вживатися в політичних контекстах у значенні “реформований, такий, що змінив погляди, політику (про людину, партію)”.

З переробкою відходів, утилізацією тари пов’язане й існування “банків” – пунктів прийому скляної та бляшаної тари (bottle bank, can bank): *Many towns have bottle banks and can banks where people can leave their empty bottles and cans for recycling* [10]. Виникла навіть окрема наука, яка досліджує засоби, технологію утилізації відходів сміття, і для її позначення в американському варіанті було створено неологізм *garbology* [8].

Концентрація неологізмів навколо слова ozone відбиває усвідомлення іншої екологічної проблеми, пов’язаної з діяльністю людини – руйнуванням озонового шару, який захищає Землю від озонової радіації. Прикладами таких неологізмів є ozone-depletion, ozone-depleting, ozone-benign, ozone-friendly, ozone-destroyer, ozone hole, ozone-safe, ozone-shield. В останні роки виникло, зокрема, словосполучення ozone fatigue для позначення того, що проблемі озонового шару вже не приділяють уваги.

Another problem is ozone fatigue. Governments tend to think of the ozone hole as yesterday’s problem, and there may not be the resolve to finish the business.
(The Economist, Sept. 13, 1997)

Невід’ємною частиною екологічного руху став захист живої природи, тварин, з урахуванням того, що “*кожний день назавжди зникає 10-20 видів живої природи*” [7, 10]. Захист тварин почав навіть

іменуватися “рухом за визволення тварин” (animal lib); саме з ним пов’язані такі популярні неологізми, як animalist, animal rightist. Деякі захисники прав тварин виступають за створення системи “соціального захисту тварин” (animal welfare), вони називають себе “animal welfarist”:

Thus animal welfarists such as Carla Lane are interviewed by Mr. Morris.
(The Times, Febr. 11, 1997)

Захист живої природи набуває особливого значення у зв’язку з розвитком біотехнології та генної інженерії, з виникненням проблеми “біоетики” (bioethics), під якою розуміють етичні аспекти втручання людини в біологічні процеси і проблеми “генної етики” (genetics). З цими проблемами пов’язане, наприклад, розповсюдження неологізму biofundamentalist, його було створено саме для позначення людини, яка виступає проти втручання в біологічні процеси, проти експериментів над тваринами. Актуальність питання захисту живої природи пов’язується також із розповсюдженням в останні роки “біопіратства” (biopiracy), під яким розуміють масове знищення цінного біоматеріалу (рослин, біоорганізмів) у погоні за наживою, з проведенням політики “біоімперіалізму” (bioimperialism) з боку великих індустріальних країн по відношенню до країн, що розвиваються.

Десятки неологізмів пов’язані з екологічними проблемами, які створюються автомобілями, наприклад, із забрудненням повітря вихлопними газами: alternative car, bi-fuel car, cat-car, autocat, cat-only, clean car, emission-free, lead-free, lean burn, ZEV (zero emission vehicle). Особливо багато зусиль докладається до створення “екологічно чистого автомобіля” (green car, clean car, hyper car, supercar). Серед “альтернативних автомобілів” (alternative car) вже існують гібриди звичайних та електромобілів, а також автомашини, які обладнані “енергетичним приладом” (fuel cell car); замість звичайного дизельного палива виробляється “бiodизельне паливо” (biodiesel):

Toyota is spending \$ 800m or so a year on a range of alternative cars, including a hybrid using petrol on the open road and batteries in town...The German firm is determined to be the first car company to market a fuel-cell car.

(The Economist, Sept. 13, 1997)

“Fill your tank with sunlight water and earth”, proclaim the posters for bio-diesel - an adapted form of rapeseed oil that can be used in cars

(The Economist, Jan. 4, 1997)

Взагалі, абсолютна більшість екологічних термінів виникла саме в останнє десятиліття, тому нові одиниці пронизують будь-яку інформацію, пов’язану з екологічними проблемами: “Green-house warming, Ozone-depletion, tropical deforestation : all are environmental watch-words of the 1990s” [9,27].

The notable global conventions since the Earth Summit in June of 1992 – on climate, desertification, biodiversity, the ozone layer.

(Newsweek, Dec. 23, 1996)

Таким чином, проблема охорони довкілля відбивається в лексико-фразеологічних неологізмах та в інноваційних семантичних та словотворчих процесах. Концентрація нової лексики і фразеології спостерігається навколо понять, які співвідносяться з негативним впливом людства на навколишнє середовище, і заходів, пов’язаних з їх усуненням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зацний Ю.А. Развитие словникового состава английской речи в 80-ти-90-ти годы 20 столетия: Дисс...докт. филол. наук :100204 /Запорізький держ. університет.—Запоріжжя, 1999.—403с.
2. Зацний Ю.А. Неологізми англійської мови 80-90 років 20 століття.- Запоріжжя: РА “Тандем-У”, 1997. - 395с.
3. P.Knight The planning of business \\\ Newsweek, Feb.5, 1996.
4. Лесков Л.В. Кризис футурологии и МБК- концепции // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. - 1996. - №2. -С. 34-48.
5. Моисеев Н.Н. Еще раз о проблеме коэволюции // Вопросы философии.—1998. - №8 – С.26-32.
6. Писарев В.Д. Стратегия устойчивого выживания человечества: экологический императив и международное сотрудничество // США. Экономика, политика, идеология. - 1995. - №10. - С. 64-73.
7. Федотов А. К единой теории развития современного человечества // Диалог. -1997. - №7. - С. 36-39.
8. Ayto J. The Longman Register of New Words.—Harlow, Essex: Longman, 1989. – 425 p.
9. Ayto J. Introduction // The Longman Register of New Words. Vol.2-Harlow, Essex: Longman, 1990. - P.1-10.

10. Oxford Worldpower Dictionary, edited by S. Wehmeir.- Oxford : Oxford University Press, 1996.- 746 p.

УДК 808.3 - 318

ЕСТЕТИЧНЕ БАГАТСТВО СЛОВА У ПОЕТИЧНОМУ МОВЛЕННІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО)

Зубець Н.О., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Багатство, красу нашої мови допомагають зрозуміти виражально-зображальні можливості різноманітних мовних явищ. Це найбільшою мірою виявляється в художній літературі. У реалізації теми та ідейного задуму в літературному творі завжди помітна тенденція до використання елементів певного рівня, які в умовах творчої ситуації найбільш естетично значимі. Вони утворюють мовний центр твору, їм підпорядковуються, з ними взаємодіють елементи інших мовних рівнів. Домінуючим, схильним до інтенсифікованого увиразнення у літературному тексті найчастіше виступає лексико-фразеологічний рівень. Безперечно, центральною одиницею в художньому тексті є слово, яке, крім основних значень, може виявляти додаткові, перехідні семантичні значимості, названі ще “вживанням”: “Вживання – це або слід колишніх застосувань..., або нове застосування одного із значень слова в індивідуальному... оточенні, у своєрідній ситуації, з новою образною спрямованістю” [1, 73]. На сьогодні такі семантичні нюанси слова лінгвісти називають ще оказіональними. Багатство термінів підтверджує велику зацікавленість вчених проблемами функціонування слова в художньому тексті, процесами його естетичної активізації, оскільки художня література – “це та галузь людської творчості, яка взагалі неможлива без естетично спрямованого й лінгвостилістичного осмислення слова” [2, 47]. Помічено, що можливості індивідуальних вживань слова особливо яскраві, виразні у поетичному мовленні [3].

Справжнім художником слова є шанована у народі поетеса Ліна Костенко, котра постійно й наполегливо працює над удосконаленням власної художньої майстерності. У кожного її тексту свій “аромат епохи” – свої особливості передачі часу і місця подій. Роман “Берестечко” присвячений одній з найбільших трагедій української історії – поразці у битві під Берестечком, яка повинна була навчити українців необхідності переборювати невдачі.

У лексико-фразеологічному відношенні твір написаний яскравою, образною мовою. Естетичні резерви слів у Ліни Костенко реалізуються за рахунок значного перетворення семантичного потенціалу лексем. Найголовніші з них:

- 1) реалізація прихованого семантичного потенціалу,
- 2) своєрідна семантична деривація,
- 3) використання сполучень узуально несполучуваних лексем,
- 4) створення авторських перифрастичних та афористичних висловів,
- 5) формально-семантична трансформація фразеологічних одиниць.

Контекст дозволяє простежити багаті естетичні можливості індивідуальних вживань загальновідомих іменників *воля, сон, смерть, зоря* (наприклад, *зоря* в романі – це і кохана жінка, й Україна, і майбутнє), прикметників-кольоративів *синій, чорний*, у яких зникає конкретна кольорова ознака і вони стають символами духовності, краси, зреченості (*синій чистовід душі, чорний сон, чорне віроломство*), і навпаки – набуття деякими прикметниками ознаки кольору, в результаті чого вони стають естетично виразнішими: *зорі медові, мідяні; ризи щирозлотні; гарячий шовк*. Поетеса активізує на сторінках роману характерні для української мови утворення типу *ремст, причіпенька, занузд*, що мають високий ступінь суб’єктивної оцінки.

Вагомість окремих понять, їх велике смислове навантаження стають зрозумілими завдяки контрастному зіткненню слів: *Пора міняти шаблю на патик; Усе життя між шаблею і плугом; Щоб ти ж мені виріс лицарем, а не яким душевбогим* та ін.

Важливо також звернути увагу на сполучення несподіваних слів з несподіваними метафоричними зв’язками: *хлюща зливи, завірюхи вороння, мальви крові, щастя полинове, мертвецькі великодні, великий маленький народ*.

У складній системі зображальних засобів художньої мови важлива роль відводиться новим словам, словосполученням. Естетично освоюючи світ, Ліна Костенко часто вдається у романі до авторського словотворення. За рахунок новотворів поповнені синонімічні ряди: *женило, джигун, бабодур; спека, жариво, жарота; дощ, мокряччя, проливень, потопа; село, селитьба; ворог, прожра*. Лексичні новації у поетеси часто збудовані за аналогією. Експресивно-естетичними якостями наділені оказіональні дієслова та дієприкметники (*запомийнити, політикувати, зглузована* (Україна), *гострована* (злість), *процвяховані* (долоні), *розлемішені* (шляхи), *неошанований* (піт), *неодукований* (люд), *оспалий* (умисел), *хмелений* (сонцем); прикметники (*важенна* (голова), *татаріший, шаблесті* (козаки); іменники (*татарове, домодержавець, вірнопідданець, хуторянець, вершень, дужень, лежень, погорілля, пустовщина, масткослов, ниткоплут, пустомолотство, безземірність*); прислівники (*всьогоше, птично, комонно*). Такі лексеми є новими засобами виразності. Вони передають особливе світосприйняття, породжують у читача душевні пориви до незвичайного.

Глибинна семантика, втілена в нову форму, виявляється в оригінальних перифразах (*ліси – зелене віче; Україна – зоря нещастя; зоря – пані порцелянова; плакати – засліпли очі розпачем душі; ночами зорі солоні; захмеліти – накрити пам'ять квартою; говорити – слова ганяють як плотву*) та евфемізмах (*неприємний погляд – як буре небо в сірім клоччі; непривабливе обличчя у Єремії – щось од вчорашнього млинця; великий ніс у польського короля – як за сім гривень дядькова сокира, помирати – життя мене скасує, життя за мною браму зачина, вже смерть поклала руку на плече*).

Своєрідними “оздобами” в романі є національно виразні, образно насичені прикладки: *горілка – запридуха, хиль-голова, дядько не-минай-корчма, півень-будимир, хлопець-хорошень* та інші.

У романі Ліни Костенко постає цілий комплекс гуманістичних та естетичних проблем, що впливає на його мовленнєву структуру. Естетику звукового вираження художніх образів поетеса забезпечує використанням паронімічних співзвуч. Ось деякі з них:

*Тепер дивись на Україну... Давись сльозами.
І мурзи, мурзи ті замурзи...*

*Так нам судилось. В пеклі наших долъ
Не знаєш сам –
Ти бранець чи обранець.*

*А ви, що звикли продавати
Слова і славу, хром і храм, –
Мої слова ревидувати
Не вам, паскудники, не вам!*

Стилістика роману характеризується афористичністю, що впливає на свідомість читача виразною неординарністю судження. У Ліни Костенко афоризми досягають смислової витонченості, як в епоху класицизму. Влучні вислови являють собою розмаїті стилістичні фігури, парадокси, метафори. Ось деякі фрази:

*Принижена душа не піднімає віч.
Поразка – це наука. І ти в цій Академії-спудей.
При владі чоловік належить не собі.
Юрба у люті – то вже не громада.
Той, хто гризеться за корону, у тому величі нема.
Ми воїни. Не ледарі, не лежні.
І наше діло праведне, святе.
Бо хто за що, а ми за незалежність,
Отож нам так і важко через те.
Лиш народи явлені у Слові,
Достойно можуть жити на землі.*

Для мовленнєвої структури роману “Берестечко” характерна орієнтація на конструкції фразеологізованого типу. Особливо привабливі трансформовані одиниці, що мають естетичне спрямування. Так, внаслідок заміни складника фразеологізму експресивним синонімом просторічного походження досягаються сильніші виразові якості (*чав'ядіти без діла – пор.чав'ядіти і сидіти; допився до зеленого коня – пор.до зеленого коня і до зелених чортиків*). Внаслідок підстановки нових лексичних елементів замість узвичаєних фразеологізм “по самі вінця” трансформувався і від нього залишилася тільки стара модель. Нова сполука – складніша в ідейно-семантичному відношенні: *Посівши край по всі його тополі*. Гумористична виразність мовлення посилюється внаслідок обігрування відомого фразеологізму “стрибати в гречку”: *Але якщо вже стрибати в гречку, то хай би в гречці хоч добрий грек!*

Ліна Костенко знайшла нові засоби виразності, що відбивають авторське бачення світу і дозволяють досягти адекватного сприйняття твору читачем. На прикладі творчості геніальної поетеси переконуємося, що “виразова енергія українського слова часто залежить від естетичного осмислення його семантики, морфемної будови, фонетичного складу та граматичної форми, причому це осмислення тим ефективніше, чим більше в ньому суб’єктивно-асоціативних моментів і заглиблень у культурно-національний контекст” [1,55].

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М.: Изд-во АН СССР, 1963.- 265 с.
2. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. – К.: Вища школа, 1984.-167 с.
3. Грицютенко І.Є. Естетична функція художнього слова. – Львів: Вид-во Львів. ун-ту, 1972.-180 с.
4. Костенко Л.В. Берестечко: Історичний роман. – К.: Укр. письменник, 1999. –157 с.

УДК 82.091

АВТОРСЬКА СВІДОМІСТЬ І ПОЕТИКА

Кодак М.П., д. філол. н., провідний науковий співробітник

Інститут літератури ім. Т.Шевченка НАН України

Ефективною темою про “смерть автора” (Р.Барт) була спровокована хвиля інтересу до проблеми автора, на гребені якої значимо заяскравіла фундаментальна ідея природності для людини самопроявлятися у відношенні до дійсності “двома принциповими шляхами і третього шляху немає” [1,153]. Геніальний здогад про бінарність способів мисленого моделювання цілого – за принципом “золота” або “обличчя” – висловлений ще Сократом і переказаний Платоном у діалозі “Протагор”. Він здобув численні експлікації, зокрема найпізнішу в працях Л.І.Тимофєєва про романтичний і реалістичний (“перетворювальний” і “відтворювальний”) типи творчості. Крім “виключення третього” (атрибутивного принципу бінарної логіки), істотно, що два чинні шляхи співвідносяться за принципом дихотомії, операціональна формула якої – взаємовиключення: “або/або”. Це означає, що авторська свідомість у цілісному творчому акті проявляється тільки одним із двох способів і в жодному разі не обома водночас: сліди іншого способу в творчому результаті свідчать або про незавершену системогенезу авторської свідомості, або про зумисний експеримент міксерного типу; результат останнього може бути цікавим, але не може бути системно виразним, цілісним, як “золото” або “обличчя”, увір гомогенний (однорідний) або гетерогенний (різнорідний).

Творення однорідності, або гомогенізація, і творення різнорідності, або гетерогенізація, - це родові (корінь “ген”) інваріанти типів словесно-образного мислення. Їх історичні варіанти утворюють спільні типологічні ряди, відповідно: романтизм – неоромантизм – експресіонізм і реалізм – неореалізм – імпресіонізм...

Таким чином, літературно-історичний процес може бути потрактований на всю його транспективу як процес актуалізації цих двох парадигм образності, одна з яких переслідує ефект гомогенний (однорідність, “золото”, моноліт), інша – ефект гетерогенний (різнорідність, “обличчя”, мозаїка).

Співвіднесеність авторської свідомості й поетики як джерела і результату творчості дозволяє встановити між ними відношення позитивної кореляції: який тип авторської свідомості (джерела), такий і тип поетики художнього твору (результату). Оскільки про авторську свідомість, як об’єкт психологічний, створити безпосереднього уявлення неможливо, ми формуємо його за результатом; тому дослідження поетики твору в розрізі людинознавчих зацікавлень науки правомірно мислити як вікно в суб’єктивність автора, в творчо-психологічну природу авторської свідомості. Тому філологічна інтерпретація поетики в загальнонауковому сенсі не є остаточним, доконечним знанням і передбачає інтерпретацію в термінах психології творчої діяльності, творчої поведінки автора зі словом. Тут традиційна поетика, наука філологоцентрична, герменевтична, органічно переходить в поетологію – комплексну науку про поета і поезію, інакше про авторську свідомість та її продуктивність, результативну творчість.

Автор у традиційній поетиці фактично перебуває в статусі маргінально-факультативного об’єкта, здобуваючи хіба референційне висвітлення у формі несистемних і несистематичних покликань на тип творчості. Його конституціоналізація позбавляє проблему автора статусу маргінальності і веде за собою

внутрішні зміни в літературознавстві, починаючи з конкретизації предметно-об'єктивної сфери в її трискладовості “автор-твор-процес”; із врахуванням логічно-комунікаційної пари “автор-реципієнт” та процесуальної специфіки проглядає диференціація предметності процесів креації, рецепції, літературної еволюції тощо. Досить симптоматичним в аспекті предметизації літературознавства є підручник В.С.Халізева “Теорія літератури”, в якому здобула помітне відображення проблематика автора і читача, означена через “присутність у творі” суб'єктивності того й того, їх діалог.

Легітимізація проблематики автора в предметно-об'єктивній сфері літературознавства (а ширше – у теорії мистецтва загалом) актуалізує для науки про літературу проблему комплексності її методу, необхідності систематичного втягування в літературне знання, у самий його метод знань загальнонаукових, насамперед психологічних. Тут варто взяти до уваги факт об'єктивної співвіднесеності мистецтва (у т.ч. художньої літератури) і психології: мистецтво серед форм суспільної свідомості (науки, політики, філософії, релігії) посідає місце, аналогічне тому, яке серед наук (природничих, суспільних, точних, технічних) займає психологія, - серединне. Людинознавча предметність створює єдину платформу для психолога-вченого і психолога-художника; суб'єктивність останнього – найвдачнійший об'єкт для першого, оскільки художня практика, як жодна інша форма людського самовияву, продукує цілісні творчо-психологічні результати, що надаються раціональному осмисленню. Більше того, сама ця художня, словесно-образна практика здійснюється суто людськими ресурсами – шляхом експлуатації психосоціоментальних сил людської душі й авторської свідомості, серцевини людської психіки, її ментального ядра. Тим самим для науки, яка в пізнанні літературно-мистецьких реалій не бажає обмежитися суто філологічно-мистецькими ефектами і поривається дати глибше пояснення повторюваним поетикальним ефектам, скажімо, метафоризмові романтиків чи метонімічності реалістів, для такої науки означається шлях інтеграції з загальнонауковим знанням у системно-функціональному пізнанні творчо-психологічної реальності, якою є авторська свідомість.

Раціональне осягнення явища “авторська свідомість” немислиме в обхід продукту її діяльності – художнього твору з іманентною йому поетикою, цілісним, тобто системним, результатом цілісного творчого акту. У системно розвинутому вигляді авторська свідомість породжує явище одного з двох типів цілісності. Фігурально-образні номінативи для їх означення вже називалися: за Сократом, це – “золото” і “обличчя”, за пізнішими спорадичними аналогіями це – “моноліт” і “мозаїка”. У термінах загальнонаукового дискурсу це – об'єкти гомогенні (однорідні) і гетерогенні (різнорідні). Похідні психологічні поняття гомогенізації і гетерогенізації правомірно розглядати як творчо-психологічні установки словесно-образного мислення, тобто прояви природно-культурної готовності творчого суб'єкта діяти і поводитися (байдуже, усвідомлено чи “автоматично”) у своїй діяльності певним, якісно визначеним чином – або гомогенізувати, виплавляти “золото” однорідної цілісності, або гетерогенізувати, складати різнорідні кубики смальти в “мозаїчну” цілісність. Отже, гомогенізація і гетерогенізація – це системоформуючі установки авторської свідомості, які суб'єкт пізнання (літературознавець) може ідентифікувати за поетикою твору, художнім результатом. Під їх дією складається поетична система цілого твору, яка, згідно з принципом дихотомії, є результативним втіленням системи одного з двох типів – або поетики тотальних опозицій, або поетики релятивних співвідношень. Це означає, що загальна (системоформуюча) установка авторської свідомості здобуває функціональну підтримку на всіх рівнях поетичної структури – у пафосі, жанрі, психологізмі, хронотопі, нараційному ладі твору. Таку узгоджену діяльність різних рівнів психофізіологічної системи організму, яка завжди переслідує лише один результат – життєзабезпечення, П.К.Анохін називав “взаємспівдіянням” (“взаимосодействием”). У художній діяльності здійснюється ментальний результат – смислоутворення або гомогенних, або гетерогенних результатів словесно-образного мислення, дихотомією результатів дихотомізується, типодиференціюється і зміст “взаємспівдіючих” загальної та підрядних установок того і того типу систем творчої діяльності.

Гомогенізуюча установка (романтика, неоромантика чи експресіоніста) творчо-психологічно підтримується моносуб'єктністю пафосу (як у “Каменярах” І.Франка, де “голос грізний нам згори, як грім, гримить”), публічною орієнтацією жанру (у “Гайдамаках” Шевченка – “жінки навіть з рогачами” творять жанровий узус), готовістю особистості (у Яреми “виросли крила” героя), експансивністю романтичних топосів (інтенція гайдамаків – “затоплює”, “палить”; “несе Альта вісті”), провіденціальністю і циклічністю історичного часу (“Так було і в Трої... Так і буде!”), домінування сугестії в ладі вислову. Гетерогенізуюча установка (реалістів, неореалістів, імпресіоністів) здобуває підтримку в поліджерельності пафосу, приватності жанрового узусу, психологізмі розвитку, сурядності й причинно-наслідковій мінливості хронотопів, експлікативності повісткування. Метод гомогенізації керується принципом ідеогенної консеквентності, послідовного проведення певної ідеї, метод гетерогенізації – принципом поліфакторної детермінації, мотивування будь-яких змін дією певної множини чинників.

Таким чином, поетика творів обох типів систем може бути описана в термінах творчо-психологічних установок авторської свідомості, які складають систему регулятивів словесно-образного мислення творчого суб'єкта в цілісному творчому акті. Такий опис має інваріантно-парадигматичний характер.

З'ясування типологічно показової для поетичної системи твору інваріантної основи, базисної парадигми сповіщає дослідникові знання про міру й ступінь розвинутості системи авторської свідомості, а при зіставленні кількох різночасових творів – про її системогенезу, розвиток до типорепрезентативності.

Історія літератури засвідчує, що авторство гомогенного і гетерогенного складу проявляється в різні часи з різною продуктивністю: є цілі періоди романтизму з його публічно орієнтованими жанрами, є часи реалістичної прози, імпресіонізму і т.д. Між тим у соціумі існують завжди індивіди того й того типу поведінки: гомогени і гетерогени народжуються за природним законом середньостатистичного балансу (як хлопчики й дівчатка). Але природні передумови – лише потенціальна характеристика; актуалізація потенцій здійснюється за історичним законом – законом, історико-типологічної відповідності між пропозиціями й експектаціями, сподіваннями суспільства. З цього погляду фронтальний і навіть вибірковий аналіз масивів творів з різнотипними системами поетики історично пізнавальний і історично показовий.

Розробка поетологічного аналізу в розрізі процесології передбачає співвіднесення системи літератури з середовищем, системою систем, системою вищого порядку. Суспільне життя, взяте як процес, має своїми крайніми проявами стан екстремізму і стан норми. Нескладно зауважити, що в стані екстремуму або в його передчутті актуалізується авторство гомогенного складу і, відповідно, поетика тотальних опозицій. І це зрозуміло: екстремальні умови характеризуються дефіцитом часу на вироблення і прийняття відповідальних рішень, екстремум актуалізує експектації готової особистості, здатної миттєво мобілізуватися і відгукнутися на сугестивний заклик. Такі умови – час романтиків, неоромантиків, експресіоністів. Натомість час гетерогенів (реалістів, неореалістів, натуралістів, імпресіоністів) надходить з відносною стабілізацією національного життя, з тенденцією до утвердження норми, якою відкривається перспективи природного самоздійснення людини з усіма її сутнісними призначеннями.

Поетологічний аналіз творів художньої літератури, тобто розгляд поетики в єдності з авторською свідомістю, доведення (Я.Мукаржовський вживає слово “додумування”) дослідницьких студій до людинознавчого – щодо автора – ефекту евристичний і в тому плані, що сприяє реалізації сквородинівських постулатів про “сродну працю” та самопізнання (“пізнай себе”). Можна зі значною мірою впевненості твердити, скажімо, про невивадковість демаршу цілої групи українських письменників із покоління “шістдесятників”, їх переходу в політику. Прикметно, що це в більшості своїй особи гомогенізуючого складу і відповідної поетики – мислення в режимі “тотальних опозицій”, романтично-експресивної імперативності. У цьому, якщо хочете, проявилася іманентна їхньому творчому світовідношенню ідеогенна консеквентність, морально-особиста послідовність у час, який, кажучи словами Лесиного Ангела помсти, вимагав “вчинків, а не слів”. Аналітики-поетологи могли такого роду вчинки митців-гомогенів, неоромантиків-експресіоністів формації 60-х років спрогнозувати. І це – зайвий доказ того, що теза про “смерть автора” є провокацією з несподіваним, але продуктивним наслідком: проблема автора, конституюючись у предметно-об'єктній сфері літературознавства, значимо підносить евристичні спромоги науки про літературу, зокрема – поетологічні студії, до висновків, наявних і очікуваних, із загальнонауковим людинознавчим ефектом. Автор вмер, хай живе Автор.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мукаржовський Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – 606с.

УДК 883 С – 32.091

ХУДОЖНЯ КОНЦЕПЦІЯ ІСТОРИЗМУ В НОВЕЛАХ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА

Конончук М.М., к. філол. н., доцент

Київський національний університет ім. Т.Г.Шевченка

Засвоєння спадщини минушини та її критичне використання є однією з важливих умов поступу як сучасної науки, так і суспільства в цілому. Тому історична та філологічна науки не можуть розвиватися без урахування і переосмислення вже зробленого. Особливо це важливо сьогодні. Адже ми стоїмо на порозі формування нової картини світу, що включає в себе концепцію глобального еволюціонізму. Ось чому перед сучасною освітою стоїть завдання сформулювати гуманістичну модель нового світогляду, нового мислення. У цьому аспекті історичні знання як феномен гуманізації все більше і більше захоплюють

учених, педагогів, інтелігенцію, суспільство загалом. І тому, як ніколи, є актуальним звернення до нашої історії, до наших джерел, до наукової спадщини, світочів нашої літератури, як і культури в цілому.

Влітку 1914 р. розпочалася Перша світова війна. Західноукраїнські землі зразу ж стали тереном кривавих боїв. Їх захоплювала то російська царська армія, то знов поверталися австро-німецькі війська. Люди гинули від куль, голоду й пощестей. Австрійські військові власті знали про симпатії певної частини населення до російських військ. Багатьох власті арештовували і вшали чи заганяли в концентраційні табори на важкі роботи й голодну смерть. Міста і села вкрилися шибеницями та згарищами. Коли в лютому 1915 р. до міста Русова знову повернулася австрійська армія, Василя Стефаника арештували, звинувативши у шпигунстві. Багато зусиль доклали друзі, щоб урятувати його від розправи. Допомогло те, що він був депутатом від радикалів Покуття в австро-угорському парламенті. Деякий час письменникові довелося жити у Відні.

Після тривалого мовчання (12 років нічого не виходило з-під пера Василя Стефаника) і лише під впливом вражень подій Першої світової війни — нової світової трагедії, що розігралася на полях Галичини, — знову народилося слово письменника. У воєнних і післявоєнних оповіданнях “Марія” (1916 р.), “Дитяче горе” (1916 р.), “Нянька”(1921р.), “Сини”(1922 р.) появились нові мотиви. Розпочався другий період літературної творчості.

Тривалий час Василь Стефаник писав про події війни, про народжене нею всенародне горе і страждання.

Жахи війни яскраво передані в новелі “Діточа пригода”(1916 р.) через сприймання маленького хлопчика Василька, який лишився із сестричкою Настею біля вбитої матері. Кожної миті діти можуть загинути від кулі, але вони цього не усвідомлюють, хлопець навіть милується загравою від вибухів “а, диви, як за Ністром жовніри кулями такими вогневими підкидають, шпуриють, але високо, високо, а куля горить, горить, а потім гасне. Граються ними, о, як їх багато!..” і війна йому здається: “ти дивиси на войну, яка вона файна...” [4, 174]. Письменник психологічно тонко і правдиво показав стан дітей у цій кривавій бійні, і немовби підтверджуючи думки Василя Стефаника, сучасний український письменник Борис Олійник в інтерв’ю газеті “Киевские ведомости” 25 жовтня 2000 року так охарактеризував свій стан у віці стефаниківського Василька, але вже іншої кривавої бійні (1941—1945) (цитата мовою оригіналу): “Психологическое состояние у меня, шестилетнего, было такое: просвистит снаряд, взорвется – страшно, а потом хочется еще...” [1].

“Діточа пригода” — це була перша новела, написана Стефаником після тривалої перерви у творчості, — в 1916 р. Уперше з’явилася друком у буковинському календарі на 1917 р., що його видало чернівецьке товариство “Українські бесіди” у Відні. Це твір “надзвичайної поетичної сили” [3, 14]. Серед поля лежить убита жінка, за її труп ховаються від куль двоє дрібних діточок – меншенька Настя просить їсти і Василько дає їй знайдений у маминій пазусі просяклий кров’ю хліб, який так жадібно їсть, закривавлюючи своє лице і руки. “Насте, а тобі що? Го-го, цілий рот кривавий і руки? (...) Е, то не куля тебе вбила, то хліб замочився в крові, в маминій пазусі. А то погана дівка все їсть, як свиня, о, замазала лице, руки кров’ю” [4, 175]. “Натуралістичність цієї картини, — як зазначає М. Нечитайло, — передає антимілітаристську позицію автора” [3, 14].

Війна принесла галицькій землі багато лиха. Та найбільше зло, хоче підкреслити Стефаник, не в матеріальних шкодах, а в моральних, що торкалися родинного життя. Шукаючи нетрадиційних вирішень теми, письменник знаходить їх у таких новелах, як “Пістунка”, “Гріх”, “Мати”. Людність, душевність, співчуття з боку чоловіка, що повернувся з фронту, і, навпаки, жіноча гордість, — такими рисами наділені герої Стефаникових новел у час воєнного лихоліття. Саме в новелах “Пістунка” і “Гріх” показано родинні трагедії, зумовлені війною. У час перебування чоловіків на війні в сім’ях з’явилися “чужі” діти.

Дівчинка-нянька Парася з новели “Пістунка” затіває гру в... похорони, пропонує своїм одноліткам голосити над живою ще дитиною. Вона знає, що ту дитину сьогодні вб’ють, бо вона прижита від гусара московської армії. І діти, а з ними і читач, приймають розповідь Парасі як щось природне – тільки допитливий Максим намагається встановити, чим же відрізняється приречений на смерть малюк від інших: “він говорить: — Це така дитина, як кожда, а твій тато якийсь дурний” [4, 175].

І далі діти спокійно обговорюють, чи легко задушити дитину і з’ясовують, що “а то штука таке мале душити?”, потім беруться ритуально голосити над ним, як над мертвим. Читач шокований, але ще не хреститься, як сільська баба Дмитриха, що побачила все це, але він сприймає подію щиро, бо письменник переконливо доводить художнім словом, що мало бути саме так. Саме тому, що читачеві не розкрито ніяких деталей про цих дітей, “група виглядає так, як би хто стряс із дерева великих лісниць, які на землі повалилися,” а дитина, за якою голосять, “це така дитина, як кожда” [4, 176].

“Пістунка” написана влітку 1921 року й у тому ж році була надрукована в Коломії в “Учительському календарі на рік 1922”. У цій новелі, як і в новелах “Гріх” (“Думає собі Касіяниха”) і “Мати”, відчуваємо антивоєнне звучання. Письменник майстерно змалював родинні драми, породжені війною.

Горе старих батьків, сини яких загинули у вирі Першої світової війни, особливо сильно передано в новелі “Сини”, написаній влітку 1922 р. і в листопаді того ж року опублікованій у Львові у “Літературно-науковому віснику”, кн. 7. Твір було присвячено другові гімназійних років, адвокату Льву Бачинському, одному з керівників радикальної партії в Галичині.

Виставу за мотивами даного твору поставив пересувний український театр у Галичині. Директор і режисер театру В. Главацький для вистави “Землі” серед інших новел використав новели, пов’язані з воєнною тематикою – “Вона – земля”, “Сини”, “Марія”.

У статті “Під вражінням вистави “Землі”” (написаної 1943 р.) В. Стефанік розповів: “Сини” написані для наших жовнів, які повернулися з визвольної боротьби, а Максим дійсно лишився сам, чи лиш він один...” [4, 280]. “Обдертий і обгризений дід” Максим, що втратив на війні обох синів згадує своє минуле, радість праці з дітьми і шле прокляття Богів: “Господи, брешуть золоті книги по церквах, що ти мав сина, брешуть, що-с мав!” [4, 179]. Цей твір — майже суцільний монолог старої людини з її невимовним горем.

Події Першої світової війни підказали Стефанікові ще одну актуальну тему. Галицькі українці, віками роз’єднані зі своїми братами на Сході, вперше віч-на-віч зустрілися з ними, як із солдатами російської царської армії. Новела “Марія” Василя Стефаніка нав’язана також подіями Першої світової війни. Це історичний твір, написаний у яскравій експресіоністичній манері. Час написання новели “Марія” — друга половина 1916 року. Новела присвячена пам’яті Івана Франка, який 28 травня того року помер. Вперше надруковано у “Віденському ілюстрованому альманасі на 1917 рік” – кривавого року, в альманасі, що його видавав Ярослав Веселовський – критик, публіцист і видавець ліберально-буржуазного напрямку (1881-1917). У 1926 році новела була включена до збірки “Земля”.

Про жінку, що стала прототипом основного персонажа новели, Стефанік так згадував у статті “Під вражінням вистави “Землі””: “Марія (...) донедавна жила тут, близько коло мене. Умерла в більшому зав’язттю, ніж по програній війні, а сини її розлізлися десь по світі. Вона до смерті, ця Марія, панувала над оточенням” [4, 280].

Під час страшного голоду 1933 року на Україні у виданій збірці В. Стефаніка у новелі “Марія” були пропущені такі слова “Тікало все, що жило. Ще недавно нікому доріг не ставало. Діти несли ще менші діти, мати несли за ними добуток...” [4, 357].

Доцільним буде спочатку визначитися з конкретною історичною ситуацією, яка лягла в основу написання твору (власне, стала історичним тлом, до якого автор додає багато нашарувань). Не будемо вдаватися в подробиці Першої світової війни, звернімося лише до долі українців в її ході. Зрозуміло, що українці опинилися по різні боки барикад (залежно від російського чи Австро-Угорського підданства). У російській Україні соціал-демократичні організації закликали не підтримувати війни, а вимагати автономії. Це створило урядові сприятливі умови для наступу проти національно-демократичних сил. Царизм також планував, захопивши Галичину, знищити в ній осередок “мазепинства”, остаточно придушити український рух. Більша частина галицького громадянства підтримала Австро-Угорщину проти царської Росії. “Ненаситність царської імперії загрожує... нашому національному життю... яке знайшло охорону в конституційному ладі австрійської держави”, — говорилося в Маніфесті Головної Української Ради у Львові від 3 серпня 1914 р. “Український січовий союз” (у 1912 р.) сформував легіон Українських січових стрільців, а на його основі — регулярний полк із добровольців, який брав активну участь у обороні від царських військ. Молоді галичани сподівалися, що воюватимуть за інтереси поневоленого царською імперією українського народу... Вони не вважали себе ні класовими, ані державними формуваннями, але використовувалися імперськими силами, як і українська наддніпрянська молодь, кинута правлячими колами на братовбивчу війну.

Для українського народу Перша світова війна була братовбивством у прямому значенні цього слова. Сини роз’єднаної України були в складі двох воюючих армій. Марія з однойменної новели великі надії поклала на синів, вчила у школах. Але їх невідомо де розвіяла війна. “Її стодоли пусті, комора без дверей, порожня, хата – гола...” [4, 167]. Жінка вороже зустріла козаків із царського війська, але побачила в них братів із Східної України, які тяжко вболівають, що вони “самі один одного ріжуть”. У творі відбилася прагнення роз’єданого кордонами українського народу до воз’єднання: “Народ зривається на ноги. Напереді її сини, і вона з ними йде на тую Україну, плаче й голосить за своїми дітьми; хоче щоби були всі вкупі” [4, 172].

Саме що братовбивчу війну бачимо ми у новелі через призму сприйняття матері. Виростила вона їх сильними, розумними, освіченими і запальними. Сама нестямилася, як опинились її діти на шляху, який сама вона їм приготувала. Та не лише вона одна: “...зійшлося їх сила, паничі і прості хлопці. Хоругви й прапори шелестіли над ними, і гримів спів про Україну. Попід мурами мами держали серця в долонях і дули на них, аби не боліли” [4, 168]. Матері з боєм, але віддають своїх синів, свідомо віддають їх Україні. А потім “мстивий меч... простягся здовж землі” [4, 169]. Війна руйнувала все – побут, мораль, віру, надію. Скільки ворогів перебувало у Марії в хаті, а тут прийшли, та якісь не такі. Прийшли українці

з іншого боку барикад, у яких “душа замерзла в тілі.” У них немає слів для виправдання братовбивства, але віра в них та, що і в Маріїних синів, і пісень вони тих самих співають. І згадує Марія, що найменший син її в одному з ними таборі був, поки на Сибір етапом не повели за крاملу. І чує мати серцем, що усі вони – її сини, і не вороги вони одне одному, а така вже гірка доля у нашої землі.

Найперше хотілося б звернути увагу на відображення національної історичної пам'яті у творі. Погляньмо, як незвичайно поводяться солдати царської російської армії на окупованій території: вони просять дозволу зайти нагрітися в хаті і кажуть, що не зайдуть без господині. Поїсти вони також просять дозволу, а один цілує жінці руки, як своїй матері. Солдати повторюють, що “ми ваші діти”, “я ж за свято Шевченка сидів довго в тюрмі” [4, 170], і хочуть вшанувати святий для Марії портрет Шевченка. Підсвідомо вона проникається симпатією до цих людей, бо відчуває спорідненість, а вголос все ще піддає сумніву їх доброзичливість, дорікаючи лихом, що несе їхня армія. Остаточно переконує жінку обурена репліка непрошеного гостя у відповідь на зневажливий її відгук про хустини, якими прикрасили портрет Шевченка. “А оці хустини, що ми ними Шевченка вбрали, це ж козацькі китайки, матусю. Наділили нас їми жінки наші, наші мами, сестри наші, щоби було чим голову вкрити в полі, щоби ворон очей не клював” [4, 171]. (Цей звичай сягає ще козацьких часів, коли дружина або наречена, відправляючи козака на війну, давала йому червону хустку “китайку”, щоб на випадок смерті було чим покійникові голову покрити). І тут Марія нарешті визнає цих людей: “Ви, відий, тоті, що мої сини вас любили... українці...” [4, 172]. Вона не усвідомлює себе україркою, вона не називає так своїх синів, але спрацьовує згадка архетипічного символу хустки і Шевченка. Тепер мати здатна пробачити навіть те, що “ми самі, один одного ріжем”, і віддає чужому синові сорочку свого (відоме, до речі, символічне значення сорочки-оберега в українській свідомості). Пізніше гурт жінок, що зійшовся на українську пісню до Маріїної хати, визнає чужих солдатів: “Вони такі, як у книжках писано здавна або мальовано на образах, як вони ще наші були” [4, 172]. Історична свідомість підказує спорідненість, але реалії дійсності інші, хоч і не можуть перекреслити цілком відчуття спільності: “... тепер вони московські. Де вони годні нам допомогти? Отак, потихоньки, аби ніхто не чув, то забалакають” [4, 172].

І тут – кульмінаційний момент у змалюванні образу Марії. “Вона банує за синами, що два пішли до наших охитників, а найменшого взяли москалі на Сибір! Десь-то він серед таких, як ви, напастував вашого царя, що дуже мучить наш нарід” [4, 173]. Сини Марії, яких вона віддала Україні, опинилися у різних таборах, двоє серед січових стрільців, а один в царській армії Росії. Вони одностайні, зростали на одних ідеалах, та й зараз захищають одну мету (ні, захищали б, якби об'єдналися, якби обставини були іншими). Для матері вони рівні й однакові, вона не свідомо конкретної політичної ситуації, але свідомо того, що сини її захищають Україну.

Таким чином, дозволю провести собі дві паралелі до образу Марії Стефаніка. Це не лише Богородиця, яка є символом кожної матері, яка є матір'ю кожному синові, яка пожертвувала своєю дитиною задля людства. Не випадково героїню звати Марією, і в спогадах своїх завмирає вона, “як на образі намальована”. Марія Стефаніка — це Україна, чії сини, виховані на однакових традиціях, зі спільною вірою, сприйняттям, архетипічною свідомістю, змушені вбивати один одного.

І, нарешті, як же автор вбачає мету діяльності синів України? Її він вкладає в уста старшого Маріїного сина, коли той піднявся на вершечок насипаної на честь Шевченка могили на Західній Україні (в березні 1914 року виповнилось сто років з дня народження Т.Шевченка. У багатьох селах Західної України селяни насипали кургани в пам'ять про поета): “...з нашої могили будемо дивитися на велику могилу на Україні, щоби ми були всі одної мислі” [4, 172].

Василь Стефанік створив в українській літературі жанр короткої реалістично-психологічної новели, для якої характерний “психологізм, драматизм зображуваних подій, глибокий, але прихований ліризм і лаконізм” [2, 25], зосередження основної уваги не на описі зовнішніх подій з життя сільського люду, а на відтворенні їхніх душевних трагедій, породжених соціальними та іншими причинами. Стислості творів В. Стефаніка була підпорядкована й побудова їх. Письменник не вдавався до етнографічних описів сільських звичаїв і обрядів, не подавав широких пейзажних картин. В його новелах “майже немає історії формування персонажів” [2, 24]. Автор мало говорить від себе, більше говорять чи роздумують його персонажі. Тому велику роль у його новелах відіграють діалоги й монологи. А є новели, в яких авторська мова зовсім відсутня або зведена до коротеньких ремарок, немов у драматичному творі (“Вона — земля”, “Діточа пригода”). Новели В. Стефаніка часто називають своєрідними “психологічними студіями”. З великою силою передає він думи й переживання наймитів і бідняків.

Як бачимо, новелістика Василя Стефаніка другого періоду творчості розвивалася в тому ж художньому напрямі, що й раніше, але тематика стала іншою, та й герой новел також: це вплив Першої світової війни на життя галицьких селян, визвольна боротьба українського народу проти польсько-шляхетського гноблення. Концепція поетики художнього тексту — максимальне наближення до реалій життя через психологію художніх типів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко С. Свой среди чужих // Киевские ведомости. — 2000. — 25 жовтня.
2. Лесин В. Славетний новеліст // Стефаник В. Вибране / Упор. В. М. Лесин та Ф. П. Погребенник. — Ужгород: Карпати, 1979. — С. 5-27.
3. Нечиталюк М. Мов океан глибокого чуття // Стефаник В. Кленові листки. - К.: Дніпро, 1987.- С. 5-16.
4. Стефаник В. Вибране / Упор. В. М. Лесин та Ф. П. Погребенник. — Ужгород: Карпати, 1979.—392с.

УДК 883 3 – 3.06

ПОЕТИКА ТРАГІЧНОГО В РОМАНІ ВАСИЛЯ ЗАХАРЧЕНКА “ПРИБУТНІ ЛЮДИ”

Конончук Т.І., к. філол. н., доцент

Інститут адвокатури при Київському університеті ім. Тараса Шевченка

В українській дійсності ХХ століття було багато трагічних сторінок, серед яких тяжкими періодами випробування народу на живучість були роки переживання трьох голодів: 1921 — 1923 рр., 1932 — 1933 рр., 1946 — 1947 рр. Природно, що трагедія народу стала предметом художнього осмислення митців різних видів мистецтва. Слово, здатне найпанорамніше відтворити об'єктивну дійсність, найперше відгукнулося в художньому доробку українських письменників. Про дійсність 1946 — 1947 років перше вагове слово сказав Василь Захарченко романом “Прибутні люди”, який 1995 р. було відзначено Державною премією України імені Т. Г. Шевченка.

Письменник поставив за мету об'єктивно розповісти про трагедію третього підрадянського голоду, що вимагало від автора відповідної поетики відтворення трагічної дійсності. Отже, дійсність голоду 1946 — 1947 рр. постає в романі як одна з провідних тем. Інша тема, яка є власне продовженням першої й яку успішно розкриває письменник, будуючи художній текст на об'єктивних реаліях, — тема допомоги з боку Галичини прибутнім голодним людям із Центральної і Східної України. Причому, ця друга тема має домінуюче значення в романі, і на це вказує автор, вводячи головну думку в назву твору. Мета створення такого художнього полотна передбачала, зрозуміло, максимальне наближення образного контексту до трагічних обставин дійсності. У вступному слові до роману ця ж думку стверджує й автор, коли говорить про задум написання роману, про його прототипи: почуте від інших про голод 1946 — 1947 рр., пережите самим автором. Писалися сторінки “з особливою любов'ю, — зазначає письменник-полтавець, — співчуттям і вдячністю до галичан. 1947 року багатьох “східняків” урятували від голодної смерті саме люди Західної України, часто ділячись зі своїми єдинокровними братами останнім куснем хліба” [3, 26]. І про це, до речі, знаходимо багато свідчень у збірці документів про голод 1946 — 1947 рр. [1, 313; 322; 323; 326], про це розповідають наші сучасники, які пережили третій голод.

Часові межі в романі, зрозуміло, не обмежуються лише роками переживання голоду 1946 — 1947 років. Виходячи із законів даного жанру, прозаїк змальовує свого головного персонажа Василя Петрівного упродовж тривалого життя, у контексті широкої географії подій, у контексті великого часового діапазону. Однак головні події зосереджуються на голодних роках, на які припало дитинство головного персонажа та його родини. І це виправдано провідною темою роману, в якому трагічні обставини дійсності стали визначальним чинником поетики, де трагічне є природною домінантою, хоча, безперечно, в романі багато світлих сторінок. Їхня поетика спрямована на відтворення художніми засобами гуманістичних тенденцій у поведінці людини навіть за надзвичайно трагічних, екстремальних обставин, коли в людині все-таки залишається людське. Такі сторінки передають атмосферу високої моралі звичайної людини з усіма морально-етичними програмами дій і вчинків, сформованими впродовж століть християнськими засадами любові до Всевишнього, до ближнього як до самого себе, доброчестя, справедливості, милосердя тощо. Такі аспекти позитиву спостерігаємо в художній тканині твору від початку до останніх сторінок, які автор вибудовує за допомогою різних засобів художнього письма. Однак за обставин трагічної дійсності позитив спрацьовує на увиразнення трагічного.

Вже в самій назві роману сконцентроване трагічне. Слово “прибутні” несе в собі узагальнююче, символічне значення; впродовж розвитку дії воно асоціативно уточнюватиметься автором, підкреслюватиметься, порівнюватиметься і врешті набуде багатозначності. Цей образ з образу передбачення прибутньої великої весняної води, яку читач спостерігатиме вже на перших сторінках роману, коли персонажі не могли дати тій воді ради, еволюціонуватиме згодом в образ прибутніх

людей, які також, як велика весняна повенева вода, йтимуть у Галичину, шукаючи порятунку; пізніше образ прибутніх людей трансформується в образ іншого людського потоку в пошуках виживання вже з околгоспненої Галичини в Херсонщину; ще пізніше в тканині художнього тексту виникне потік штучно стримуваного прибутнього людського потоку в безпаспортній Україні в міста, інші населені пункти, коли людина намагатиметься вирватися зі становища ізольованої людини для самореалізації.

Художній текст В. Захарченка дає широку палітру художніх засобів, які за умов голодної дійсності посилюють загальне враження трагедії, письмо набуває глибоко символічного значення. Уся система відображення часо-просторових зв'язків різноаспектно спрацьовує на посилення відчуття трагічного в романі. Автор показує дійсність окремого періоду з життя України в Радянському Союзі і виходить за межі одного села і голоду 1946 — 1947 років, тому палітра хронотопу підпорядкована передачі типових обставин, характерних для всієї України головним чином 40-х — кінця 60-х років. Хронологічне розгортання подій роману дає широку картину часу і простору. У художній тканині тексту неодноразово виникають ретроспекції, які будуються на асоціативних порівняннях домінуючого часу в романі з аналогічними ситуаціями в попередні роки, як, наприклад, голодомор 1932 — 1933 років і передбачування повторення голодової ситуації. Візії голодомору 30-х років лаконічні, проте в тканині художнього тексту про нові обставини голодування в контексті недавніх жакіть переживання масових смертей вони виступають як трагічно означені образи-передбачення, образи-застереження, врешті образи-символи. Офіційні документи, як відомо, свідчення підтверджують, що третій підрадянський голод приніс також масові смерті, і людина, виживаючи, використовувала в пошуках їжі і в асортименті того, що їла, недавній досвід із голодомору 30-х років. Дійсність і мотиви художнього тексту В. Захарченка в даному аспекті суголосні. Офіційні документи також підтверджують факти трупоїдства, канібалізму і в 1946 — 1947 рр. [1, 173; 208; 215; 216; 219; 220]. Контекст роману дає факти усіх цих явищ, із якими персонажі стикаються або безпосередньо, або через розповіді, коли йдуть важкими дорогами виживання; з тих розповідей-сповідей постає трагічна картина голодуючої України.

Художній контекст голоду і репресій призводить до того, що багато деталей, які за добрих, життєдайних обставин сприймалися б як позитивні фактори, тут загострюють відчуття трагічності буття персонажів, їхньої приреченості, незахищеності. Наприклад, багатодітна родина як відтворення генетичного фонду нації є позитивом у нормальній об'єктивній дійсності, але за умов, коли глава сім'ї репресований, коли з голоду помирає більшість членів родини, факт багатодітності посилює трагічність відчуття художнього тексту, підкреслює масштабність всенародної голодної трагедії, яка втретє, хоч і в менших кількостях смертей, як під час голодомору 1932 — 1933 років, повторилася в Україні.

Письменник вдається до багатьох образів-символів, які виконують функцію трагічного. Часом це символи-провісники, бо ще не констатують трагедії, але вже передбачають її. Такими, наприклад, образами-символами постають повінь, засць на крижині, що ось-ось загине, зозуля, що кує дідові лише один раз (і дід десь до кінця голодного року й помре), назви населених пунктів, як-от село Голосіївка, в назві якого в голодні роки чується трагічне від слів “голосіння”, “голосити”; колгоспний об'їждчик, який підстерігає дітей, щоб не дати їм зірвати рятівного колоска; учитель, що ненавидить дітей “ворогів народу” і серед школярів виховує подібних до себе донощиків.

Трагічна дійсність виникає в авторських описах. Весь художній контекст, в якому персонажі спілкуються, дискутують, страждають, помирають, борються, виживають, дає відчуття трагічності. Навіть особлива світла ситуація, наприклад, Великодньої ночі, очікування Воскресіння Христового затьмарена чорними силами зла. Даючи опис цієї ночі, автор показує ситуацію гоніння на віруючих, зокрема на дітей віруючих, а саме на школярів, де вистежування коло церкви знаходить своє продовження наступного дня, коли ті з школярів, хто був заскочений у церкві, тепер принижувався в стінгазеті карикатурами, а переросткам погрожувалося за непослух навіть виселення на Донбас, якого в селі боялися.

Пейзажні замальовки, побудовані на контрасті, несуть на собі ознаки трагічного. Наприклад, вимушені йти в пошуках їстівного Петрівні — мати, Іван і Василько. Вийшовши за своє село, вони оглядаються на “рідну сторону, їхній рай, з якого їх живосилом виганяє лютий голод” [3, 73]. І таких трагічно забарвлених замальовок, побудованих на контрасті, на порівнянні, у художній тканині роману багато: порівнюється вчорашній день персонажів із тим, що вони переживають у момент авторської оповіді, буття вдома і в пошуках їжі в далеких від рідних країв землях. Побут, краєвид, деталь, подія — усе викликає асоціативні образи-порівняння, призводить до роздумів, висновків, подальших вчинків, які автор розкриває усім спектром можливих засобів творення епічного тексту.

Несуть ознаки трагічного діалоги, монологи. У них — характеристика часу, ставлення до подій минулих і нинішніх, виявлення і самовиявлення точок зору різних учасників художньої дійсності. Вони самоочевидні, самовикривальні, самовиражальні. Якщо йдеться про арештованих, то в спогадах рідних про них, наприклад, можуть звучати характерні інтонації голосіння. Так, коли матір Василька Петрівного спитали, чи нічого не чути про її заарештованого чоловіка, вона з нотками голосіння, з використанням

зменшувально-пестливих слів відповіла: “— Ой, не чути, чоловіче добрий, та ні письомця, та ні словечка” [3, 46].

Характеристика часу в устах персонажів набуває узагальнюючого значення з глибоко трагічним забарвленням, як-от, наприклад, мовить один з персонажів: “Сказано: дуже мудрі по тюрмах сидять, сильні в землі лежать, а дурні сіють собі гречку та гречаники їдять” [3, 37]. Як бачимо, мова персонажів влучна, афористична, з яскраво вираженими інтонаціями трагічного, безвиході. Наприклад, про одного із заарештованих мовлять, що він “сумирний чоловік, сметана йому на голові встоїться” [3, 37], а й того забрано.

Письменник вдається до паралелей, які через мову персонажів посилюють відчуття трагізму. Мимоволі в персонажів виникають паралелі з часом війни, наприклад, паралель черги у війну за хлібом і в контексті 1946 року: автор лаконічно говорить про чергу людей, які вишикувалися в очікуванні передати передачу в Києві в тюрму, де посаджено отаких, що сметана в них на голові встоїться: “Ото яка черга за хлібом у війну, а проти неї — ніщо” [3, 37].

В устах персонажів через відтворення пейзажів виникають трагічні образи краю. Так, Василько, будучи в Галичині, розповідає дівчинці Славі про своє село. Його розповідь має глибоке трагічне забарвлення. Навіть на запитання, звідки хлопець узявся в їхньому галицькому селі Ходоровичах, він відповідає, що “з голоду” [4, 47]. Його опис села створений контрастними кольоровими образами, які посилюють відчуття трагізму: “Гори зелені, небо блакитне, а вітряки чорні. І нерухомі, як цвинтарні хрести, бо голод...” [4, 47]

Через долі персонажів у діалогах, репліках постає трагічна картина дійсності в Галичині, яка посилюється з репресивними діями нової влади. Отже, й там впроваджується колгоспна система, під пильним оком відповідних органів перебувають колишні учасники визвольних змагань. Так, Гулькова мати, що дала притулок Василькові, після арешту сина сказала узагальнююче: “Одна кара єгипетська нас опосіла що там, що тут, витлумлять нарід наш до пня” [4, 31].

Діалоги між Гільком та Васильком розкривають ще один мотив трагічного звучання — витравлення духовної пам’яті: народ позбавляється найдорожчого, найсвятішого, того, що покликане піднімати з руїни, з безнадії, з колін рабства — духовної спадщини в найкращих своїх представниках. У розмові Гілька з Васильком з’ясовується, що Василько, який родом з Канівщини, ніколи не був на Тарасовій могилі і не дуже й знає, хто ж такий Тарас Шевченко і що він написав. І ця символічна деталь є самоочевидною ілюстрацією, яким владі праглося зробити український народ.

Зобразити трагічне через комічне. Цього письменник досягає, вводячи в мову персонажів політичні анекдоти з гумористичними оцінками колгоспної системи, за якими, оскільки озвучуються в трагічній дійсності, постає трагічний контекст буття.

Система образів несе на собі ознаки трагічного. Тут ціла галерея персонажів, пригноблених голодом, репресованих у Центральній Україні; коли ж події переносяться в Галичину, письменник лаконічними образами передає атмосферу репресивних заходів у Галичині щодо представників боротьби за незалежну Україну, колишніх вояків УПА, атмосферу організації колгоспів на Західній Україні, коли було повторено методику впровадження колгоспної системи за зразком кінця 20-х років у Центральній та Східній Україні; у Галичині цей процес, як показує В. Захарченко і підтверджують свідчення, відбувався ще жорстокіше, оскільки галичани чинили збройний опір; трагічно подана система образів-галичан, які, зірвані зі своєї донедавна ще доглянутої землі, зірвані колгоспною невлаштованістю, беззахисністю, опинилися в Херсонщині, але й там не знайшли свого щастя; трагічно вимальовуються долі персонажів на шляхах пошуків пізніше, коли колгоспи прив’язували людину до одного регіону, не даючи реалізувати право особистості на вільний вибір праці, вільне віднайдення свого щастя. Таким чином, трагічне, зосередившись на головному персонажеві Василеві Петрівному, витворює трагічний контекст усієї тогочасної дійсності.

У людей старших — за обставин передбачуваного голоду (“...літо було сухе, без дощів” [3, 63], і врожай був малий: 5 — 6 центнерів з одного гектара, але й той забирали відразу в заготзерно, не лишали й на посів, “уповноважені стриміли” [3, 63] по одному на бригаду) — виникає особливе відчуття трагізму, яке вони пам’ятають із 1933 року. Тому мимоволі в них виникає паралель. І вони прогнозують, що повториться 33-й рік. При перенесенні подій у Галичину і в авторській мові, і в діалогах трагізм дійсності вимальовується ще масштабніше, з проникненням у причини голодного лиха. Наприклад: “Голодні східняки плавом пливли, затоплюючи всю Колодницю: були це старі й молоді, жінки з дітьми, чоловіки й парубки. І кожне: дай і дай. “А чого ж вас Сталінові колгоспи не годують?” — “Ой людоньки добрі! Не вибивайте нам очей тими колгоспами...” [4, 28].

Трагічне рельєфно виявляє себе в романі через систему мотивів. Чи не найповніше реалізується воно в мотивах пошуків їжі, самої їжі, де їстівним стає те, що за нормальних умов навіть не мислилося їстівним, мотив поведінки голодної людини, мотив відходу з життя через голодну смерть. Центральне місце в

розкритті мотиву їжі набуває мотив хліба, який подається з узагальненням щодо попереднього буття персонажів: “Чого тільки в той хліб не мішася — і висівки, і картоплю, і горох, і кукурудзу, і липу товчемо, і того ж уволю не вистачає.

— Ціле життя, вважайте, їмо той хліб пополам із слізьми” [3, 50]. Через мотив їжі подається узагальнення державної політики щодо українського села. Устами персонажів автор говорить про те, що держава “на наших подачках хоче розбагатіти” [3, 55], “на наших черствих сухарях у рай в’їхати” [3, 55]. У контексті роману виявляються різні збори із колгоспів, і з сімей, як-от сплата подорожнього, самообкладання, а ще — позика державі добровільно примусово з кожного двору. Цей аспект тогочасної дійсності яскраво, з особливим трагізмом виписаний на начебто епізодичних образах, як-от образ селянки Оляни. Ситуація державних поборів-зборів типова для післявоєнного часу в усій Україні. Лаконічними штрихами її спробував був змалювати в повісті “Зазимки і весни” Борис Харчук, проте художня концепція повісті як така, в якій переважали чорні, а отже, трагічні кольори, була кардинально змінена цензурою, і лише в перебудовчі роки художньому текстові було повернуто авторську редакцію.

У контексті роману В. Захарченка природно й переконливо виникають християнські мотиви як факт засвідчення трагічного і як факт визнання єдиної надії на підтримку Всевишнього. По-різному мотиви християнські реалізуються. У християнстві чітко визначаються поняття добра й зла. Така оцінка дійсності, вчинків подається і в романі. Навіть за несприятливих, екстремальних обставин людина дбає про людське, про добре в собі й оточуючих. По-особливому за екстремальних умов виявляє себе й антихристиянське. І приклади таких виявів роман також дає багато. Персонажі часто звертаються до молитви, найчастіше з проханням про хліб насущний для себе і своїх рідних. Саме таке звертання в молитві, яка набуває текстуального розширення через голодову ситуацію, посилює трагізм відчуття дійсності.

Письменник створює групу персонажів, мудрих прожитим життям, бідами, що їх довелося відчути на собі, розумінням дійсності, яку переживають у контексті подій роману. Вдаючись до прийомів самохарактеристики чи характеристики персонажів, письменник дає наймення старим мудрецам-дідам — євангелісти Марко, Лука, Матвій. Їхні пророчі думки, як губка, вбирає в себе малолітній Василько Петрівний, який згодом відчує пророцтва дідів на собі в далеких від рідного дому мандрах. Образи дідів-мудреців, крім інших функцій, поглиблюють усвідомлення трагічного в художньому тексті.

Метафізичний план оповіді, концентруючи трагічне, реалізується насамперед на образі звірини, про яку оповідає дід-філософ Остап Сорока з Прохорівки. Символи антихристиянської сили, антихристиянського впливу на дійсність акумулюються в образах антихриста і його слуг, які один за одним чинитимуть свої ганебні справи проти людей, а отже, проти Бога, як каже устами діда Остапа письменник.

Поетика трагічного в романі В. Захарченка “Прибутні люди” спрямована на зображення дійсності 40-х — 60-х рр., у якій серед інших негативних чинників понівечення людського життя був голод 1946 — 1947 років. Трагічний контекст виявляє невпевненість простої людини в дні насущному й майбутньому, розгубленість, незахищеність, водночас відтворює людяність, орієнтацію на християнське, а отже, загальнолюдське, завдяки чому людина втримується, виживає, хоча багато смертей безвинних трапляється на її дорозі. Саме виходячи з загальнолюдських норм моралі, подають західняки східнякам допомогу в годину скрути, годують їх, дають притулок, дбають, щоб діти прибутні навчалися в галицьких школах (Так, про науку для прибутнього Василька каже хазяйський син Гілько, колишній вояк УПА: “Тобі вчитися, козаче, треба. Нам потрібні освічені козаки, а не темна маса. Україну врятує просвіта, розум” [4, 27], а мати Василева навіть за обставин голоду вчить сина бути милосердним, щедрим, не вдаватися до крадіжки. І син так чинить. Якщо ж він одного разу вчинив інакше, то цим засвідчив, яка слабка може бути людина під страхом голоду).

Мотив гріха виявляє себе як один із визначальних і знаходить вираження за допомогою різних художніх прийомів. Коли гріх усвідомлений, він стає своєрідним моральним тестом у вчиненні чи невчиненні певної дії. Часом же деформація морально-етичних засад під страхом голоду набуває таких форм, що людина вдається до вбивства чужого чи родича заради їстівного для себе або своєї родини. Введення таких образів із деформованими програмами поведінки викликає насамперед особливе враження трагедії, коли голодова ситуація провокує людину до вбивства.

“Страхітливою хронікою невимовно трагічної долі українського народу” [2, 20] назвав М. Жулинський роман В. Барки “Жовтий князь”, в якому оповідається про голодомор 1932 — 1933 років. Невимовно трагічне враження викликає і роман В. Захарченка “Прибутні люди” про пізніший час, в якому через трагічні долі окремих персонажів постає доля всього народу в голод 1946 — 1947 рр. Як у будь-якому високохудожньому творі, художня картина світу в романі Василя Захарченка постає в єдності позитивного й негативного, в ньому природно вживається комічне й трагічне. Однак виправдано й художньо переконливо переважає трагічне, оскільки поетика тексту логічно спрацьовує на відтворення трагічної дійсності третього підрадянського голоду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голод в Україні: 1946—1947: Документи і матеріали / Упор. О Веселова, Т. Гриценко, А. Огінська та ін. — Київ — Нью-Йорк: Вид-во М. Коць, 1996. — 376 с.
2. Жулинський М. У світлі віри // Барка В. Жовтий князь: Роман. — К.: Дніпро, 1991. — С. 5 — 22.
3. Захарченко В. Прибутні люди: Роман // Вітчизна. — № 1,2. — С. 25 — 99.
4. Захарченко В. Прибутні люди: Роман // Вітчизна. — № 3,4. — С. 25 — 107.

УДК 883 В – 3.07

КОЛЬОРАТИВИ ЯК СТИЛІСТИЧНА КАТЕГОРІЯ В МОВОТВОРЧОСТІ В. ВИННИЧЕНКА

Кучеренко Л.І., к. філол. н., доцент, Назаренко І., студент

Запорізький державний університет

Кольоративна лексика творів В.К. Винниченка становить особливий інтерес для дослідників передусім тому, що тривалий час літературна спадщина, а відтак і мовотворчість цього самотнього письменника, яскравого стиліста була штучно вилучена з культурно-мистецького життя України.

Кольоративна лексика у творах В.Винниченка є важливим засобом відтворення реальної дійсності й відображення особливостей художнього світосприйняття митця. Уміння письменника відходити від пасивного споглядання явищ життя і прагнення до відтворення їх не тільки крізь призму традиційних асоціацій, але часто й усупереч їм, робить авторський стиль В.Винниченка самотнім і своєрідним, індивідуалізує його.

Про те, якого великого значення надавав письменник кольористичному тлу, кольористичному настроєві власних творів, може свідчити не тільки справжня повільність слів із семантикою кольору, яскраві оказіоналізми, що збагачують шар цієї лексики, прагнення уникнути випадковостей у кольоризуванні об'єктів зображення, але й те, наскільки широко і разом з тим виражено В.Винниченко користується кольоративами у своїй драматургії.

Складність стилістичного аналізу творів В.Винниченка полягає насамперед у тому, що слово в імпресіоністичній поезії має величезне смислове й функціональне навантаження: епітет переходить у метафору, метафора зливається із символом; стрижневе “кольорове” значення слова може вказувати на внутрішню ознаку, рису певного об'єкта і, навпаки, вживаючись у переносному значенні, лексема з нульовою кольористичною семантикою може вказувати на певне забарвлення.

Тропеїчну систему творів В.Винниченка характеризує поєднання традиційних та індивідуально-авторських засобів поетичного мовлення. Так, наприклад, письменник досить часто звертається до народно-поетичних порівняльних паралелей (біла, як стіна [1, 182], чорненький..., як жук [2, 120]), але разом з тим і створює власні – свіжі й оригінальні – порівняння: Стіни хат білі – чисто великодні сорочки дівчат; а над вікнами, немов вишивки, - кольорові візерунки [3, 711]; Ранкове небо бліде, із сизо-малиновим рум'янцем, як у старого волоцюги після п'яної ночі [4, 182]. Як бачимо, такі порівняння побудовані на асоціативних паралелях не лише за колірною ознакою, схожістю – їхнє завдання більше: створити настроєве тло оповіді, оскільки об'єктів, схожих між собою за кольором, у навколишній дійсності безліч, а завдання митця – вибрати найточніший, найбільш відповідний для того чи іншого випадку.

Особливістю винниченкових порівнянь є те, що письменник дуже часто вдається до максимального уточнення відтінку того чи іншого кольору, в тому числі й не власне кольорописними засобами: Воно (обличчя) було ледь-ледь рожеве, як ніжний білий мармур при ранішньому сонці... [5, 145]; Але довгасте смугляве лице Наума Абрамовича, як гречаний вареник, умочений у масло, смачно й привітно блищить посмішкою [4, 23].

Крім типових сполучникових зворотів, письменник використовує й інші: метафоричні порівняння (Червоно-золота голівка рівно й непорушно стримить із глухого, високого чорного коміра – червоно-золотиста квітка в чорній вазі [6, 63]) та порівняння із заперечно-протиставним відтінком (Лице Гаврикові стало вже не як цибуля, а як стиглий баклажан, червоне й блискуче од поту [7, 268]).

В.Винниченко як імпресіоніст надає кольористичному епітетові великої значеннєвої ролі, перетворює його в епітет метафоричний і дуже часто – символічний, використовує його як характеротворчий засіб.

Прикметники-кольоративи у мовотворчості письменника утворюють широкі синонімічні гнізда, які збагачуються головним чином за рахунок відносних прикметників та індивідуально-авторських новотворів. Специфіка прикметникових винниченкових оказіоналізмів полягає в тому, що вони становлять собою переважно складні двокомпонентні слова. Такі утворення дозволяють не лише досягти інформативної економності при детальному змалюванні об'єкта, але і створюють враження невіддільності кольору від форми: пухнасто-жовтява Клара [6, 284], пінисто-золотисте жабо [6, 397], рудо-кострубате лице [6, 469], золотисто-кучерявий Фріц [6, 222], обвисло-жовте лице [6, 32]. Зв'язок кольору з почуттями і внутрішнім станом людини – незаперечний факт, і В.Винниченко наголошує на психологічно-настрєвому впливові саме тієї чи іншої барви на свідомість людини завдяки поєднанню кольоратива з емоційно-оцінним прикметником: радісно-золотиста, зелено-червонява маса (сонячного хліба) [6, 251], дитячо-червоні уста [6, 222], нестерпно-білі руки [6, 98], буйно-червона голова [6, 513], здивовано-блакитний ранок [6, 183], небо ... бадьоро-блакитне [4, 172], благородно-білий колір обличчя [4, 35], моторошно-сірий ніс [4, 243].

Стилістична сила епітета підкреслюється в тих випадках, коли автор надає предметам, явищам невластивих їм колірних ознак: золотисто-перламутрові повіки [1, 636], сталева грязюка [3, 21], золотисте ранішнє небо [6, 197], листя матове і синє [8, II, 74], сніг...сірий [7, 116].

Досить часто з метою експресивізації письменник гіперболізує колірну ознаку. Гіперболою у кольорописі вважається вживання кольороназви в такому контексті, у якому її семантика змінюється частково або повністю, а також у колірній комбінації того, що зазвичай не має або не потребує колірної атрибути [9, 170]. Завдяки вживанню кольористичних прикметників з іменниками значення останніх активізується, посилюється аж до повної зміни семантики: зеленкувата блакить [6, 513], фіалкова червоність [6, 290], червонява зеленість [6, 537], зеленава синявість [6, 550].

Надзвичайно сильний стилістичний ефект справляє прийом колірної номінування явищ, забарвлення яким не властиве. Це стосується передусім зображення простору, емоцій тощо. Метафоричність епітетів у цьому разі безперечна: блакитні обійми неба [6, 60], рожево-біле щастя саду [6, 512], темна тиша [6, 451], золота ласка сонця [5, 189], ніжно-жовті присмерки [6, 9], темно-синій затінок [3, 730].

Іноді, зовсім несподівано (якщо брати до уваги специфіку розгляданого лексичного шару), письменник переносить колірну ознаку із суб'єкта дії на додаткові реалії, явища – тобто використовує прийом метонімії: стіни вулиць...біліють посмішками [6, 397], ясножовта посмішка [4, 48] (натяк на колір зубів), темносиній погляд [4, 153].

Поряд із прямим і переносним уживанням кольоративів В.Винниченко часто звертається до символіки кольору. Це надзвичайно важлива проблема з точки зору стилістики, оскільки символ завжди передбачає емоційно-оцінний елемент тлумачення.

Прикметним є те, що, звертаючись до традиційних, загальновідомих кольористичних асоціацій, В.Винниченко, ніби суперечачи самому собі й усталеній думці, використовує також інверсії узвичаєної виразності кольору. Такий стилістичний прийом спонукає до всебічного охоплення внутрішніх і зовнішніх якостей кольоризованого об'єкта, оцінки його загального буттєвого значення вже не на побутовому, а на філософському рівні.

Аналіз творів показав, що символічне значення кольороназв тісно пов'язане зі здатністю кольору (у природі) до мінливості, варіювання своїх відтінків. Саме багатобарвність дозволяє письменникові використовувати кольоративи як у традиційно-символічному або емоційно-оцінному значенні, так і в інверсованому. І, навпаки, – однотонність, невиразність барви позбавляє можливості вживати відповідний кольоратив з кількома асоціативними значеннями.

Червоний колір найбагатший на відтінки, звідси – асоціативні нашарування, суперечливість у емоційно-оцінній характеристиці зображуваних об'єктів. Найчастіше – це символ чогось урочистого, піднесеного. Недарма головна героїня роману “Сонячна машина” – принцеса – має червоне дивне волосся [6, 81]. Але разом із тим в образі людини червоний колір часто є ознакою вульгарної тваринності, брутальної м'ясистості, як, наприклад, у художньому портреті Мертенса: іржаве лице [6, 9], буре чоло, червоні груди [6, 9], цегляного кольору шия, червоне м'ясисте вухо [6, 8].

У той же час червоний колір у поєднанні з білим створює легке приємне враження: ...Міці... вся така біло-рожева, з білим волоссям, білими зубами, білими віями, білою шиєю і червоними щоками і устами...[6, 85].

Слід зазначити, що червоний колір домінує у творах В.Винниченка. І це робить оповідь пристрасною, живою, личить “стихійній, нестримній силі” [10, 574] його творчості взагалі.

Кольоратив **жовтий** представлений у досліджуваних творах у широкому спектрі не тільки відтінкових, але і смислових значень.

Традиційним асоціативним значенням для цієї кольороназви є натяк на божевілля. Письменник змальовує в жовтих тонах не лише психіатричну лікарню (“Сонячна машина”), але й місця, де нервеве напруження досягає критичного рівня: кабінет Мертенса (жовті дерев’яні стіни, жовтий фотель [6, 8]); площу, де зібралися робітники після прокламацій інаракістів, над якою - “ух, яке жовтометалічне грізне небо!” [6, 289]. Жовтий – символ фанатизму: політичного, релігійного тощо. Так, обличчя портретів Леніна і Сталіна “якось дивножовто випинались” [5, 77] із присмерку кабінету. “ Жовті стругані дошки неприємно-крикливо жовтіють серед зелені і темних кольорів тинів та повіток” [3, 712] - це про ворота “ворожбита” Хоми Прядки. Статут терористичної організації ІНАРАК має жовту палітурку.

Бажаючи змалювати безпросвітність життя, що ось-ось переступить межу здичавіння, письменник знову ж таки вдається до жовтої фарби. Описуючи родину Біленків (“Слово за тобою, Сталіне!”), Винниченко настільки вправно варіює тони одного кольору, що кольоратив перетворюється на домінуючу психологічну характеристику героїв. Юхим – “чоловік з жовтосірим лицем, з пукатими жовтими очима, з жовтобрунатними вусами, весь ніби прокопчений жовтим димом” [5, 198], має жовті зуби [5, 199], жовті худі руки, жовтий понурий погляд [5, 204]. Навіть сп’янівши, Біленко із “жовтосірого став жовточервоним” [5, 201]. Діти замурзані, сірожовті [5, 200].

І разом із тим жовтий колір у Винниченка є символом спокою, затишку, добробуту, чистоти, дитинності: На бюрку і на паравані також жовта, радісна, сонячна смуга [8, II, 81]; Вікна заслонені в неї чимось темним, - хустками, пледами, - тільки згори пробивається гарячий, жовтий промінь, сіючи в хаті золотисту напівтемряву [8, II, 64].

Зелений колір у В.Винниченка традиційно виступає символом молодості, сили, краси й надії, позначає тісний зв’язок з природою (саме тому зелений разом із золотим стали кольорами сонцеїстів – як символ вічності, незнищенності природних життєдайних сил, енергії). Промовистою деталлю є згадка про зелено-сірі очі Мертенса на тлі “іржавого м’яса обличчя” [6, 8], що свідчить про розум, енергію, життєві сили, здатність до переродження, відновлення.

Рожевий і блакитний – кольори найбільш тривіальні, як правило, досить трафаретно і навіть солодково використовувані в літературі [10, 199].

У Винниченка зустрічаємо використання цих кольоративів як у традиційному, так і в інверсованому значенні. За допомогою рожевого автор зображує щоби, руки, шийки, тіла у дітей, молодих дівчат.

Разом із цим письменник уживає цей колір і з іронією, коли описує пристаркуватих людей: Сухонін-“старечо-рожевий” [2, 67], “дитячо-рожева лисина” пастора [6, 40], “рожево-чистенький Надель” [6, 70].

Цей колір (часто разом із блакитним) може бути яскравим засобом протиставлення зовнішнього і внутрішнього, так би мовити, візуального й реального в суті певного явища. Прикладом типового використання рожевого є змалювання кімнати новонародженого: рожевий сутінок [6, IV, 31], рожеве світло йде від лампи, обмотаної прозорим, рожевим папером [6, IV, 31], тут шпалери... рожеві з синіми квітками [6, IV, 31], блакитний крихотний абажурчик [6, II, 50].

Приклад інверсованого використання кольору – портретна характеристика емведиста (“Слово за тобою, Сталіне!”): Волосся його було в м’яких, яснорусявих кучерях-хвильках; розгорнені чеканням і здивуванням очі були ясноблакитні, все обличчя було ясне, рожеве, ніжне, лице херувима з ікони якогось старого італійського майстра [5, 273]. Для посилення враження письменник наводить опис інтер’єру кабінету МВС: І умеблювання кімнати було теж ясне, рожеве, з ніжними фотелями, з широкою низькою канапою, рожево-блакитним килимом посередині, зовсім будуар невинної панни, куди залетів янгол [5, 273].

В інверсованому асоціативному значенні ця барва є ніби дисонансом у жорсткій дійсності, якій цей “дитячий” колір протиставляється. У спогадах чекіста “...знову випинається той гладкий у рожевій сорочці спекулянт, колишній чорносотенець-монархіст. Руда, широка борода, добрі-добрі очі й дитячі-дитячі сльози в них” [4, 157]. “Рожева сорочка” посилює враження трагічності ситуації, її безглуздість.

Синій, крім прямого значення, у творах В.Винниченка вживається з двома символічними відтінками. Перший – це колір надії, мрії (колір вазочки, з якою Труда пов’язувала свої сподівання (“Сонячна машина”). Другий – асоціюється з чимось понурим, грізним: всяка радість – зморщена, задимлена, засинена безнадійністю [6, 134].

Кольоративи **білий** і **чорний**, усупереч антитетичності, закладені в них самою природою, дуже часто мають спільні символічні значення. Це, наприклад, стосується таких понять як “смерть” (фізична і духовна) та “чеснотність”.

Натяк на криваві події, що відбулися напередодні, міститься в реченні: "...сіро-синій ранок, трупно-блідий, мертвими руками безсило розсуває подерту завісу ночі й витирає кров з неї" [6, 489]. Але В.Винниченко знову суперечить самому собі: сонячна машина, яка допомагає фізично й духовно відродитися, - чорна. Безперечно, тут діє аналогія з "чорним лоном" землі, що "дає нове життя" [3, 533].

Символи чистоти, святості перегукуються у кольоративах **білий** і **чорний**: засоромлено-білі черешні [6, 14]; незаймана білість ліжечка [6, 213]; Клавдія Петрівна... одягнена у чорне, чернече тіло... і власне те, що воно в чорному, що нагадує якусь святість, незайманість, гріховність, це найбільше хвилює [8, II, 35].

Сірий колір – узвичаєний символ одноманітності, нудьги, пересічності. У романі "Слово за тобою, Сталіне!" сірий колір домінує, що створює враження гнітючості, безживності, духовного спустошення й матеріального зuboжіння у країні в цілому.

Фіолетовий колір несе в собі натяк на незвичайність майже завжди, а особливо, коли позначає реалії, яким цей колір не властивий (наприклад, фіолетові очі Лесі ("Поклади золота"), волосся завсідника богом ("Сонячна машина").

Отже, В.Винниченко не обмежився лише лексичним добором кольористичного матеріалу, ознайомленням читача з "прейскурантами різних вишуканих фарб" [12, 281]. Письменник ретельно обробив лексичний матеріал, максимально використавши його стилістичні можливості і разом з тим уникаючи перенасичення творів різними ускладненнями й фігуральністю. Кольоративна лексика в мовотворчості В.К.Винниченка, виступаючи імпресіоністичним засобом відтворення дійсності, є важливим елементом вираження оповіді, її індивідуалізації, прикладом невичерпних стилістичних можливостей слова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В.К. "Уміркований" та "ширий". – К.: Молодь, 1992. – 416 с.
2. Винниченко В.К. Пісня Ізраїля // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори. – Київ – Львів, 1997. – С. 53 – 128.
3. Винниченко В.К. Краса і сила. -К.: Дніпро, 1989. – 752 с.
4. Винниченко В.К. Поклади золота. – Нью-Йорк, 1998. – 268 с.
5. Винниченко В.К. Слово за тобою, Сталіне! – Нью-Йорк, 1997.- 619с.
6. Винниченко В.К. Сонячна машина. – К.: Дніпро, 1989. – 619 с.
7. Винниченко В.К. Намисто. – К.: Веселка, 1989. – 380 с.
8. Винниченко В.К. Записки кирпатого Мефістофеля // Прапор. – 1989. - № 1-5.
9. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект. – Ленинград: Изд-во Лен-го ун-та, 1989. – 264 с.
10. Єфремов С.Л. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
11. Соловьёв С.И. Изобразительные средства в творчестве Ф.М.Достоевского. – М.: Советский писатель, 1979. – 352 с.
12. Франко І.Я. Зібрання творів: У 20 т. – К.: Держ. вид-во худ. літ-ри, 1955. – Т.16. - 488 с.

УДК 883 Ф- 3.06 : 808.4

ПОЛОНІЗМИ У ТВОРАХ ІВАНА ФРАНКА

Ліпкевич І.Г., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Вивчення міжмовних контактів завжди належало до найбільш актуальних проблем лінгвістики. Це пояснюється тим, що дослідження взаємовпливів мов, особливо мов-сусідів, сприяє поглибленому розумінню формування, розвитку фонетичних та граматичних явищ відповідної мовної системи.

Однією гранню цієї проблеми, що потребує завершеного вивчення, є українсько-польські мовні зв'язки. Не розкритим у цій галузі залишається такий аспект, як роль західноукраїнських письменників ХІХ – початку ХХ століть у процесі українсько-польських мовних контактів, зокрема Івана Франка.

Насамперед треба зазначити, що у художніх творах І. Франка наявна велика кількість полонізмів (як у мові персонажів, так і в авторській). Детальний розгляд їх можливий в обширній фундаментальній праці. Тому в даному дослідженні-спробі необхідними є такі обмеження: розгляду підлягають лише полонізми, наявні в малій прозі І. Франка; у представленні полонізмів переважатиме узагальнений аналіз.

Оскільки тематика Франкових оповідань є різноманітною, використані письменником польські слова відображають різні сфери життя всіх прошарків західноукраїнського населення. Значну частину становлять полонізми, які належать до загальноновживаної лексики: дання [3,38] – п. danie – страва; дерга [3,41] – п. derka – попона, товста ковдра; гербата [2,411] – п. herbata – чай; офіцина [2,412; 3,85; 1,236] – п. ofisyna – флігель; конфітури [2,433] – п. konfitury – варення; мидниця [2,435] – п. miednica – таз; sklep [2,393] – п. sklep – магазин; хлоп [2,341] – п. chlop – селянин, бідна людина, чоловік; баняк [4] – п. baniak – котел; куфер [2,288] – п. kufer – скриня; шпаковитий [2,296] – п. szpakowity – сивий (похилого віку); шутер [2,315] – п. szuter – щербінка; ладний [2,211] – п. ładny – красивий; живність [2,211] – п. żywność – продукти, їжа; омаста [2,211] – п. omasta – приправа, смалець; шмат [2,236] – п. szmat – частина, смуга, чимало...

Розповіді, пов'язані з роботою, зайнятістю персонажів оповідань, супроводжуються багатьма польськими словами-професіоналізмами: бюровий [2,60] – п. biurowy – канцелярський, конторський; скарбовий [2,61] – п. skarbowy – належний скарбникові; ропа [3,13] – п. gora – гній, або за поясненням автора “рідкий чорний плин з нафтовим запахом, але нездалий до фабрикації нафти, хіба тільки на смар до возів” [3,13] (для порівняння: тільки в цьому невеличкому тлумаченні І. Франка вжито чотири лексеми – полонізми: плин, нездалий, фабрикація, смар); фузь [2,9] – п. fuzel – сивушне масло; примарій [2,38] – п. rymariusz – головний лікар, завідуючий відділенням...

Якщо за змістом твору розповідається про бідних, неосвічених або малоосвічених людей, у ньому знаходимо, як правило, загальноновживані слова-полонізми побутового характеру. В оповіданнях, в яких персонажами є освічені люди, наявні польські лексеми на означення абстрактних, наукових реалій, явищ культури: випозичальня [2,35] – п. wypożyczalnia – бібліотека; адоратор [2,44] – п. adorator – поклонник, шанувальник; обсервантка [2,48] – п. obserwant – людина, яка вислуговується, формаліст; поступування [2,51] – п. postępowanie – поведінка, розвиток; нагана [2,60] – п. nagana – догана, постемповець [2,121] – п. postępowiec – прихильник прогресу, прогресивна людина; справоздання [2,140] – п. sprawozdanie – звіт, доповідь; дезидерат – п. dezyderat – вимога, побажання, пропозиція; регулямін [2,189] – п. regulamin – розпорядок; термінувати [2,395] – п. terminować – бути учнем; штука [3,83] – п. sztuka – мистецтво ...

У малій прозі І. Франка полонізмами є слова з різних (майже усіх) частин мови. Переважають лексеми самостійних частин мови, таких, як іменники, прикметники, дієприкметники, дієслова, прислівники (вони частково вже представлені). Із займенників-полонізмів знаходимо тільки два: жадний (у значенні жодний) і тамтен (у значенні той) (у різних відмінкових і родових формах). Займенник жадний вжито у більшості оповідань: [2,81; 212; 261; 353], [3,88]... Займенник тамтен зустрічається не так часто: [2,184; 196], [1,227]. Лише один раз зафіксовано полонізм-числівник – шустка [2,389] – п. szóstka – шістька. Досить поширеними в оповіданнях І. Франка є синтаксичні конструкції з прийменником *o* та сполучником *a*. Прийменник *o* вживається у значеннях українських *на, про, в, об, за*: вдаримо *o* камінь [1,228]; одною *o* другою [1,256]; забув *o* знайомих [2,28]; пункт *o* пів до сьомої [2,33]; опершися *o* коліна [2,104]; даю *o* тисячу більше [2,300]; мав *o* що руки зачепити [2,451]... Польський сполучник *a* виконує функції українських *i (та), але* : скромно *a* акуратно [2,37]; тисячі *a* тисячі [2,100]; німих *a* не збитих [2,195]; до твердих, *a* крухих [2,428].

До найбільш поширених в оповіданнях І. Франка лексем-полонізмів належать такі: покій – п. pokój – кімната, розвій – п. rozwój – розвиток, хвилевий – п. chwilowy – миттєвий, (в)стидатися – п. wstydić się – соромитися, наглий – п. nagły – раптовий, трафлятися – п. trafić się – зустрічатися, траплятися.

Серед полонізмів значний відсоток належить до пасивної лексики – застарілі слова, історизми, діалектизми : дяс [1,278] – п. dias//ek – заст.. чорт, диявол; офіціал [2,64] – п. oficiel – іст. чиновник; антидоти [2,64] – п. antydot – заст. протиотрута; алембік [2,93] – п. alembik – заст. чиста горілка; карабеля [2,122] – п. karabela – іст. крива шабля (парадна); камеральний [2,201] – п. kameralny – заст. королівський, державний; гмін [2,326] – п. gmin – заст. простий народ, натовп; зафантувати [3,44] – п. zafantować – заст. заставити; фармазон [2,331] – п. farmazon – заст. вільнодумець; парох [3,78] – п. paroch – заст. приходський священик, піп (уніатський); лампарт [3,88] – п. lampart – заст. гульгій, розпусник; цюпасом [3,91] – п. ciuraset – заст. по етапу... Наявність застарілої лексики серед полонізмів свідчить про давнє їх входження у мовлення галичан (згадаймо, що землі Галичини і Волині знаходились під владою Польщі ще з ХІV століття).

Крім лексем-полонізмів в оповіданнях І. Франка наявні стійкі сполучення слів - фразеологізмів польського походження: пся кість [1,214]; бути в гонорах [1,223]; робити збитка(и) [3,23; 1,230]; кпи робити [2,215] – насміхатися; дати до пізнання [2,46]; матися спишна [2,326] – потрапити в скрутне становище; як непишні [2,327] – ні з чим; на хибив-трафив [2,62] – навмання; леда хвиля [2,373] – у будь-який момент, ось-ось...

Великий прошарок полонізмів, які мають місце в творах І. Франка, переданий без фонетичних змін: багателя [1,23] – п. *bagatela* – дрібниця; на причах [1,249] – п. *pruczach* – нарах; послугачка [2,57] – п. *posługaczka* – прислуга; скомплікована [2,61] – п. *skomplikowana* – складна; в сутеренах – п. *suterenach* – жилих підвальних приміщеннях будинку; пренумерує [2,92] – п. *prenumeruje* – передплатує... Звуковий склад полонізмів зберігається без змін тоді, коли вони вжиті в початковій формі або коли їх польська фонетична і граматична форми збігаються з українськими. Більша ж частина Франкових полонізмів вводиться в текст оповідань із пристосуваннями до українських мовних норм, із підпорядкуванням українським звуковим та граматичним традиціям.

Серед типових мовних пристосувань польських слів до українських фонетичних і граматичних норм є такі:

- 1) зміни фонетичного рівня (наближення до традиційної української вимови):
 - а) незначні – зміна одного - двох польських звуків: криївка [1,213] – п. *kryjówka* – схованка; фацеціоніст [2,35] - п. *faccjonist* – жартівник ...;
 - б) фонетичні зміни складнішого характеру – заміна більше двох польських звуків, поява нових: передполуденна [2,33] – п. *przedpołudniowa* – передобідня; дивогляда [2,44] – п. *dziwołaga* – чудовиська; відтучуєш [2,450] – п. *odtucasz* – відштовхуєш, відкидаєш; в біжучім [2,140] – п. *bieżącym* – у цьому, поточному...;
 - в) польські звукосполучення *ce, ci, cia* як правило, відтворюються у західноукраїнському мовному вжитку через звукосполучення *те, ти, та, тя*: властитель [1,217] – п. *właściciel* – хазяїн; противно [1,252] – п. *przeciwnie* – навпаки; стратенець [1,276] – п. *straceniec* – смертник...;
 - г) польський звук *rz* звичайно передається через (**р**): пересадних [2,57] – п. *przesadnych* – перебільшених; припис [2,116] – п. *przepis* – правило; вахляр [2,358] – п. *wachlarz* – віяло...;
- 2) зміни – пристосування на граматичному рівні:
 - а) заміна у граматичних формах різних частин мови польських носових звуків *ą, ę* на укр. букви *ю, у*: з кратною [1,237] – п. *krata* – ґратами; ролею [2,331] – п. *roleta* – шторою; дробину [2,156] – п. *drobinę* – частину, крихітку; обсервую [2,53] – п. *obserwuję* – спотерігаю...;
 - б) заміна у відмінкових закінченнях іменників польського голосного *e* на *o*: упором [1,259] – п. *uropem* – впертістю; розривок [2,550] – п. *rozrywek* – розваг; крайобразом [2,171] – п. *krajobrazem* – пейзажем...;
 - в) заміна у формі родового відмінка множини іменників чоловічого роду закінчення *-ów* на *-ів*: вельонів [2,26] – п. *welonów* – фати; резонів [2,429] – п. *rezonów* – впевненості; фацетів [3,95] – п. *facetów* – типів (знев.) ...;
 - г) злиття слів у відтворенні польських прислівників, зміна польського прислівникового суфікса *-e* на *-o*: насерійо [2,143] – п. *na serio* – серйозно; попросту [2,95] – п. *po prostu* – просто; густовно [2,125] – п. *gustownie* – зі смаком, вишукано; конечно [2,22] – п. *koniecznie* – обов'язково...

Наслідки значного впливу польської мови на українську спостерігаємо в тому, що й українські слова або запозичені з інших мов часто підпорядковуються польським фонетичним і граматичним нормам: на морков [1,212]; заходового сонця [1,225; 3,96]; надслухав [1,245]; направду [1,261]; на старім гнізді [2,15]; увірили [2,83]; на університет поступаємо [2,350]; вродження [3,91]...

Польські запозичення відзначаються високою твірною активністю в західноукраїнському середовищі. В оповіданнях І. Франка наявні лексеми, утворені від основ полонізмів, які не фіксуються у двохтомному польсько-російському словнику [6]. Такі похідні назви творилися на базі польських, але за допомогою власне українських афіксів, за українськими словотвірними моделями: патичкарня [2,13] – від п. *patyk* – палка, прут; пришрібовану [1,229] – від п. *śruba* – гвинт, гайка; слотаві [2,18] – від п. *ślota* – непогода, дощова погода; пенсіонований [2,36] – від п. *pensja* – платня; інсерує [2,49] – від п. *inserat* – заст. оголошення в газеті; клапач [2,117] – від п. *kłapa* – розм. невдача; доривкове [2,196] - від п. *dorywkami* – нерегулярно; затильний [2,284] – від п. *tylny* – задній...

Отже, навіть неповний перегляд малої прози І.Франка демонструє високу частотність використання автором польських лексичних запозичень. Звичайно, в окремих випадках письменник використовує полонізми із винятковим стилістичним задумом. Але в цілому введення в художній текст полонізмів – це, на нашу думку, намагання автора передати правдивий мовний колорит Західної України кінця ХІХ – початку ХХ століть. Польське слово протягом віків звучало поруч з українським, нерідко було назвою реалії, на позначення якої не існувало українського відповідника. Причиною закріплення полонізмів у мовленні галичан у ХІХ столітті була тодішня система освіти. Підтвердженням останнього є факти про освітянську дорогу самого І.Франка: у школі в селі Ясениці-Сільній, згадує письменник, “вчили від

першої класи по-руськи й польськи” [4,12]; тут навчився читати й писати по-українськи, по-польськи...”; у Дрогобицькій гімназії “замість німецької як мову викладання введено польську мову” [4,21]. Пізніше І. Франко працює в польській пресі, пише твори польською мовою. Тобто, польською він володів вільно, аналогічно, як і більшість освічених західноукраїнців. Тому, мабуть, на сторінках Франкових творів знаходимо фрази, речення польською мовою, які автором не перекладаються.

Очевидно, що говорячи про полонізми в українській мові, не можливо обійти такий аспект цієї проблеми, як посередництво польської мови в запозиченнях з інших мов. Ми свідомі того, що не всі слова, представлені нами як полонізми, є такими: не виключено, що деякі з них за походженням не є польськими, потрапили в українську мову лише за посередництвом польської мови. Однак чітке розмежування полонізмів й іншомовних слів, які через посередництво польської з'явилися в українській мові, у цій роботі за мету не ставиться. Це пояснюється відсутністю необхідних для цього джерел. За єдиним, хоч і сумнівним, джерелом – трьохтомним “Етимологічним словником української мови” – вирізнено такі іншомовні слова (на літери А-М), які, вважається, ввійшли в українську мову за посередництвом польської і які наявні в оповіданнях І. Франка: замельдуватися [1,265] – з німецької [5,3,234]; здеградований [2,47] – з латинської [5,2,23]; морелі [2,71] – з італійської [5,3,513]; оплікація [2,149] – з латинської [5,1,79]; ліцитація [2,291] – з латинської [5,3,273]; ментор [2,736] – з грецької [5,3,437]; карафка [2,41] – з італійської або французької [5,2,387]; вакації [2,337] – з латинської [5,1,321]; гальба [1,234] – з німецької [5,1,463]; кибель [3,10] – з німецької [5,2,428]...

Проблема повного розрізнення полонізмів та запозичень з інших мов, як і взагалі проблема полонізмів у творах І. Франка, потребує поглибленого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Франко І.Я. Зібрання творів: В 50 т. – К.: Наукова думка, 1976. – Т. 17. – 504 с.
2. Франко І.Я. Зібрання творів: В 50 т. – К.: Наукова думка, 1978. – Т. 18. – 488 с.
3. Франко І.Я. Зібрання творів: В 50 т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 21. – 501 с.
4. Басс І.І., Каспрук А.А. Іван Франко: життєвий і творчий шлях. – К.: Наукова думка, 1983. – 454 с.
5. Етимологічний словник української мови. – Т. 1-3. – К., 1982-1989.
6. Великий польсько – російський словник. - Т. 1-2. – М., 1988.

УДК 82.015 : 883

ХУДОЖНІЙ ТВІР НА ПЕРЕХРЕСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Марко В.П., д. філол. н., професор

Кіровоградський педагогічний університет ім. В.Винниченка

Жанр – форма синтетична. У ній акумулюється дія багатьох чинників і завершується пошук моделі світу, найбільш адекватної задумові письменника.

Жанротворчі чинники за структурою й функціональною роллю дуже неоднорідні. По-різному вони взаємодіють зі структурою твору. Типологічно їх можна поділити на дві групи, в межах яких зберігається притаманне їм розмаїття. Першу групу складають зовнішні жанротворчі чинники, а саме: художній напрям, життєвий матеріал, художньо освоєний письменником, ступінь документальності твору, літературні традиції і новаторство, види пафосу. Вони, так би мовити, перебувають поза межами структури твору і впливають на його жанрово-стильові особливості опосередковано. Друга група: внутрішні жанротворчі чинники, вплив яких на стильові особливості твору ґрунтується безпосередньо на виборі героїв, їх системи, відповідно виду композиції й сюжету, форм викладу тексту, власне словесних засобів (мікроструктура твору). Їхні особливості й складають внутрішні жанротворчі висновки.

Зовнішні і внутрішні чинники впливають на жанрово-стильові особливості твору по-різному й водночас сукупно, тобто взаємодіють між собою. Причому, їхня взаємодія не стихійний процес, а підпорядкована закономірностям, які коротко можна сформулювати так: у кожному конкретному творі один чи кілька зовнішніх і внутрішніх жанротворчих чинників активізують свій вплив на його стильові особливості, тобто стають домінуючими. Ці закономірності універсальні, оскільки є виявом сформульованого нами

загального естетичного закону про взаємодію художньої концепції людини і стилю (Основа творчих шукань... - К., 1987. – С. 38-39.).

Поза дією зовнішніх і внутрішніх жанротворчих чинників, усвідомленою чи неусвідомленою автором, неможливе народження нового твору. Однак розглянути дію всіх чинників на жанрово-стильові особливості конкретних творів у межах короткого виступу неможливо, тому я спробую на прикладі двох груп творів різних жанрів показати, як поруч із близькими жанрово-стильовими ознаками (поема, повість, роман), зумовленими недомінантними чинниками, виступають оригінальні ознаки, породжені домінантними чинниками, завдяки яким твір набуває жанрово-стильової неповторності.

Поєми Т.Шевченка “І мертвим, і живим...”, П.Тичини “Золотий гомін”, І.Драча “Чорнобильська мадонна” розгляну з погляду співвідношення в них способів освоєння життєвого матеріалу (епічного чи ліричного), форми вираження авторського пафосу (ідеалу), виду композиції й особливостей форм викладу тексту. Ці твори об’єднані в одну групу не тільки на основі традиційного визначення жанру. У них спільний авторський ідеал – образ України: в Т.Шевченка він сублимований в образі Матері; в П.Тичини – в образі дужого, молодого народу; в І.Драча – в образі мадонни, що стала Чорнобильською, за рівнем болу близькою до образу Анти-Марії Є.Маланюка. Решта формально-сміслових ознак зумовлена іншими чинниками, завдяки єдності (взаємодії) яких досягається оригінальність (у тому числі й жанрова) кожного твору.

Т.Шевченко звернувся до жанру послання, поширеного в культурній традиції різних часів і народів: послання святих апостолів, “Повчання” Володимира Мономаха, з ближчого часу – чимало послань українських письменників (І.Франка, П.Грабовського, М.Рильського, А.Малишка, Д.Павличка) та ін. Послання бувають громадського, дружнього чи інтимного характеру; адресуються групі людей чи одній особі; адресат може бути конкретно визначений або ж узагальнено-збірний; бувають послання інформативного, повчального, сповідального чи викривального характеру.

У творі Т.Шевченка оригінально виявляється багато типологічних ознак жанру. Тут маємо ліричне освоєння матеріалу, тобто першим планом ідуть роздуми й переживання ліричного героя, а другим – матеріал тих переживань (проблеми, ідеї, факти), представлений предметними деталями, відлитими в словесній формі. Таким чином, перед нами ліричний твір, який за обсягом прийнято називати поемою. Факти історії й алегоричний образ матері не розгортаються навіть у фрагментарний сюжет, а виступають засобами втілення поетових думок та ідеалу-матері України. За строго теоретичними критеріями, “Послання” можна назвати ліричною поемою-монологом. Причому, монолог цей внутрішній, бо аудиторія, до якої звертається поет, присутня лише в його уяві. Але поет настільки яскраво бачить адресата, що веде з ним гострий діалог-диспут, який насправді є уявним.

Специфіку форми викладу Шевченкової поеми – внутрішній монолог, ускладнений уявним діалогом, – слід чітко усвідомлювати, бо саме завдяки такій формі викладу на передній план висувається внутрішній світ ліричного героя, а не безпосередньо проблеми, на які ліричний герой так гостро реагує: від болів стогне душа поета, а свідомість вибухає думками й картинами, що й досі обпікають читача вистражданою правдою. А завершується твір ідилічною картиною, де на тлі ясного світла стоїть образ усміхненої матері, і заклик-заклинанням до братів-українців обнятися. На жаль, ідилічне видіння залишилось історичною утопією, і тільки слово Т.Шевченка стукає до свідомості нащадків.

В імпресіоністичній поемі-видінні П.Тичини “Золотий гомін” відбилися настрої поета й суспільна атмосфера, пов’язані з національно-визвольними змаганнями українського народу періоду 1917 року (тоді твір було написано). Тодішня суперечлива, дисгармонійна дійсність, зафіксована у вражаючих символічних образах калік, голодних, чорного птаха з очима-пазурями, національного розбрату, спонукала поета до пошуку основ духовної рівноваги й джерел “Золотого гомону” над Києвом. І він, поет, творить уявні картини: предки встали з могил і приносять жертви сонцю; реальні дзвони Лаври і Софії викликають в уяві золоті човни із сивої давнини, і з них виходить Андрій Первозваний, благословляючи гори й ріку, що торкнула струни; уночі Бог засіває зерна кришталевої музики...

Але дійсність така жорстока, що від неї предки з жахом одвернулись. І поет, як і Т.Шевченко, творить уявний фінал-мрію, яка має земне опертя: “Зоряного ранку припади вухом до землі” – і ти почувеш, як із сіл і хуторців ідуть люди, іде народ:

Я – дужий народ,
Я молодий! [1, 555].

Водночас фінал у поемі П.Тичини відмінний від аналогічного компонента в Шевченковому творі. “Золотий гомін” завершується динамічною картиною нестримного руху монолітної сили, представленої місткими образами Огню Прекрасного, Одвічного Духу. Теперішній час посилює враження реальності уявної картини, реальності, що живилась самим фактом національних змагань.

На жаль, ні духовність, що має глибоке історичне коріння, ні численні жертви українського народу не змогли з достатньою силою протидіяти зовнішньому “чорному птахові” і внутрішній роз’єднаності.

Уявна картина, так яскраво представлена поетом, картина, що втілювала багатвікову мрію українців про незалежність, не стала тоді реальністю, хоча за історичною суттю не була утопічною. Застережливі знаки, тонко вловлені поетом у тогочасній дисгармонійній дійсності, приглушені в поемі “золотим гомоном”, і досі не втратили актуальності. Вони втілили стан поетової душі, в якій знайшла відлуння суспільна атмосфера тих днів, сповнена романтики й трагізму. Так можна витлумачити зміст поеми П.Тичини “Золотий гомін”, жанрово-стильові особливості якої визначились співвідношенням відображеного й дійсності, монтажною композицією й романтичним пафосом як домінуючими чинниками.

Поема-мозаїка, поема-цикл – так можна визначити жанр перейнятої трагізмом “Чорнобильської мадонни” І.Драча, зважаючи на особливості її композиції й пафосу, як домінуючих жанрово-стильових чинників. Об’єднавши в одне ціле розрізнені епічні епізоди й напружені монологи, пов’язані з Чорнобильською трагедією, поет зосереджується на власному творчому кредо й одвічному протиставленні добра і зла. Для реалізації такого задуму йому знадобилися напружені медитації в ліричному обрамленні, різнопланові епіграфи, компоновання розрізнених епізодів, прямо або опосередковано пов’язаних з катастрофою в Чорнобилі. Поєднання в творі епічних і ліричних елементів – то не просто традиційна ознака одного з видів поеми, а й стан художнього освоєння чорнобильської теми: час чорнобильської епіки ще не настав.

У таких разі логічно поставити запитання: якою мірою мозаїчна композиція компенсує відсутність наскрізного сюжету, чи надійним виявився ліричний пояс, щоб стягнути епічні розділи в художню цілість? У поемі відчуваємо, як билась авторська свідомість у пошуках точок дотику до істин, на думку поета, незаперечних і непохитних. Так у поемі появляються епіграфи. На початку твору подано епіграф з поеми Т.Шевченка “Марія”, де мати возведена до рівня ідеалу (“Святая сило всіх святих, Пренепорочная, благая!”), і з народної думи “Бідна вдова і три сини”, в якій народна свідомість зафіксувала страшний гріх, коли сини “свою неньку, Удову стареньку, А з свого подвір’я то ізгонять” [2, 333]. За такий гріх до синів приходить неминуча кара. Так поет ставить чорнобильську трагедію в контекст одвічного зла (у сюжеті воно відгукнеться розділом “Банкет в пору СНІДу, або Скіфська мадонна”, який безпосередньо не пов’язаний із трагедією в Чорнобилі, але передає атмосферу моральної деградації суспільства, яка об’єктивно вела до катаклізмів).

Та найбільшої напруги досягає автор у “Пролозі”, де відгранює своє поетичне кредо: які слова, які фарби, які звуки знайти, щоб передати образ Чорнобильської мадонни. Традиційні закони творчості, що опираються на Божий дар – натхнення, тут безсилі. Залишається єдина сутність творчості – обов’язок. Поет активізує формули, до яких вдавалися переписувачі Святого Письма, усвідомлюючи власну малість поруч із величчю справи, для якої вибрав їх Всевишній: “Вона пише тобою, Як недолугою ручкою, як нікчемним пером...”, “вона вмочила тебе В слюзи і пекло, в кров і жахіття...” Вдається він і до Стефаникового імперативу, щоб метонімічну відстань між творцем і засобом звести до мінімуму. “Плачем будь, стань Голосінням...” [2, 235].

Сьогодні, здається, об’єктивніше можна визначити ступінь відповідності сюжетної чи, точніше, епічної частини поеми, її по-бетховенському напруженим ліричним акордам “прологу”. Самі факти чорнобильської трагедії навіть на побутовому рівні такі вражаючі, що слова поруч із ними видавалися безсилими, а художність – зайвою. Урівноваженості між епікою й лірикою в поемі таки не досягнуто, і не рятує автора ні самозастереження, ні болюче усвідомлення незбагненності трагедії, що випала на долю України, українців, людини загалом. Нова якість художнього осягнення трагічної величі Чорнобильської мадонни прийде лише з новим часом. Вона стане доступною талантові, сформованому в нових, позатоталітарних умовах.

Художній світ повістей І.Багряного “Огненне коло” й А.Дімарова “Син капітана”, роману У.Самчука “Чого не гоїть огонь” організований за єдиними законами – ненадійно відокремленого (але незамкнутого) простору серед ворожого світу. Тож у названих творах маємо вибір схожих обставин. Зате неповторні особистості героїв та відмінні пафос і тональність надають цим творам оригінальних жанрово-стильових ознак.

Герой повісті І.Багряного “Огненне коло” Петро опинився в обставинах, сильніших за нього та його побратимів із дивізії “Галичина”. Українські вояки потрапили між двох вогнів – сталінського й фашистського. Петрову волю сковано, можливість діяти обмежена. Спогад, думка, аналіз – майже все, що лишилось йому в тому пеклі вогню і смерті, до якого кинула лиха година. Напружено працював інстинкт самопорятунку. А ще спонукала до руху думка, проста й страшна: хто той ворог? Адже проти того ворога збирався воювати, про що свідчить і наскрізна деталь – протитанкова руйнища, з якої він таки підбив один танк. Коли, відкривши люк, побачив трупи дівчат і серед них знайому Ату, Петра вразила страшна трагедія – його особисто, всіх хлопців з дивізії “Галичина”, трагедія українського народу, якого дужчі сусіди прирікали на самознищення. Як пише автор, Петро йшов “в ніщо. В порожнечу. В чорне провалля... утік від того, від чого не можна втекти” [3, 124].

Наведені слова, якими закінчується повість, виконують роль пуанта. Відштовхуючись від нього, можна вибудувати естетичні епізоди думок і станів, переданих у формі невластивого прямого мовлення героя. І всі ті ряди будуть перейняті реальною трагедією. Звідси можливе визначення жанру “Огненного кола”: психологічна повість – трагедія.

Яків Балаба в романі У.Самчука “Чого не гоїть вогонь” – герой діючий. Через те маємо в творі розвинутий сюжет, з пригодницькими елементами. Боротьба українських партизанів ведеться в складних умовах спочатку фашистського, а потім сталінського тоталітарних режимів. Але сюжет немовби обірваний. Про трагедію визвольних змагань та долю їх учасників дізнаємося з останнього підрозділу, що виконує роль епілогу. Тут зустрічаємося з Мальвіною Балабою та двома дітьми Якова. Оповіді Мальвіни, як можна здогадуватись, лягли в основу сюжету роману, через те пам’ять про борців за Україну позначається й на особливостях його жанру: роман боротьби й пам’яті.

У повісті А.Дімарова “Син капітана” відображено перший період війни, коли фашисти стрімко наступали. Червоноармійці з немовлям на руках, сином загиблого командира, невеликими групами відступають німецькими тилами, щоб перейти лінію фронту й потрапити до своїх. Бійці в повісті А.Дімарова, як і герої роману У.Самчука, почувують себе в тилу фашистів на своїй землі. Але сьогодні пафос повісті А.Дімарова ускладнюється багатьма питаннями: “Чи уникнуть воїни фашистської кулі? Чи потраплять до своїх? Як приймуть їх свої?” Такі трагічні штрихи об’єктивно зближують повість А.Дімарова з розглянутими творами І.Багряного й У.Самчука, хоча повість “Син капітана” задумувалась як річ героїчна. Оптимізму їй мала надавати й наскрізна деталь: оберігаючи немовля, бійці не тільки демонструють вірність бойовому товаришеві, а й оберігають цю грудочку життя, щоб крізь страхіття вогню і смерті перекинути живий місточок у майбутнє. Певна невизначеність позиції автора призводить до розмитості жанрово-стильових ознак.

Розвиток жанрів та їхніх різновидів – складний і тривалий процес. Виникнення ж і функціонування жанрово-стильових тенденцій відбувається набагато динамічніше. На підставі короткого аналізу творів переконались: активізація тих чи інших жанротворчих чинників надає творам оригінальних жанрово-стильових ознак навіть тоді, коли між ними виявляється чимало спільного. Тож наявність у літературному процесі жанрово-стильових тенденцій – запорука постійного оновлення мистецтва слова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тичина П.Г. Золотий гомін // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : У 3 кн. – К.:Рось, 1994. – Кн. I. – С. 552-556.
2. Драч І. Лист до калини: Поезії, поеми. – К., 1990. – 286 с.
3. Багряний І.П. Огненне коло. Повість. - К.:Український письменник, 1992. – 128 с.

УДК 883 К – 1.091

КАТЕГОРІЯ ЧАСУ У ФІЛОСОФСЬКІЙ ЛІРИЦІ ЛІНИ КОСТЕНКО

Миронюк Л.В., пошукач

Запорізький державний університет

Філософізм є властивістю усієї художньої літератури, але в кожному конкретному випадку можна говорити про ту чи іншу, часто дуже відмінну міру його, яка відзначається співвідношенням у творі двох естетичних принципів – зображення й осмислення. Якщо переважає перший, то філософські ідеї у доробку письменника, як правило, виражені настільки, наскільки вони стали завоюванням культурологічної свідомості епохи. У протилежному випадку творчість є результатом праці митця-мислителя, який поєднує талант художнього бачення світу з талантом філософської мислі.

Саме до таких митців належить Ліна Костенко, творчість якої наскрізно пройнята пізнанням і осмисленням сутнісних сторін людського життя і світу.

Літературознавці, зокрема В.Базилевський, Г.Гордасевич, М.Льницький, Ю.Солод, аналізуючи твори письменниці, торкаються не лише естетичних аспектів її творчості, але й етичних та філософських. Адже тільки єдністю цих зв’язків визначається рівень майстерності митця, позаяк “чим ширше, різносторонніше буде коло його інтересів, чим багатший скарб його спостережень і почувань, тим

тісніший і різномірніший буде його зв'язок з суспільністю, тим більший і тривкіший буде його вплив на суспільність” [1, 218].

Ліна Костенко порушує питання, що хвилюють людину в різних площинах її життєдіяльності і є актуальними для суспільства. Думка – прикметна ознака її художнього стилю. Симбіоз художнього й філософського мислення поетеси породив неповторні зразки філософської лірики.

На сьогодні філософська лірика є однією з найбільших і продуктивних традицій філософізму в літературі. Якщо розглянути діалектику філософсько-художніх пошуків, то помітимо, що на різних етапах розвитку вони переживали періоди інтенсифікації, пошавлення і спаду. Так, у поезії античного світу (особливо – Давньої Греції) філософське начало виражене досить сильно. Середньовіччя на Заході сприяло занепаду філософізму. Ренесанс – новий злет, а наступний період аж до Просвітництва ХУІІ століття – знову послаблення і т. д. Традиція філософізму в Україні сягає письменства часів Київської Русі. Філософські мотиви сильно виражені в давній українській прозі ХУІ – ХУІІ століть. Проте у давній поезії філософська тенденція найяскравіше представлена періодом ХУІІ століття, коли лірика мислі, розуму, медитації складала провідні жанри. У ліриці ХІХ століття ця традиція одержала розвиток у творчості романтиків, Т.Г.Шевченка, В.Самійленка, І.Франка, Лесі Українки.

У ХХ столітті розвідки майстрів художнього слова набувають нового розквіту, особливо в роки НТР, коли інтенсифікується наукова думка, розширюються можливості аналітичного інструментарію.

Філософська лірика давно стала предметом дослідження науковців, оскільки є однією з найбільш цікавих і продуктивних традицій філософізму в літературі. Про “філософські ідеї в поезії” писав у 20-роках ХХ століття В.М.Жирмунський [2], а термін “філософська лірика” вперше вжив М.М.Бахтін [3]. Перехід від окремих спостережень та висловлювань до активного вивчення й аналізу цього різновиду лірики як структурної єдності почав намічатися у середині ХХ століття. Протягом 60-х років з'являються дослідження А.Михайлова [4], Г.Тукалової [5], А.Дмитровського [6] та ін., автори яких намагаються визначити жанр філософської поезії, окреслити його специфіку та характерні риси, простежити різновиди у розвитку.

Критичне осмислення філософської поезії продовжується і в наступні десятиріччя. Згодом з'явилися, окрім статей, монографії Є. А. Майміна [7] та Р.С.Співак [8]. Цікаво, що у них досліджувалась класична традиція філософської лірики. Філософській поезії видатних українських митців присвячені монографічні розвідки Н.Р.Мазепи [9] та Б.Л.Корсунської [10], поеми – А.А.Каспрука [11].

Завдяки новим спостереженням над художніми текстами розширились і межі теоретичних набутоків, намітилися конструктивні підходи у вивченні філософської лірики, зокрема у працях Е.С.Соловей [12] та Т.С.Волкової [13]. Якщо у літературознавчій науці попередніх десятиліть окремі твори чи творчість письменника в цілому співвідносили з певною філософською системою чи панівною ідеологією, а їх філософичність трактувалась як рівень поетичного узагальнення, що вводить читача в коло буттєвісних, натурфілософських чи філософських проблем, то сьогодні філософська лірика розглядається як самостійний естетичний феномен. Зокрема, такий погляд утверджується у роботах Е. Соловей. Поняття “філософська лірика” дослідниця трактує як тип поезії, що має свій предмет і структуру. На відміну від деяких науковців (так, Т.С.Волкова пише, що “філософська лірика і філософія мають спільний предмет пізнання” [13, 43]), вона не ототожнює предмет філософського й естетичного пізнання, а виходить з того, що відкриття у філософській ліриці має суто індивідуальний характер і не може заперечуватись іншим відкриттям. У художньому творі воно завжди виступає як відкриття-переживання, мистецька цінність якого полягає в самому процесі народження і формування поетичної думки, а не в усталеному кінцевому результаті.

У цьому дослідженні зробимо спробу, скориставшись набутком сучасної літературознавчої теоретичної думки, простежити аспекти художньо-філософського розуміння Ліною Костенко категорії часу.

Безперечно, це питання було й залишається провідним у поезії філософського спрямування. Крім того, воно є одним із найскладніших, оскільки торкається проблем, вирішення яких не може бути однозначним.

Осмислення поняття “час” є наскрізним у поетичній творчості Ліни Костенко. Медитації над діалектикою змінного й незмінного, минушого й непроминального, як відзначають літературознавці, синтезують її філософські, моральні та естетичні пошуки.

Невпинний рух, часопросторова зміна становить основу її концептуального мислення й палітру мистецького відтворення. Чи не тому час у її художньо-філософському баченні – це вічність, а життя – мить?

Час - не хвилини, час – віки і вічність.
А день, і ніч, і вчора до рання –
це тільки віхи цього проминання.

Це тільки мить, уривочок, фрагмент [Неповторність; 61].

Твердження, висловлене Ліною Костенко у вірші “Нехай підждуть невідкладні справи”, глибокозмістовне й пройняте усвідомленням плинності часу, драматизм якого у минушості людини. Саме тому пріоритетними є чинники, які відзначає для себе лірична героїня цього ж твору:

Я надивлюсь на сонце і на трави.
Наговорюся з добрими людьми.
Не час минає, а минаєм ми.
А ми минаєм... ми минаєм ... так-то...
А час – це тільки відбивання такту [Неповторність; 61].

Неможливо не погодитись з митцем. Краса й духовність, дійсно, естетичні цінності, які існують поза часом. Цей мотив є наскрізним для низки творів Ліни Костенко, зокрема віршів “Буває мить якогось потрясіння”, “Звичайна собі мить. Звичайна хата з комином”, “Шалені темпи. Час не наша власність” тощо.

У контексті художніх творів поетеси можна простежити цілісну систему осмислення образної конкретизації категорії часу. Мить – це найменша з одиниць вимірювання (ще є день, роки, епохи), яка асоціюється з реальністю і становить особливе зацікавлення філософського пошуку письменниці. Вона силою поетичного слова прагне досягнути рух цього часового відтинку, простежити динамічне взаємопроникнення: минуле – теперішнє – майбутнє у надчасову форму, яка називається вічністю:

Оця реальна мить вже завтра буде спомином,
а післязавтра - казкою казок.
А через півжиття, коли ти вже здорожений,
ця нереальна мить – як сон серед садів!
Ця тиша, це вікно, цей погляд заворожений
і навіть той їжак, що в листі шарудів [Неповторність; 46].

У наведених рядках вірша “Звичайна собі мить. Звичайна хата з комином” майстерно дібрані образні структури створюють ілюзію зупиненого часу, дозволяють автору виокремити мить реальну та ірреальну, крізь призму яких вона бачить навколишній світ. З цього приводу Г.Гадамер у статті “Про вклад поезії в пошук істини” писав: “Фундаментальним здобутком нашого досвіду, як істот, занурених у час, є фактичність того, що ми втрачаємо всі речі, що наше життя вицвітає і починає мріти у все дальших спогадах уже майже нереальним маревом. Але вірш не вицвітає. Поетичне слово зупиняє час” [14, 28].

Концептуальним у філософській ліриці Ліни Костенко є прагнення відшукати момент переходу змінного, миттєвого до рівня безсмертного, надчасового. Ця проблема осмислюється у творах “Підмосковний етюд”, “Старий годинник”, “Останній концерт Ойстраха у Києві” та інших. Наприклад, відтворюючи почуття ліричної героїні у вірші “ Останній концерт Ойстраха у Києві”, поетеса з’єднує в одночасовій площині дві думки – дійсну та бажану, які, можна сказати, переплітаються в поєднку за істинність, у філософському сенсі цього слова:

І ще живий, а вже далекий Ойстрах
Підняв смичок і скрипка ожила!

Так, “живий” і “далекій” Ойстрах – це місток з реальності у вічність. “Усе іде, але не все минає над берегами вічної ріки”, – стверджує письменниця у вірші “Сосновий ліс перебирає струни...”. Власне, не тільки стверджує, але й акцентує думку на діалектичній єдності того, що відпливає, і того, що залишається незмінним у часі.

Очевидно, на цьому ґрунті, парадоксально виростаючи з плинності, виникає момент неперехідності у часі, який розглядається в контексті історико-культурних традицій. З цього приводу слід погодитися з думкою Миколи Ільницького, який у творчості Ліни Костенко виділяє два напрямки “осягнення істин нетлінності духовних начал” [15,18]: з одного боку – через глибоку внутрішню драму поступу, бо не заглушити болю втрати (“Алея тиші”, “Гілочка печалі на могилу Пастернака”, “Пам’ятник І.М.Сошенку” тощо), а з іншого - коли пам’ять повертає до життя того, хто вже давно відійшов у вічність (“Княжа гора”, “Астральний зойк”, “Концерт Ліста” тощо). Видатні постаті завжди в полі зору поетеси. Вони становлять те оперття, яке тримає її в бурхливій течії сьогодення.

Момент неперехідності у часі, а отже й незнищеності у вічності стосується також самої поезії та її творця. Ліна Костенко вдається до роздумів про вищу сутність творення, про особу митця, функцію слова у відношенні до часу. Адже тільки він, як найсуворіший суддя, може виставити найоб’єктивніші оцінки за працю душі над словом, образом, віршем:

Ви поезія, вірші? Чи тільки слова?
У майбутнього слух абсолютний [Вибране; 8].

Лірична героїня вірша “Ой ні ще рано думати про все” пройнята розумінням вищого обов’язку поета перед суспільством, людством, створити незнищений у віках свій “сад божественних пісень”:

Минає день, минає день, минає день!
А де мій сад божественних пісень?

Творча уява поетеси оживлює постать мандрівного мудреця Григорія Сковороди, і ось вона лине з ним у мандрівку крізь час:

Він твердо ставить кам’яну стопу.
Йдемо крізь ніч, крізь бурю у степу.
Крізь дощ і сніг, дебати і дебюти.
Ми є тому, що нас не може бути [Вибране; б].

Як бачимо, художня атмосфера твору насичена відчуттям гармонії у часі.

Таким чином, категорія часу в ліриці Ліни Костенко асоціюється з її творчим мисленням і уявою. Поетеса майстерно оперує часовими площинами, співставляючи різні погляди, ситуації, події, щоб віднайти незаперечну істину. У її філософській поезії простежується ціла система осмисленої конкретизації світу, який сприймається через певні одиниці часу: мить, день, роки, епохи. Найменший з них – миті, письменниця приділяє особливу увагу, прагнучи віднайти момент переходу змінного до рівня невмирущого, акцентуючи увагу на незнищених цінностях.

Власне, пізнання і осмислення часу для Ліни Костенко – це художнє осягнення життя, найважливіших його проявів і моментів, з проекцією минулого на сучасне і з пильним поглядом у майбутнє, наближення якого неминуче.

ЛІТЕРАТУРА

1. Франко І.Я. Слово про критику // Зібрання творів: У 50 т.– К.: Наук. думка, 1976. – Т.30. - С.214 - 218.
2. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика.: Избр.тр. -Л.: Наука. - 1977. – С. 407.
3. Бахтин М.М. Литературно- критические статьи. – М.: Худ. лит., 1986. - С. 5 -25.
4. Михайлов А. Открытие мира // Знамя. – 1962. - №7. – С. 201 – 217.
5. Тукалова Г. О лирико - философском жанре в современной поэзии / Красноярский гос. пед. ин-т.: Доклады научной конференции. – Красноярск. –1996. - С. 3-13.
6. Дмитровский А.З. Проблема человека в современной философской лирике // Роль мировоззрения в художественном творчестве / Сб. ст. – М.: Мысль, 1966. – С. 202 – 253.
7. Маймин Е.А. Русская философская поэзия. – М.: Наука,1976. – 196 с.
8. Спивак Р.С. Русская философская лирика: проблема типологии жанров. – Красноярск: Изд. Красноярского ун-та. – 1985. – 139 с.
9. Мазепа Н.Р. Поэзия мысли. О современной философской лирике. – К.: Наук. думка, 1969. - 123 с.
10. Корсунська Б.Л. Філософські мотиви у творах П. Тичини. – К.: Наук. думка, 1977. – 226 с.
11. Каспрук А.А. Філософські поеми Івана Франка. – К.: Наук. думка, 1965. – 190 с.
12. Соловей Е.С. Поезія пізнання. – К.: Дніпро, 1991. – 271 с.
13. Волкова Т.С. Філософська лірика: до проблеми пошуків художніх і теоретичних // Радянське літературознавство. – 1983. - №1. – С. 40-43.
14. Ставицька Л. “О скільки слів, і скільки снів мені наснилося...” // Дивослово. – 2000. - №3. – С. 26-30.
15. Ільницький М. З чого постає неповторність // Укр. мова і література в школі. –1981. - №10. – С. 9 –23.

МІФОПОЕТИКА ТВОРІВ КОЦЮБІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЗАХІДНИХ ЛІТЕРАТУР (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОЇ ТА ФРАНЦУЗЬКОЇ УКРАЇНКИ)

Мирошниченко В.В., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

У своїй передмові до французького перекладу повісті М.Коцюбинського "Тіні забутих предків" оглядачка М.Шеррер-Долгорукі інтригує читача повідомленням про твір, де автор зробив відкриття невідомого світу гірських українців, що мешкають у Східних Карпатах. Відкриття це мало такий надзвичайний характер, що воно надихало Сергія Параджанова та Юрія Іллєнка на створення кіношедевр, відомого на Заході під назвою "Lex Chevaux de Feu" ("Вогняні коні", адже саме цей мистецький прийом із фільму впав у око організаторам фестивалю). Зазначивши, що Коцюбинський завше перебував у пошуках надзвичайних вражень і прагнув екзотики, оглядачка повідомляє, що він значно розширив діапазон української національної літератури, ввівши до обігу тематику й сюжети інших етносів, що перебували на теренах тогочасної України. Оглядачка говорить також про "вселенську, сповнену чарівності новелу про гуцулів", і не втримується навіть від ліричних пасажів у дусі відомого шлягера про "чарівний край Черемоша й Прута", говорячи, що автор надає читачеві можливість проникнути у світ, де "тіні забутих пращурів живуть справжнім і насиченим подіями життям, де сили природи, добра і зла утворюють свій окремих, паралельний світ, що є хай і тісним, але багатим на своїх героїв, значення яких автор у своєму творі підносить майже до статусу античних богів" [1].

"Паралельний світ", що його створив у своєму творі М.Коцюбинський, привертав увагу не тільки майстрів пера, мелосу і пензля. Так, шотландський дослідник Дж.МакГрегор, розповідаючи з надзвичайною теплою про українців [власне то були галичани й гуцули. – В.М.], що розбудовували культуру й економіку провінції Альберта, щедро підкреслює їх чесноти і проводить паралель із шотландцями, які мають дивовижну схожість з ними не тільки психологічно, бо влаштовують схожі видовища і танці, вщерть наповнені варварською напруженістю, також мають схожі: демонологію, містику і, нарешті, – своїх Роб Роя й Олексу Довбуша, Роббі Бернса та Шевченка [2]. Резонансом на цю етнографічну розвідку була стаття Юрія Кленового (сина В.Стефаніка) "Чи справді вільні землі?", що з'явилася в 4-му числі літературного альманаху "The Word" /"Слово" (Нью-Йорк, 1970). У ній автор коментує, що не існує двох народів з різним етнічним походженням, які б мали стільки подібностей, і Дж.МакГрегор наводить цьому численні приклади, змальовуючи характери сучасних нащадків – далеких від батьківщини гірських українців і шотландських верховинців [які, отже, виступають зовсім не блідю тінню їх давніх пращурів – В.М.] – нащадків волхвів і незабутніх характерників.

Автор етнографічної розвідки досить емоційно пише, що по кількох поколіннях перебування в Канаді шотландці й українці залишаються "хворобливо сентиментальними", особливо коли заспівають свої рідні пісні... "Хай тільки загуде бепайпа", а шотландська кров уже кипить, і хай тільки затужить запорізька бандура, а козацькі ноги вже дрижать від нетерплячки. Бо для кожного шотландського верховинця і для українського гуцула старий край, його батьківщина, все ще купається у промінній романтичній заграві" [2, 244-245]. Цікаво також, що інший дослідник української культури Уотсон Кірконнел називає українців «ірландцями слов'янського світу», і проводить паралель між давнім ольстерським епосом "Cattle Raid of Cooley" та "Словом о полку Ігоревім". Він при цьому наголошує на київському походженні й характері цього твору, говорить про схожість пісенного й хорового мистецтва українців та ірландців [4, 4].

Через два роки після появи французького перекладу "Тіней забутих предків" у видавництві Ukrainian Academic Press, Літлтон (штат Колорадо) було надруковано англійський переклад цього твору, виконаний Марком Царинником, супроводжений розвідкою Б.Рубчака з утаємниченою назвою "The Music of Satan and the Bedeviled World" [3]. А ще раніше переклад цього ж твору побачив світ у серії публікацій на сторінках "Svoboda Ukrainian Daily" (Джерсі Сіті, 1940), виконаний Стівеном Шумейком. Уривок цього твору, а точніше його адаптація, з'явився у березневому номері "The Ukrainian Canadian" (1982) під назвою "Ivanko and the Chuhaister" в інтерпретації М.Т.Скрипник. Ще один французький переклад, виконаний Е.Крюба, побачив світ у виданні Kotsyubinsky M.M. Nouvelles [4].

Простежуючи еволюцію цього твору Коцюбинського у ланцюгу "протокультура – прототекст – метакомунікація – транслят – метатекст – метакультура", спостерігаємо, як автор першотвору під враженням від матеріалу, а особливо від власного досвіду після особисто побаченого й відчутого під час його відвідин Криворівні створив свій "luxe gratuite" [5], а перекладачі, критики, оглядачі та ін. – екзальтовані відгуки про нього. Варто тепер зупинитися на давніх архетипах, відгуком яких виступають

у зазначеному творі ті символи, що їх відтворено автором у своєму "fiat lux" [3], а перекладачами й критиками - у своїх доробках.

Поняття символ (символіка), що означає якийсь знак, слово або предмет, який умовно позначає сутність якогось явища, предмета або факту, є завше фігуральним, бо воно імпліцитно несе в собі інформацію про порівняння/ поєднання чогось з чимось, виступаючи у вигляді тропу, артефакту, тотему, що в контексті літературного твору може набувати ролі образу, внаслідок реакції проти натуралістичної приземленості, коли на місце імпресіоністичної деталі приходиться узагальнення як реалізація суб'єктивних відносин поета зі світом людей. Символ є кінцевою межею еволюції поняття-образу, його максимальною ступінню узагальнення в процесі апробації та універсалізації його змісту в численних мовленнєвих контекстах і поза ними, що призводить врешті-решт до його іконізації у вигляді містичного/ емпіричного якогось феномена.

Символічною виступає, отже, спроба Коцюбинського відтворити у своїй уяві, а відтак і у своєму творі тіні забутих гуцульських пращурів. На думку західних критиків, це є наслідком того, що на відміну від сонячного й гармонійного світу острова Капрі, що так вразив уяву "сонцепоклонника", спонукавши його до написання цілої низки сонячних новел, Карпати в його уяві постали світом таємничим, інтригуючим, темним і демонічним. А відтак існує подвійна думка про цей твір: 1) це є відходом від попереднього стилю й тематики і початок нового творчого етапу, продовжити який не дозволила письменникові його передчасна смерть; 2) "Тіні забутих предків" є продовженням і синтезом усіх його філософських та психологічних студій, що володіли помислами письменника протягом усього зрілого мистецького періоду [3, 104-106].

Акцентуючи, отже, увагу на типовій зацікавленості пересічного українця надзвичайними явищами й демонологією, успадкованій від давніх пращурів слов'ян, західні фахівці (E.Kruba, B.Rubchak) підмічають особливий інтерес Коцюбинського до екзотичних середовищ і незвичайних особистостей, що й спричинило тяжіння письменника і його захоплення дикими, спонтанними й романтичними гуцулами, а генетична пам'ять письменника спонукала його помістити своїх героїв у площині, де знаходиться межа світу реального, фізичного й світу потойбічного, метафізичного, так само, як історична реальність, наприклад, помістила героїв українського епосу й фольклору – запорозьких козаків (також пращурів давніх галичан) – на межі трьох світів – християнського, православного, а відтак свого, та мусульманського й католицького – чужого, потойбічного. Створивши цей твір, Коцюбинський у такий спосіб повернув із небуття тіні давно забутих пращурів, аби нагадати, звідки прийшло до нас таке містичне сприйняття світу.

Б.Рубчак висловлює думку про трикутникову побудову цього твору, яку складено із таких його частин, як 1) реалістичний пласт, 2) реалістично-міфологічний, 3) легендарно-міфологічний, плюс персоніфікований особистий рівень світосприйняття самим митцем. Зазначено також, що сюжет, як і в більшості його творів зрілого періоду, слугує лише каркасом для побудови, в якій акумулюється й інтерпретується символіка розбудованої тематики, що, до речі, провокує деяких критиків на пошуки літературних паралелей. Верхній пласт цього твору дійсно сигналізує соціальний характер, коли мова йде про бідність гуцульської сім'ї, але глибинний аналіз виявляє ще й такі втаємнічені факти, як сатанинське походження головного героя, метафоризацію природи й містифікацію сюжету, залучення до нього давніх архетипів – міфічних фігур язичницьких богів (Пана) та літературних прототипів (Мефістофеля), а на езотеричному рівні – ще й символіки дванадцяти астральних знаків зодіаку. Символами у творі виступають: 1) коломийки як засіб самовираження героїв і як засіб визначення будь-якої події гірського буття номада-гуцула тогочасної Верховини. Коломийка також слугує тканиною, що одягає весь твір, інтегруючи його зміст; 2) магія – чорна і біла, що використана автором для створення інтриги й еволюції сюжету; музичні інструменти та мелодії – від зачарованих мелодій щезника/арідника до Маріччиних співанок та гуцульських полум'яних танців, похоронних ігрищ, ритуальних, релігійних, сигнальних, символічних; 3) гори виступають тлом, на якому розгортається сюжет і створюється певний настрій – від замріяного до вішого/ похмурого, що викликає передчуття лиха. Мешканця Карпат оточує подвійна реальність, яка зливається в одну у критичні моменти їх буття. Гори слугують ніби вертикальною площиною хреста, що поєднує земне буття з піднебесним, відокремлюючи одну реальність від іншої, а відтак мешканці тої площини значно відрізняються своєю ментальністю і способом життя від жителів долини, бо розташовані ближче до космосу. Саме звідти доходять ті дивовижні історії, відгуком яких став цей твір М.Коцюбинського, і саме цим пояснюємо той значний інтерес, що його завше виявляють фахівці до цього населеного мікрокосму. Гори слугують тою межею, лінією "табу", що спричиняє загибель кожного, хто її переступив (Іван, Алі). Іншим символом "кордону" з потойбіччям виступає вода (ріка, море), де знаходять свій кінець Фатіма й Марічка (про структурування площини потойбіччя див. [6]). Містичну роль відіграє пейзаж ("готичний пейзаж". – Рубчак), стихія – "вітер, гострий як наточена бартка". Фізичний та метафізичний аспекти зливаються у творі в один, стверджуючи й передбачуючи один одного. Автор, як і його герой, сам ніби перебуває в пошуках того міфічного джерела, від якого отримав своє власне мистецтво. Отже, символічний герой здійснює подорож до символічного місця, але після загибелі своєї важливої спільниці він перетворюється на

вовкулаку (“вервольфа”. – Рубчак), жертву чорної магії, втілену в образі щезника/арідника. Міфічний та психологічний аспекти, так само, як і у романтиків і символістів, а згодом і у К.Юнга, підсилюють один одного. Образ псевдо-Марічки, що прийшла зі світу мертвих і яку Іван зустрічає вперше біля потоку, що згодом забрав життя його коханої “співанки”, перетворюється на викривлену метафору його кохання. Дар поезії розглянуто як прокляття, що викликає заздрість, нерозуміння й несприйняття його колективною свідомістю соціуму, породжуючи відчуження героя від людей. Викривлено міф про Орфея, бо кохана, а точніше спотворений її образ, веде свого нареченого у країну мертвих, а не навпаки. Свідомість героя “розщеплено”, як у К.Юнга, між світлою і темною сторонами жіночого принципу, а Іванова однакова приязнь до Марічки й не-Марічки виявляє його нездатність відрізнити світ реальний від ірреального, що віддзеркалює особисте почуття Коцюбинського, що його відчував він у зрілий період своєї творчості, коли ще не відрізняв чорної магії від білої, а відтак, за словами Б.Рубчака, не відрізняв “народний міф” від особистого. У творі цей факт відображено у вигляді “братства” людей і не-людей, проявленого на стихійному рівні їх буття. Похоронний ритуал символізує єдність людини й лісового духу, проявлену на тлі природи, такий собі синтез життя і смерті.

Порівняльний аналіз першотвору і його перекладів [7, 82-85] показує, що трансляційні можливості обох мов, хоч і різні за характером і технологічними засобами, дозволяють відтворити у перекладі будь-яке чуже поняття, а носії обох мов, особливо, коли вони генетично споріднені з обома культурами, здатні не просто перекласти твір, а навіть синтезувати його зміст у певний сплав обох культур. У перекладах “Тіней забутих предків” застосовано як традиційні методи трансляції змісту першотвору, так і вдале поєднання їх із численними національно-культурними аналогіями й тлумаченням у текстовому рядку, підряднику й коментарях, що дає привід говорити про етнографічний різновид перекладу художнього тексту. Усі три інтерпретатори до тонкощів володіють мистецтвом мімікрії, здатністю перевтілюватися у самого автора. До того ж і сам Коцюбинський сприяє цьому, даючи лаконічні підказки в самому тексті, враховуючи сприйняття твору пересічним читачем, що дозволяє перекладачам навіть подекуди редагувати його текст, адаптуючи його до специфіки мовлення на мові перекладу. Діалектизми – лексичні, етнографічні, “карпатизми” й інші екзотизми та мало відомі поняття – завше уточнено у контексті трансляту, виходячи саме зі специфіки першотвору, а не лише загальновідомих паралельних понять. При цьому французький переклад є завше досить близьким за формою до тексту першотвору, в той час як англійський еквівалентний текст є певною аналогією до останнього. Смісл етнографічних реалій інтерпретовано засобами гіпо- й гіперонімії, але виділено курсивом, сигналізуючи їх емпатичне вживання. Специфічні назви місцевості передбачили вживання аналогій, у більш складних випадках смисл понять позначено у розширеному контексті, а співанки й коломийки відтворено зі збереженням рими й інструментовки, хоча, головним чином, білим віршем. М.Царинник мистецьки вплітає архаїчні форми для відтворення урочистої оповіді персонажу й тлумачить зміст реалій у текстовому рядку коректно і майже непомітно, що дозволяє заховати лінійне відхилення від структури першотвору і водночас дати вичерпне за змістом пояснення.

Отже, глибинний пласт, що пов’язаний із символікою цього твору, має розглядатися в декількох вимірах водночас – часо-просторовому й поза ним, по вертикалі й по горизонталі. Це ніби стереоскопічне полотно, де символікою слугує сюжет, рознесений у часі-просторі й сегментований датами церковного календаря, верховинна направленість духовного буття й заземленість матеріального мислення мешканців цього мікросвіту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Kotsioubynsky Mykhailo. Ombres de Ancêtres Oubliés. “Les Chevaux de Feu”/ Traduit de l’Ukrainien par J.-C.Mercadé. Suivie de “Sur le rocher”/ Traduit de l’Ukrainien par Ivan Hnatiuk. – Paris: PIUF, 1970.
2. McGregor J.G. Vilny Zemli (Free Lands), the Ukrainian Settlement of Alberta. – Toronto, 1969.
3. Kotsiubynsky Mykhailo. Shadows of Forgotten Ancestors/ Translated by Marco Čarynyk. With Notes and Essay on Mikhaïlo Kotsiubynsky by Bohdan Rubchak. – Littleton, Colorado: Ukrainian Academic Press, 1981.
4. Manning Clarence A. Ukrainian Literature. Studies of the Leading Authors. – Jersey City, N.Y.: Ukrainian National Association, 1944.
5. Kruba Emile. Michajlo Kocjubynskij (1864 – 1913). La Prose Ukrainienne de son temps. Thèse présentée devant l’université de Lille III, 1982.
6. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства. – Запорожье, СП «Верже», 1996.
7. Мирошниченко В.В.Символика творів М.Коцюбинського та засоби відтворення її в перекладі (на матеріалі англійської та французької україніки)// Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – 1999. - №2. – С.78-85.

НА “БАЗАРІ” ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКИХ ЦІННОСТЕЙ (ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ КОНФЛІКТУ ДРАМИ В. ВИННИЧЕНКА “БАЗАР”)

Михида С.П., к. філол. н., доцент

Кіровоградський державний педагогічний університет ім. В.Винниченка

Порівняно з попередніми, скандально відомими драмами Володимира Винниченка “Дизгармонія”, “Щаблі життя”, “Великий Молох”, п’єса «**Базар**» (1910) більш вдала з мистецької точки зору. Розглядаючи твір, можна легко помітити, що автор значно виріс у техніці драматургійної майстерності. Він залишає незмінною звичну вже схему: головний конфлікт, як правило, психологічного характеру, розгортається на тлі подієвих колізій, які мають легкий мелодраматичний відтінок, хоча й уникає поліконфліктності. Мінімально концентруючи проблематику, автор досягає подвійного ефекту: з одного боку, заглиблення в одну проблему сприяє всебічності її висвітлення, з іншого, – значній динаміці в розвитку дії, що, у свою чергу, значно поліпшує сценічні якості твору. Останню тезу підкреслює Г. Гірняченко, який з приводу постановки драми писав: «П’єса дуже сценічна...» [1, 251]. Більшої уваги надає В. Винниченко й розробці характерів персонажів. Їхні вчинки зумовлюються особливостями психіки, поглядами на світ, симпатіями чи антипатіями (на відміну від перших п’єс, де найважливіше місце посідають лиш порухи душі героїв та виконання запрограмованості на якусь ідею). В. Винниченко залишається вірним творчому методу і вдається не до описання, а до дослідження поставленої проблеми, використовуючи технологію «лабораторного аналізу». Незмінним є й характер проблематики: вона залишається морально-етичною.

До проблем, які, на думку дослідників, мають виразно соціальний характер [2, 310], додається ще одна, яка, власне, і лежить в основі головного конфлікту твору: **фізична краса і статеві ознаки – головний фактор у стосунках між чоловіком і жінкою**. Автор аналізує й похідний від неї морально-етичний постулат, загальноновизнаний, хоча й досить сумнівний з огляду на реальне життя: **краса душі переважає над красою тіла**. Як зауважував М. Рудницький, «велика заслуга Винниченка в тому, що він перший у нашій літературі показав поза механічно повторюваним словом «кохання» полове питання, яке в суспільній громаді має більшу силу, ніж так звані ідеали» [3, 308]. Тож, незважаючи на те, що головними персонажами твору є «партійні товариші», для драматурга життя і проблеми революційного підпілля є лише тлом, на якому розгортається черговий експеримент у царині моралі.

Розглядаючи п’єсу з точки зору поетики, слід говорити про наявність у творі двох конфліктів, які найповніше розроблені автором. **Зовнішній (подієвий)**, з легким відтінком мелодраматизму, полягає в бажанні революціонерів-підпільників Марусі, Леоніда, Трохима, Оксани та Михайла під керівництвом Цінності Марковича звільнити із в’язниці своїх товаришів по організації. Перепоною на шляху до досягнення цієї мети – вчинку, сказати б, **громадського** – стає **особисте**: почуття ревності Трохима до красуні Марусі, яка захоплено кохає Леоніда – чоловіка Оксани (як бачимо, Винниченко не обмежується традиційним трикутником). Трохим, натура нетерпляча й безпосередня, відмовляється від участі в операції, мотивуючи свою поведінку неможливістю пересилити себе і виконувати свій обов’язок поруч із людьми, до яких він, зі зрозумілих причин, ставиться вороже (він не хоче бути «нечесним із собою»). Складність ситуації для організаторів втечі полягає ще й у тому, що саме Трохим єдиний після розгрому організації добре володіє технікою вибухової справи (щоб виконати задумане, необхідно підірвати стіну в’язниці).

Зав’язка цього конфлікту відбувається на початку першого розділу п’єси, у сцені за участю Трохима та Цінності Марковича. Трохим зізнається керівникові в шаленій пристрасті до Марусі. «Ревную до того, – говорить Трохим, – що голова крутиться, та й годі... Отак звідси (показує на низ живота) якась хвиля як посує, так аж туман в очах... Знаю – дикість прадідів, некультурність, але не могу. Не могу! Буває, що схопив би її і його й зубами порвав би на шматки. І аж гарчав би...». [4, 89]. Така відвертість не дивує Марковича (хоч саме це та подібні висловлювання героїв Винниченкових драм спричинювали до різкої критики за надмірний натуралізм письменника). Проте він розуміє, що Трохимова ревність може зашкодити всій операції. І практичний керівник робить усе, аби уладнати цю справу. «Будівничий нового життя» не гребує жодним із засобів, навіть брехнею, тільки б досягти поставленої мети. Він, практично, обдурює Трохима, змушує повірити, що саме його, а не Леоніда, кохає Маруся. Цей «дипломатичний хід» дозволяє Марковичу на деякий час приспати Трохимову ревність солодкими словами надії, а Винниченку – призупинити розвиток дії, аби зовнішній конфлікт не одержав передчасної розв’язки. Більше того, синтезуючи здобутки традиційної та “нової” драми, письменник використовує цю “паузу” й досить уміло влітає в тло подієвого конфлікту протистояння, сутність якого й визначає авторський

задум. Це **внутрішній конфлікт** головної героїні твору Марусі, породжений її особливим негативно-прискіпливим ставленням до своєї вроди.

Його зародок та можливість трагічної розв'язки закладається драматургом у монолозі Марковича – “мірила” цінностей у п'єсі. Він знаходить досить вдале порівняння Марусі з героїнею французької революції Жанною д'Арк і тим самим підкреслює її готовність до самопожертви в ім'я ідеї. У цьому зіставленні виявляється також один із елементів внутрішньої характеристики гарної дівчини, яка своє життя поклала на оltар боротьби за справедливість. За словами керівника, вона, «якщо це істинно сказати, може, нікого ще не любить, бо вона Жанна д'Арк» [4, 90]. І дійсно, перед нами постає образ чистої, нерозбещеної дівчини, що вийшла з аристократичного середовища. Перебуваючи під впливом революційних ідей, що буквально снували в повітрі, вона увійшла до революційного підпілля. Перешкодою на шляху до досягнення мети свого життя Маруся вважає свою вроду. «Вона зробила те, що я не можу бути вільною, – з гірким сумом говорить Маруся. – Вона скрізь мішається. Скрізь, скрізь! Я не вірю людям через неї. Що б я не сказала, що б я не зробила, я ніколи не знаю, чи так, чи не так, бо завжди для всіх це гарно. А гарно через те, що я сама гарна» [4, 93]. До того ж, ще один факт дуже непокоїть дівчину. «Це прямо нестерпимо, всі закохуються, всім зараз моя краса в очі впадає. Ні один чоловік не любив мене, а тільки прокляте тіло, красу мою, будь ти проклята! У мене нема ні приятелів, ні друга. Або закохані, або вороги. Жінщини ревнують, а чоловіки закохуються...» [4, 93].

Цитовані думки є концептуальними в розвитку внутрішнього конфлікту героїні, що, зрештою, приводить її до катастрофи: спочатку – до втрати ілюзій, а потім і до самогубства. Психологічний аналіз монологу дає всі підстави говорити про новий підхід В. Винниченка до зображення своїх героїв. Він не лише розглядає психічні стани героїв, у чому, звичайно, виявляє неабияку майстерність, але й використовує ці стани з метою підкреслення певних рис характеру, що, у свою чергу, впливає на розвиток конфлікту. Набуває нового звучання класична схема: **проблема – характер – конфлікт**.

Внутрішньопсихологічний конфлікт п'єси поглиблюється у сцені з участю Марусі та Марковича (як бачимо, він виконує посередницьку функцію). Маруся тільки-но виголошувала доповідь перед робітниками і, відчувши, що вони не слухають, а «дивляться» на неї, покинула їх. Така реакція обурює й ображає дівчину. Ненависть до своєї вроди переповнює душу героїні. Чого варте її висловлювання: «О проклята краса моя! Я ненавиджу її од всієї душі!» [4, 93]. Це почуття поступово переростає в нав'язливу ідею знищити її: «Або вийти і вернутися до панства, або знищити свою красу. Так-так! Не інакше» [4, 94]. У першому розділі драми ця ідея, з'явившись під впливом настрою, лише виношується Марусею. Вона вважає, що неспроможна її здійснити. «Це можуть герої, – з боєм зізнається вона керівникові, – а я... на великий жаль, тільки підла буржуйка, якій страшно одрізати косу й облиць лице сірчаною кислотою...» [4, 94]. Проте під впливом оточуючих її людей та обставин втілення в життя цієї абсурдної ідеї приходить набагато швидше, ніж очікувалось. Парадокс полягає в тому, що наблизитися до розв'язки згаданого конфлікту, а в результаті – до смерті, Марусі допоможуть люди, які люблять її, в усякому випадку, вважають, що люблять. Мова йде передусім про Трохима та Леоніда (особливо – останнього), образи яких вимальовані автором досить рельєфно. Особливості їх характерів є, **по-перше**, однією з рушійних сил подієвого конфлікту, **по-друге**, чинником впливу на конфлікт внутрішній. Варто відзначити, що непорозуміння між двома чоловіками безпосередньо впливають на стан та поведінку Марусі, майже дитяча наївність якої зіткнулась із сильними пристрастями двох чоловіків, що бажають володіти нею.

Вдаючись до характеристики Трохима, В. Винниченко змальовує натуру безпосередню, нездатну на компроміси із совістю. На відміну від Марковича, у якого «по-торговому все, математично» [4, 90], Трохим не може жити за законами користі. «Накипить, скажу всю правду, й каюк. (...) Не можу підраховувати. Ніколи не торгувався і торгуватись не буду», – заявляє «чесний з собою» юнак. Видається, що В. Винниченко в образі Трохима закладає основи проблематики наступної своєї п'єси. Мова йде про дискусійну проблему «правда – брехня», яку драматург досить глибоко, з притаманною йому ретельністю та талантом розгляне в драмі «Брехня». У досліджуваній же п'єсі автор лише порушує її, показуючи, як не парадоксально це звучить, до яких наслідків може призвести беззастережна правдивість. І дійсно, правдивість Трохима, зіткнувшись із чистотою й чесністю Марусі, провокують трагедію.

Пошуки В. Винниченком істини безсумнівно впливають на розвиток конфлікту в творі, оскільки вони безпосередньо пов'язані з розкриттям особливостей характерів героїв. Ми бачимо, що Трохим не може пересилити свої почуття, він не вміє приховувати те, що, скажімо, Леонід, тримає в собі. Така безпосередність героя (“це людина страшенно імпульсивна, з великими пристрастями” [4, 95]) значною мірою впливає на розвиток подій у драмі. Якщо в першому розділі завдяки старанням Марковича конфлікт вдається призупинити, то сцена зустрічі Трохима та Марусі у другому є визначальною з точки зору впливу на рішення дівчини знищити свою вроду. Відзначу, що це буде перший крок до трагічного фіналу. Другий, і останній, вона зробить через лицемірство Леоніда.

Образ Леоніда прямо протилежний до образу Трохима. Автор зображує Леоніда без особливої любові, віддаючи, проте, читачеві право інтерпретувати його поведінку. Типовий представник дворянського роду, який пішов служити революції, Леонід складає враження інтелігентного, з гарними манерами, високого душею молодика. Його стосунки з Марусею, як видається на перший погляд, піднесено чисті, близькі до святості. Прагнення бути послідовним в усьому обумовлює благородство його вчинків. Проте справжнє обличчя Леоніда приховане під маскою святості. І Винниченкові вдається скинути її.

Розкриваючи образ Леоніда, письменник порушує проблему, яка невідступно переслідує людство протягом багатьох століть, залишаючись невирішеною і до сьогодні. Як зауважує Л. Мороз, «тут конфліктна ситуація ускладнюється введенням постійного для драматурга мотиву: співвідношення духовного і тілесного в інтимному житті людини» [3, 100]. З'ясування ставлення Леоніда та Марусі до цієї проблеми виводять їх стосунки зі стану ідилії. Саме в цій ситуації найповніше виявляється експериментальність творчого методу Винниченка-драматурга. Адже він торкається найгостріших кутів проблеми, ставить героїв в умови вибору й стежить за їх реакцією на закладену в хід експерименту програму.

Леонід повинен вибирати між Марусею та Оксаною. Створений автором імідж Леоніда не дозволяє порушити слово, дане ним Марусі, і він привселюдно зізнається в любові до неї. Але й розривати стосунки з дружиною, до речі, досить привабливою жінкою, Леоніду не хочеться. Це викликає справедливую реакцію Оксани: «Ти хотів би її й мене? Губа не дура». Звичайно, сцена з участю Леоніда та Оксани, яка закінчується остаточним розривом подружжя, «працює» явно не на користь Леоніда. А в структурі конфліктної схеми драми цей мікроконфлікт, незважаючи на свою локальність, слугує не лише поліпшенню сценічних якостей твору (сцена дуже динамічна, вимальована яскравими фарбами), але й значно впливає на подієвий та внутрішньопсихологічний конфлікти, про які мова йшла вище.

Адже розрив Леоніда та Оксани прискорює зближення його з Марусею. Відзначимо, що для Марусі – це зближення на засадах чесності й чистоти. Та і як було не повірити в чистоту помислів Леоніда недосвідченій в інтимних справах Марусі, коли він так відверто (з пафосом, звичайно) заявив Оксані: «Ми чесно розійшлися і тепер підемо різними шляхами...». Не дивно, що Маруся захоплюється таким благородством: «Який ви... чистий... чесний...» [4, 101].

Винниченкові вдалося вибудувати мікроконфлікт на цьому матеріалі. Зовні невидимий, прихований нещирістю Леоніда, це конфлікт між **чистими пориваннями** Марусі та **холодним прагматизмом** Леоніда. Він легко розшифровується в ході п'єси, але для Марусі стає прикриттям відкриттям, що штовхає її на самогубство. Для підтвердження цієї думки варто поглянути на ставлення Марусі та Леоніда до інтимних стосунків. Маруся, дещо патетично, правда, виголошує з цього приводу: «Вся ціля наша, щоб людськість вийшла з рабства тіла...» [4, 94]. Леонід же, який лицемірно створює ореол святості навколо своїх почувань до Марусі, при найпершій, відзначимо, безпідставній підозрі її у зраді, страшенно обурюється і вимагає **довести** свою любов: «Будь моєю жінкою. Тепер же, сьогодні» [4, 117].

В експерименті Винниченка саме цей конфлікт, який стає наскрізним у II, III, IV розділах, розкриває сутність Леоніда, а в структурі внутрішнього конфлікту між пориваннями і прагненнями Марусі з реаліями життя займає визначальне місце. Його розв'язка є ніби логічним продовженням психологічної кризи, породженої ідеалістичним сприйняттям Марусею дійсності. Якщо пряmlinійність Мартина лише викликає у дівчини ненависть до своєї вроди, то саме Леонід, якому вона беззастережно вірить, несвідомий, звичайно, того, що робить, підтримує її у рішенні про спотворення зовнішності. «Не всі ж – Трохими, звірі, – з високим пафосом говорить Леонід Марусі, – єсть вище краси твоєї. Я люблю в тобі те, що вище краси, вище цього звірячого...» [4, 120]. При цьому Леонід переслідує єдину мету: домогтися можливості переспати з вродливою жінкою.

Втрата Марусею своєї «цінності» кардинально змінює ставлення до неї Леоніда. Логіка його характеру, запрограмована Винниченком, не дозволяє йому покинути дівчину. Але й ставитися до неї так, як раніше, тобто з бажанням зблизити душу й тіло, він уже не може. Ще один експеримент драматурга, проведений з метою перевірки можливості відокремлення духовного від тілесного, приносить негативний результат. Як зауважує Д. Гусар-Струк, люди «дурять себе, ховаючи хіть під покривалом духу» [5, 65].

І справді, з одного боку, Леонід у кінці третього розділу, після спотворення Марусею свого обличчя, захоплюючись, заявляє: «От за ким я рачки поповзу... Вона вище вас усіх! Краще, прекрасніше!». З іншого ж, на прохання подавленої, розчарованої у своєму вчинку дівчини про інтимну близькість, він з острахом відповідає: «Навіщо ти це **тепер**...». А в четвертому розділі, коли Маруся (відзначимо, що зміна зовнішності вплинула на характер дівчини. «Прямо аж дивно... – говорить Трохим. – Зовсім інша стала. Наче краса й душу робила гарною...») просить Леоніда зізнатись у коханні, той хоч, і тяжко переживаючи, «хвилюючись, з жалем» безжалісно смертельно ранить її. «Тут же не місце, – злякано говорить Леонід, – потім... (...) Ми поговоримо, треба розібратися...» [4, 130]. Ця фраза є ключовою в

аналізованому конфлікту. Вона остаточно розбиває всі ілюзії Марусі щодо почуттів Леоніда й є останнім штрихом у рішенні дівчини покінчити життя самогубством.

Цей вчинок, винесений автором у фінал твору, має подвійне значення. Передусім він стає **кульмінацією подієвого конфлікту** драми. Вибух, який стався біля стіни в'язниці, тобто на зазначеному попередньо місці (Маруся загинула, але виконала свій обов'язок до кінця), є очікуваним моментом для всіх учасників дії. Незважаючи на цілий ряд колізій суб'єктивного характеру, операція по звільненню товаришів завершилась успішно. А жертви... Як «глибокодумно» зауважує Маркович, «ну, та де ліс рубають, там і тріски летять». *(На рівні підтексту автор глибоко проникає в свідомість революціонера-соціаліста. Це дозволяє йому відчувати, поки що, правда, підсвідомо, сутність більшовизму як явища, що зароджується. Це один з перших кроків до розробки проблеми "мета виправдовує засоби". Наступним, "повнометражним", як відомо, стане драма «Гріх»).* Отже, розв'язка зовнішнього (подієвого) конфлікту досить проста: учасники операції та їх звільнені товариші покидають сцену, залишаючи мертву Марусю на місці трагедії (ситуація вимагає негайної втечі).

Складнішими і багатограннішими є у п'єсі наслідки конфлікту внутрішньопсихологічного. Його розвиток, як зазначалось, тісно переплітався, а кульмінація навіть збіглася з кульмінацією подієвого. Проте смерть Марусі не розв'язує головної проблеми твору, яку визначено як **несумісність високих ідеалів і реалій життя**. Цей конфлікт, функціонуючи у просторі й часі, належить до тих, які, на жаль, не можна розв'язати ні художнім шляхом, як це намагався зробити В. Винниченко, ні шляхом практичним.

Підсумовуючи, зауважимо, що, незважаючи на ряд недоліків, п'єса «Базар» стала **рубіжним**, з точки зору художності, явищем як у драматургії В. Винниченка, так і в українській драматургії початку ХХ ст. загалом. Зосередившись на глибокій розробці характерів, вдаючись до психологічної мотивації їх вчинків, письменник домагається більш повного розкриття досліджуваних проблем. Це, у свою чергу, позитивно впливає на художність драматичного конфлікту: зростає його внутрішня напруга, незважаючи на досить складну структуру, конфлікт легко розпізнається. Поруч із простотою подієвого конфлікту автор «вибудовує», «монтує» надзвичайно складний внутрішньопсихологічний конфлікт, розв'язка якого набуває майже космічного звучання, що зумовлює актуальність твору за будь-яких суспільно-політичних умов. Разом із тим, у цій п'єсі В. Винниченко робить перші кроки до виявлення сутності явища, що зароджується, – більшовизму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гірняченко Г. Винниченко "Базар". П'єса на чотири розділи // ЛНВ. – 1918. – Т. 72. – Кн. 12.
2. Мороз Л. Сто рівноцінних правд. – К., 1994.
3. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. – Львів, 1936.
4. Винниченко В. Вибрані п'єси. – К., 1991.
5. Гусар-Струк Д. Винниченкова моральна лабораторія // Сучасність. – 1980. – № 7-8.

УДК 882Т-3.06.

«НЕ МЕЧ МОЙ СПАСЕТ МЕНЯ...» (ДВА ЛИКА ИСТОРИИ: АЛЕКСАНДР II И А. ЖЕЛЯБОВ В РОМАНЕ Ю. ТРИФОНОВА «НЕТЕРПЕНИЕ»)

Муравин А.В., преподаватель

Запорожский государственный университет

В 1973 г. вышел в свет роман Ю. Трифонова «Нетерпение», повествующий о жизни и деятельности А. Желябова - руководителя террористической организации «Народная воля». Три лика России 70-80-х гг. XIX века представляет автор: Россию самодержавную, Россию революционную и Россию народную. Сквозной нитью, связывающей все образы, все события в произведении, проходит мысль о способах установления справедливого общества на земле, основанного на принципах истины, ненасилия, любви. Мнение, будто насилие можно победить, противопоставив ему такое же или более широкое по масштабу насилие, основывается на убеждении, согласно которому оно может служить как злым, так и благим целям. Так думают в романе народовольцы. Это убеждение следует признать одним из самых глубоких заблуждений социальной политики и мысли.

«Чем же была деятельность «Народной воли»?» - вопрошает Ю. Трифонов. Исторической необходимостью или великим нетерпением, попыткой одним взмахом повернуть колесо истории? - Нетерпением, рождающим беспощадность. В нем зрели злые семена будущих малых и больших войн. В нем - попрание нравственности, признание за кем-то права «по совести» проливать чужую кровь, распоряжаться чужими душами; в нем - незрелость умов и сердец. Тут за какую ниточку не потяни - все откликнется «семнадцатым», «двадцатым», «тридцать седьмым», пламенем, сжигающим всякого без разбора. Народоволец А. Михайлов говорит в романе А. Желябову: «Нас с тобой назовут антихристами. А? Сомненья быть не может: назовут. Но лет через 100, 200, 300... Мы ведь антихристами стали от Христа... А «цель оправдывает средства»? Разве иезуиты придумали? Маккиавелли? Неправда, это есть в самом христианском учении, в подкладке, за всей красотой. Да и было бы иначе, была б одна благодетель... Нет уж, мы, антихристы, должны твердо держаться: цель и в самом деле оправдывает средства» [1, 130].

Ю. Трифонов не соглашается со своим героем. Цель не оправдывает средства - цель определяет средства. Такова объективная суть связи цели и средств. Можно сказать, что средства - дорога к цели. А какова дорога, таков и итог пути. Дорога народовольцев была, увы, кровавой, итог пути - тоже. В этом скрыт философский аспект проблемы: утверждение идеала ненасилия предполагает переосмысление фундаментальных принципов - здесь часть не меньше, но равна целому, цель и средства совпадают не абстрактно, но в пределах жизни одного человека. Отдельная личность столь же ценна, как и социум. Поэтому в романе самодержец Александр II представлен писателем не «Александром Освободителем» или «Александром Вешателем», «отцом миллионов русских людей», а прежде всего человеком, обыкновенным человеком, «пожилым усатым господином», отцом своих детей и, что совсем необычно, влюбленным человеком. В этом Трифонов уникален. Много ли можно найти произведений советских писателей 70-х годов, в которых бы так изображались российские самодержцы? Странно, но критики и исследователи романа почти не обращали внимания на этот образ. А ведь Александр Николаевич Романов - это продолжение одного из постоянных трифоновских мотивов: старости и стариков. Старость для него - самое загадочное, таинственное и исполненное смыслом время человеческой жизни, целый мир, который аккумулирует и историю, и природу - т. е. вечность. Стареют все: и простой смертный и царь. Александру II - старику грозит неизвестность, небытие, смерть: «... парижская гадалка, старая цыганка, предсказала, что я переживу семь злодейских аттентатов (покушений - прим. авт. ст.).

- Не говори таких страшных вещей. (Екатерина Долгорукая).

- Отчего же? Будем радоваться! - Он засмеялся, глядя на побледневшую Катю.

- Такой замечательный жизненный простор, еще четыре аттентата в запасе... » [1, 187].

Погружаясь в размышления о прожитой жизни, Романов как бы исповедуется перед самим собой. Он не лжет, ибо это исповедь. Он выглядит неприятно (ведь - Вешатель?!) и жалко. Но главное, о чем хотел сказать Трифонов, - царь - человек, старик, перемоловший огромные годы. Умный, много повидавший, ироничный, желчный старик: «Разговоры за спиной, презрительные взгляды, вражда, интриганство. И вообще, много гнусных забот ждало в Петербурге.

Он думал о том, что старость напоминает правильную осаду. Как бы отчаянно гарнизон не сопротивлялся, какой бы крепостью духа не обладал, конец один: холодным зимним днем Осман - паша прибудет на Плевневский редут, чтобы отдать свою шпагу... Старость страшна тем, что некому вернуть шпагу. Нет Александра, который мог бы внезапно пожалеть и сказать: «Я возвращаю вам...» Результат этой ужасной войны: он постарел. Никто не замечал, не смел замечать, но он-то знал, как отяжелел, огрузнел, не только могучим телом, но и что пострашнее - душой. Грозный признак: душевная усталость и лень как раз в той области; где когда-то был радостно неутомим» [1, 182]. И здесь уже не поможет ничто, даже «Эликсир долгой жизни» из Швеции, который вычитывает император: «Читать сейчас не было терпения: хотелось скорее поделиться приобретением с Катей!... потом вслух читали... Гого (внебрачный сын - Георгий Александрович) слушал с необыкновенным вниманием. Удивительное дитя! Разве могло ему быть понятно стремление к долголетию, не умирать, не исчезать, как можно долее с этой земли - и зрелые люди не всегда понимают глубину этого вопроса, но мальчик сидел и слушал не прерывая...» [1, 185-186]. Снова загадка трифоновской прозы: в этом маленьком отрывке зашифрованы постоянные «водяные знаки» - мотивы всех его произведений: мотивы «другой жизни», «нетерпения», «исчезновения», «мальчиков».

Еще один немаловажный момент при рассмотрении образа Александра II: его любовь к княгине Екатерине Долгорукой, любовь долгая, тайная, настоящая. Император влюблен! «Неужто эти люди там, в Аничковом дворце, не могут до сих пор уразуметь, что Катя Долгорукая - не увлечение, даже не любовь, а судьба?» - размышляет Александр. Ю. Трифонов описывая эти отношения, поднимается до поэтической высоты. Сцену после взрыва в Зимнем дворце бомбы Степана Халтурина можно поистине назвать самой поэтической в романе: «Спустя две минуты, когда дружная российско-немецкая familie входила в столовую, взорвалась земля, померк свет, пронзил леденящий ужас, и император умер, но через секунду воскрес - в полной тьме, среди грома, криков людей и удушающей пыли.

Император побежал по лестнице наверх, в комнату княгини, (!!!) полагая, что она погибла, но, Катя, живая, бежала ему навстречу, крича: «Саша! Сашенька!», и они обнялись в темноте, как могли бы обняться в раю на другой миг после смерти» [1, 244]. «Зачем, зачем это Трифонову?» - могут спросить многие. И даже возмутиться: «Почему нет такой сцены у Желябова или другого «положительного» героя романа?» Потому что, как говорил М.П. Драгоманов: «Жизнь государя должна быть так же священна, как и жизнь простого смертного» [2, 348].

Приведем еще один отрывок из романа: «...вспомнилось: ... семнадцатилетняя Катенька с ледяными руками, ... каракозовский аттентат, потом Париж, Елисейский дворец, ... и вдруг простое счастье разорвалось криками этих мерзких людей «Vive La Pologne!» и выстрелами поляка Березовского... За что они хотели отнять у него жизнь? Именно тогда, **когда он любил всех людей**, ибо любовь к одной женщине есть любовь ко всем, к человечеству. В трагические минуты она была рядом... спасение только от нее, в ней, с ней...» [1, 187]. Вот ответ. В концепции ненасилия есть три основы: истина, ненасилие, любовь. Книга Трифонова и построена на этих «трех китах». И как это ни странно, но именно устами Александра II (Романова) - императора и самодержца - автор высказывает одну из первооснов этой концепции. В конце романа эти же мысли будут повторены «апостолом философии ненасилия» великим писателем русской земли Л. Толстым: «Что такое революционеры? Это люди, которые ненавидят существующий порядок вещей, находят его дурным и имеют в виду основы для будущего порядка вещей, который будет лучше... **Есть только один идеал, который можно противопоставить** им: тот, из которого они выходят, не понимая его и кощунствуя над ним, тот который, включает их идеал - **идеал любви**, прощения и воздаяния добра за зло» [1, 389].

Смерть настигнет Александра Романова 1 марта 1881 года во время седьмого аттентата, как и было нагадано. Смерть царя не принесет России ничего, кроме новых бедствий. Н. Бердяев скажет об этом так: «Убийство Александра II по постановлению партии «Народная воля» было концом и срывом российских революционных движений до возникновения марксизма. Это была трагедия единоборства русской власти и русской интеллигенции» [3, 61]. Приятие конституции, на что Александр уже решился под напором обстоятельств, отложилось надолго. Чудовищная гримаса истории: откат назад часто совершается руками революционеров.

Ярким и запоминающимся предстает на страницах романа и образ главного героя - Андрея Желябова. Чем глубже и горше были его противоречия, с тем большей откровенностью показывал трагедию личности героя писатель. В письме к историку Троицкому Ю. Трифонов писал: «Колебался? Впал в минутное уныние? Был готов на отчаянный шаг? Прекрасно! Это значит - живой человек, а не механизм, не робот...»

Зачем же делать из Желябова железобетонный монумент по китайскому образцу? Слава богу, такие фигуры создавались в другие времена, нынче можно взглянуть в человека попристальнее... Что ж эти люди - из стали? На них не действовали неудачи, не действовало равнодушие общества, безответственность народа?» [4, 173].

Став главой Исполнительного комитета, членом распорядительной комиссии «Народной воли», из студенческого лидера и оратора Желябов вырастает в страстного теоретика и обоснователя террора. Здесь было начало его трагедии. Желябов и его соратники по борьбе начали с того, что хотели учиться у народа, а пришли к тому, чтобы учить и направлять историю. Они взяли на себя право от имени народа, связь с которым была так слаба, а в дальнейшем и совсем утеряна, провозгласить себя прокурорами и исполнителями его воли. «История движется ужасно медленно, надо ее подталкивать... Подталкивайте историю! Подгоняйте, подгоняйте ее, старую клячу!» - приказывал Желябов товарищам [1, 233]. «Наша задача - открыть ящик Пандоры, выпустить на волю ураганы и бури, которые сметут все, нам ненавистное», - вторили ему соратники по партии [1, 337]. Волна терактов прокатилась по империи. Ответ правительства не заставил ждать. Нетерпение требовало жертв.

Подгоняя «клячу истории», Желябов не удержался в стремени и попал под «карету истории», о которой сам когда-то предупреждал. Идея подчинила волю народовольцев, превратив их в «железных» революционеров с неприсущим дон-кихотам чувством самоценности. Не самоценности человека вообще, а самоценности своей, личной. Делать дело, думать - потом! В этом безмерном ослеплении они не останавливались ни перед чем, и даже жизнь человека перестала являться для них препятствием.

По-разному на протяжении двадцати с лишним лет после публикации романа литературоведы оценивали образ А.И. Желябова, в основном - в «героическом» свете. Да, трифоновский Желябов - характер, несущий в себе ряд отчетливых типологических черт привычного для нас положительного героя. Но если бы писатель ограничился только этими его чертами, то «Нетерпение» представляло бы собой легенду о бесстрашном революционере. Но для сурового реалиста Ю. Трифонова такой жанр был бы изменой своим творческим принципам, изменой художественному исследованию. Критик А. Лебедев писал: «Правда о Желябове драматична в высшей степени. Фигура этого героя весьма противоречива, и сам герой вызывает далеко не однозначное чувство. И может быть, наиболее трудное в оценке героя заключается в том, что его героизм действительно ложен. Судьба этого героя - урок, но не пример...» [5,

239]. Трудно не согласиться, но взгляд Трифонова на своего героя все-таки объемнее, шире взглядов рецензентов, хотя и сам писатель допускает смещения исторических реалий, представляет героя романа чуть более «фанатичным» террористом, чем, видимо, был в действительности его жизненный прототип.

Замысел автора - показать внутреннюю противоречивость Желябова при всей абсолютной честности его натуры. Автор дает не только «голос героя», но и характеризует его «голосами» со стороны: «агитатор, говорун, крикун, но не более того»- «народник, мечтатель» - «провинциальный бунтовщик» - «атаман, вождь террора, тореадор» - «законченный террорист»- «генерал»- «папаша, который ... могуч и почти всесилен». Как царь? Нет, это не только «мученик и герой». Уже из объективного авторского повествования добавляется еще одна черта - сам того не осознавая до конца, Желябов проецирует ту же иерархическую модель общества, против которой борется в своей организации. Трифонов говорит о честолюбии героя, показывает такие черты как некоторая рисовка, позерство, театральность. Товарищи замечали в нем и «силу страшноватую» - отдать в жертву гораздо больше себя, какое-то обоготворение личной воли, нравственное право на поправку в законе божием «не убий!». Но было и другое: отказаться от покушения на царя, «уйти на Волгу, стать новым Пугачевым, поднять народную смуту - и это было, может быть, подсознательное желание уйти от террора», - писал Ю. Трифонов [4, 172]. В письме к Н. Троицкому Трифонов говорил об особенности интерпретации образа главного героя: «Может быть, и этого не следовало писать, дабы не подпортить образ железобетонного революционера?...Путь Желябова был предопределен железной логикой многих и многих обстоятельств, и приход его к террору и к 1 марта был неотклоним и неизбежен, но по этому пути шел живой человек, что я и стремился передать ... и выискивал эти следы живого в скудном материале» [4, 173-174]. Да, Желябов был живым человеком со всеми свойственными ему слабостями.

Не случайно, в романе развивается еще одна линия любви - любви А. Желябова и Софьи Перовской. У революционера не должно быть семьи - Андрей бросает жену и сына. Но и у любви его к Софье нет счастливого конца. Их любовь обречена. Они оба понимают, что счастливы будут недолго. Как мастерски пишет об этом Трифонов в романе: «и в этой комнате была любовь, не имевшая ни прошлого, ни будущего, ни надежд, ни рассвета. Очищенная от всего, она упала, как снег, и ее судьба была судьбой снега: исчезнуть» [1, 235]. Как странно переплетаются судьбы: императора и революционера - власть, политика, любовь...

Смерть к Желябову и Перовской придет 3 апреля 1881 года. В последний раз в то весеннее утро встретятся их взгляды, навсегда соединятся их души. Перед казнью Желябов один из приговоренных поцеловал крест, что долго смущало коммунистических биографов. Страшная трагедия русской жизни : человек добрый, любящий женщину, любящий свой народ, все человечество, должен был жизнь свою отдать на организацию убийства. В последнем слове на суде тридцатилетний Желябов сказал: «Целью моей жизни было служить общему долгу. Долгое время я работал для этой цели путем мирным и только затем был вынужден перейти к насилию. Я сказал бы так: от террористической деятельности я, например, отказался бы, если бы изменились внешние условия» [1, 404].

История не терпит сослагательного наклонения. Ответ злом на зло никогда не приводил к добру, но лишь всегда порождал новое зло - нередко еще более страшное. Может ли благородная цель быть достигнута насильственными средствами? Можно ли воодушевиться убийством человека, пусть даже социального врага? Об этом вопрошает автор романа. А отвечает сама История. Г. Плеханов пророчил народовольцам: «На этом пути вы не добьетесь ничего, кроме того, что к имени «Александр» прибавится третья палочка» [1;148]. Он оказался прав: «Громадная российская льдина не раскололась, не треснула и даже не дрогнула... лишь несколько недель страха: вот все неприятное, что испытала петербургская власть» [1, 396].

В Петербурге на месте убийства Александра II стоит Храм Спаса на Крови. Сатанинская логика истории: ближайšie к месту гибели царя улицы были названы именами его судей: С. Перовской, А. Желябова, С.Халтурина.

В ответ на критику персонажей романа Ю. Трифонов замечал: «Вы пишете, что автор мог быть «менее сдержанным» по отношению к главному герою. И приводите цитаты из «Истории КПСС», Ленина, Маркса ... А это уж позвольте мне, автору, знать, каким тоном писать о своих героях: я не обязан подделываться под тон цитат из «Истории КПСС» или других авторов. Я написал этих людей так, как я их вижу и понимаю, и спорьте со мной по существу, а не с помощью цитат» [4, 175]. Перефразируя старинную формулу Плутарха о том, что мы пишем не историю, а жизнеописания, следует говорить сегодня иначе: «Не сведения мы записываем, а жизни».

ЛИТЕРАТУРА

1. Трифонов Ю. Собрание сочинений: В 4 т. - М. : Художественная литература, 1985-1987. – Т. 3.
2. Драгоманов М.П. Літературно - публіцистичні праці: У 2 т. - К.: Наукова думка, 1970. – Т. 1. - 531с.

3. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. Репринтное издание YMCA - PRESS, 1995.- М.: Наука, 1990.- 224с.
4. Трифонов Ю. Сопряжение истории с современностью // Вопросы литературы.- 1987.- №7 - С.170-184.
5. Лебедев А. Нетерпимость / Лебедев А. Выбор: Статьи. - М.: Сов. писатель, 1980.-364с.

УДК 840 М – 3.091

БИБЛЕЙСКАЯ МИФОЛОГИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ В РОМАНЕ Ф. МОРИАКА «АГНЕЦ»

Мурач Л.А., к. пед. н., доцент, *Полежаева Н.А., преподаватель

*Запорожский государственный университет
Запорожский юридический институт МВД Украины

Одной из особенностей рецепции библейской мифологии в литературе XX в. является обращение к библейским мифам и образам с целью создания на их основе творческой мифологии, соединяющей в себе как архаические наслоения прошлых культур, так и современный мир, современного человека с его философскими, нравственными исканиями.

У каждого исторического времени свои социально-экономические условия, свои идеалы, свои эстетические принципы. «Вечные» образы, сюжеты, мотивы, узнаваемые в новых интерпретациях, не копия, не слепок со своего предка. Сохраняя его гены, они становятся уже знаком иного времени, иной эпохи. А.Каменский справедливо назвал «перелицовку» архетипов «неповторимым повторением старых образов и сюжетов в соответствии с новыми историческими условиями» [3, 106].

Библейский миф, использованный Ф.Мориак в романе “Агнец”, становится основой творческой мифологии писателя.

Уже самим названием романа “Агнец” Ф.Мориак несомненно обозначил эту связь с сюжетом и образом библейского Исаака, приносимого Авраамом в жертву Богу в знак беспредельной веры в него. Бог, не пожелавший принять бесценной жертвы Авраама, заменил Исаака жертвенным агнцем.

Этот сюжет в Библии имеет еще одну параллель, связанную с Иисусом Христом и повествующую о великой, искупительной жертве Бога, отдавшего на заклание своего Сына ради того, чтобы избавить все человечество от первородного греха, искупить кровью Христа все последующие грехи тех, кто познает Бога, впустил его в свое сердце и этим спасется. Библейский Христос молится в ночь накануне казни: “Отче мой! Если возможно, да минует меня чаша сия”. Он борется со страхом смерти и тоской оставленности небесным Отцом, словно обычный земной человек: “Боже мой, для чего ты меня оставил” [1, 1052].

Искупительная жертва Христа призвана была восстановить гармонию мира, нарушенную Евой в Эдемском саду.

“Агнец со связанными ногами”, - так называет главного героя романа Ксавье Дартижелонга его антипод Жан де Мирбель. Жизнь Ксавье – это еще одна попытка внести в мир гармонию проповедью добра. В характере героя достаточно отчетливо прослеживается библейское начало: та же идеальность, готовность жертвовать собой, то же излучение бескорыстного добра, обращенного к людям, что и в его отдаленной предтече – “единого безгрешного” с израненными ногами, с готовностью погибнуть за других людей.

Ф.Мориак в романе “Агнец” создает свой образ мира с его хронотипом. Сюжет романа Ф.Мориак строит как рассказ о скитаниях “взыскующей града” души. Используя библейский миф, своеобразно его интерпретируя и трансформируя, писатель подчиняет фабулу романа дидактической идее: Бог есть любовь.

Для Ксавье Дартижелонга, главного героя романа, Бог есть любовь и прежде всего любовь к ближним своим, не столько к родным, тем, кто связан с ним родственными узами, сколько к тем чужим людям, к которым он испытывает горячий интерес и ради которых готов «страдать и умереть».

Хотя писатель и весьма далек от морализаторства евангельской притчи, его роман – это все-таки духовное наставление современникам, разучившимся бескорыстно любить, ощущать через эту любовь, приближающую по Мориаку человека к Богу, истинный вкус к жизни.

Мифопоэтика, бесспорно, воздействует на поэтику романа Ф.Мориака, придавая ей колорит индивидуальности. Сюжет романа «Агнец» развивается стремительно: «Кажется, будто повествование вырывается наружу под давлением неистовых страстей, что автор охвачен нетерпением, почти испуганием» [4, 330]. Ксавье Дартижелонг входит в жизнь с безупречной верой, горячим интересом к другим людям с «ненасытным сердцем», «каждой привязаться, страдать и умереть». Ксавье предстоит пережить три попытки душевного подвига, три искушения проверить силу добра, переполняющего его изнутри. Уже с первых страниц романа писатель вводит своего героя в самую гущу событий. На перроне вокзала отправляющийся в семинарию главный герой романа встречается с Жаном де Мирбелем, антиподом, который и является первым искушением для героя на пути к добру, «искушением чужими». Из окна готового к отправлению поезда Ксавье видит на перроне прощающихся молодых мужчину и женщину. Писатель подчеркивает сверхъестественную, особенную пронизательность героя: «Он замечал и понимал каждого встреченного им человека». Незнакомые люди завораживали его. Ведь только он один из всех пассажиров и провожающих обратил внимание на эту пару. Никто не замечал ничего особенного ни в этом молодом человеке, ни в провожающей его даме, молча стоявших у вагона. Ксавье, жертвуя своей будущей карьерой священника, самоотверженно, но не безраздумно бросается спасать Жана де Мирбеля, чтобы выполнить свою главную миссию. Эта миссия предназначена ему судьбой в жестоком, безнравственном, черством мире, где презирается все, даже святые узы семейных связей. Ксавье призван спасти человека от нелюбви, безверия, безнравственности силой своей любви, веры, духовности.

Мифологема судьбы как божьего провидения определяет жизненный путь героя, постоянно сталкивая его с людьми, которые нуждаются в нем.

От него, Ксавье, от его выбора (отправиться в семинарию или посетить дом де Мирбеля в Бордо, чтобы примирить поссорившихся и расстающихся супругов) зависит счастье и несчастье, судьба Жана де Мирбеля и его жены Мишель.

Проблема выбора, неоднократно возникающая перед героем, усиливает художественное осмысление истинных нравственных ценностей в противовес преходящим. Задумываясь над тем, что важнее: навсегда связать свою жизнь с официальной религией, далекой от истинного Бога, которого он любит и чувствует в себе, или спасти счастье, а может быть и жизнь двух чужих ему людей, – герой Ф.Мориака избирает позицию «искушения чужими» и тем самым обнаруживает жертвенный характер своего жизненного пути.

Тема благородного самопожертвования как одна из мифологем христианства, идущая от всем памятной Голгофы, становится сюжетным поворотом и фактом свободного выбора героя, основанного на понятиях сострадательной, действенной любви к людям, обязанности, идеи божества, моральной универсальности, жертвоприношения.

Мотив жертвы появляется в романе «Агнец» уже на первых страницах, но здесь он еще не связан с чем-то библейским, религиозным. Так реальная действительность грубо вторгается в хрупкий мир героя. Примечательно то, что автор называет точную реальную дату событий, происходящих в романе: 27 сентября 1921 года. Герою исполняется 22 года. «Война уже окончилась, когда настал его черед быть принесенным в жертву. А потом он заболел плевритом и его вообще освободили от военной службы» [2, 17]. Но уже скоро мотив жертвы переосмысливается, приобретая иное звучание, почти библейское: «... от него ждут другой жертвы, это он знал, знал всегда. Он закрыл глаза. О, это присутствие бога, о, эта уверенность! Его словно сжимала какая-то рука – он ощущал ее жгучее прикосновение так крепко, что у него прерывалось дыхание. Вероятно, она поведет его по пути, который он себе и вообразить не мог. Бог не имел лица, он был воплощен для него в лицах тех, кого Ксавье обожал, как ему казалось, со дня своего рождения, в этих миллионах Христов с темными и нежными глазами» [2, 18]. Фантазии героя и реальность переплетены в этом внутреннем монологе героя. Образ Христа, вернее «миллионов Христов», приобретает символическое наполнение, воспринимается как выражение неисчислимого страдания человека и бесконечной любви, того единственного абсолюта, к которому должен стремиться христианин в своем нравственном совершенствовании.

Современность в романе Ф.Мориака представлена не как господствующая над человеком какая-то чуждая внешняя сила, а как сотворенная им же цивилизация. И это мироощущение приобретает в романе драматическое, порой даже трагическое звучание. Буржуазное провинциальное общество Бордо – это та среда, которая сформировала героев романа, из которой они пытаются выбраться, но она постоянно напоминает о себе той поразительной атмосферой «взаимной ненависти, ревности, зависти, недобра, возникающих между самыми близкими по человеческим святам людьми: родными, родственниками, родителями и детьми, мужем и женой. Будто какое-то проклятье висит над семьей, домом и родными

Бордо... Сами собой вздыбливаются ураганные смерчи недобрых страстей, заставляя искать разгадку роковой власти зла, таящегося в человеческих душах».

Мессианская роль Ксавье в романе ощутима в каждом его поступке: и когда он пытается согреть своей любовью приемыша – подростка Ролана, страдающего от неласки взрослых, взявших его к себе в дом «вместо сына», но так и не преодолевших в себе эгоизм и самовлюбленность; и когда пытается вернуть изверившемуся священнику-скептику его растраченную веру.

Христианский миф, сталкиваясь с современностью, ярче обнаруживает самоотверженность, жертвенность героя.

Восхождением, подобным восхождению Христа на Голгофу, становится любовь Ксавье к маленькому Ролану, почувствовавшему собственную неприютность во враждебном доме, который так и не стал ему родным. И на сей раз перед главным героем вновь возникает проблема выбора: что предпочесть – личное счастье, любовь к Доминике или одинокую неприютность не по-детски недоверчивого Ролана. Выбор главного героя, с одной стороны, как бы предопределен самим предназначением, который Ксавье воспринимает как крест, как необходимость, с другой стороны, этот выбор выражает высшее удовлетворение героя, высшую меру добра, которая является не только реальностью сегодняшнего дня, но и направлена в будущее.

Как явное напоминание евангельской легенды воспринимается один из ключевых эпизодов романа. Ф.Мориак описывает физические страдания Ксавье. Герой с окровавленными ногами ступает босой по острым камням сада, взвалив на себя, как крест, тяжелую лестницу, чтобы по ней забраться через окно к запертому в библиотеке Ролану. Соединение мифологического и натуралистически-бытового в романе вовсе не преуменьшает значительности того, что собирается осуществить герой, посвятивший себя служению людям, а, напротив, делает его жертвенность по-человечески объяснимой и потому еще более высокой.

Очевидной в романе выступает параллель Иисус Христос–Ксавье. Но обращение к христианскому мифу становится лишь способом размышления над современными автору проблемами: как победить в окружающем мире, людях зло, зависть, ревность, непонимание друг друга. Вера и подвиг Христа становятся для Ксавье смыслом жизни, его стезей. Ксавье оставляет карьеру будущего священника ради того, чтобы спасти счастье конкретного человека, с которым сталкивается в первые же минуты самостоятельной жизни.

Помимо художественного переосмысления библейских мотивов и сюжетов в романе Ф.Мориака встречается и прямое использование библейской притчи. Ксавье, пытаясь заронить в душу обиженного, постоянно униженного мальчика Ролана зерно любви к ближним своим, рассказывает ему библейскую историю Иосифа, преданного братьями и проданного в рабство, но не ожесточившегося и не помнящего зла. Тем самым герой преподносит подростку урок всепрощения и всепобеждающего человеколюбия: «... как видишь, несмотря на это, он их любил. Он был полон любви к ним, его убийцам, и этим он походил на Иисуса, приход которого он предвосхитил на семнадцать веков» [2, 57]. Использование библейской притчи, подчеркивая дидактическое начало романа, вместе с тем усиливает авторскую мысль о возможности победить зло в современном мире силой добра, силой воодушевляющего примера, воззванием к совести.

Широко использован в романе и библейский мотив искушения. Как Иисус, отправившийся в пустыню на сорок дней помолиться Богу, был искушаем дьяволом, обещающим ему все царства на земле, так и герой романа Ф.Мориака испытывает на себе постоянные искушения. И последнее искушение, которому он подвергается, столкнувшись с верующим лишь по профессии священником, это искушение его безверием.

Священник оставляет веру лишь слабым натурам и простакам. Результат, к которому он пришел после стольких лет служения Богу, ошеломляет Ксавье: «Можно любить того, кто умер почти две тысячи лет назад, это правда. Я – тому доказательство, я и многие другие. Но как он меня обманул, как он нас всех обманывает из века в век. Я столько молился, я столько молил! В вашем возрасте сам задаешь вопросы и сам же на них отвечаешь, а кажется, что это говорит Бог. Еще не знаешь, что надеяться не на кого» [2, 110-111].

Священник, утративший веру, в теологическом споре с Ксавье утверждает, что «жертвовать собой, спасая отдельных людей, значит зря прожить свою жизнь, что важна только судьба класса в целом, что нельзя спасать человечество в розницу...» [2, 113]. Однако безверие священника не поколебало веры Ксавье. Многочисленные искушения в романе, как и в библейской мифологии, ярче выявляют истинное и ложное, вечное и преходящее, доброе и злое, дают возможность автору глубже раскрыть силу духа юного героя, который бескорыстно несет в мир добро.

Автор романа последовательно утверждает дорогую ему мысль о том, что верить в Бога, любить его – это прежде всего наполнять свою душу любовью к ближнему своему, любовью к добру. Ксавье

обращается к разуверившемуся священнику со словами: «Я пришел, чтобы помочь вам нести ваш крест... а может, чтобы понести его вместо вас» [2, 105].

Мифологеми жизни и смерти в романе приобретают своеобразное звучание, обусловленное в значительной степени христианскими идеями. Жертвенной была жизнь Ксавье, отдавшего себя людям, взявшего на себя миссию, равную той, которая была по плечу только богочеловеку. Но если нельзя проповедью, жизнью своей изменить существующий мир, то, может быть, ценой собственной жизни можно спасти его. Ведь если умереть во имя любви – можно воскреснуть в душах других людей.

Жизнь Ксавье продолжается и после смерти, он воскресает в душах тех, кто задумался о его жизни, о его самоотверженной любви только после смерти героя. Муки совести, которые испытывает Жан де Мирбель, и тот душевный переворот, который назревает в нем (в конце романа мы находим его молящимся коленопреклонно), – пусть иллюзорная, но все-таки надежда на то, что мир может быть изменен к лучшему.

Библейский миф, использованный Ф.Мориак в романе, становится способом раскрытия современной писателю действительности, приобретает новое символическое звучание.

ЛИТЕРАТУРА

1. Библия. – М.: Российское библейское общество, 1995. – 1369 с.
2. Мориак Ф. Агнец. – М.: Известия, 1983. – 127 с.
3. Каменский А. О смысле художественной традиции. Критерии и суждения в искусствоведении. – М.: Правда, 1986. – 345 с.
4. Стеблин-Коменский М. Миф. – Л.: Знамя, 1976. – 292 с.

УДК 389. 21 (477.64)

МІФОЛОГІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОСТАТЕЙ У ФОЛЬКЛОРНІЙ ПРОЗІ ЗАПОРІЗЬКОГО РЕГІОНУ

Павленко І.Я., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Останнім часом значно активізувалося вивчення фольклорної прози, про що свідчать дослідження В.Давидюка [1], Л.Дунаєвської [2], Н.Криничної [3,4,5] та інших. Значну увагу в них приділено українській міфологічній легенді (хоч сам термін “міфологічна легенда” далеко невизначений), її джерелам, жанровим та еволюційним формам тощо.

Вивчення переказу значно відстає. Після виходу ґрунтовної монографії С.В.Мишанича [6], де подано одну зі спроб жанрової диференціації неказкової прози, в тому числі і переказів, у світлі нових методів вивчення фольклору до них ніхто не звертався. Якщо питання визначення легенди, її типології розроблені, то навіть більш-менш переконливе визначення переказу відсутнє. У праці В.Давидюка названо такі “жанрові ознаки переказу”, як: “1) реалістичність (як у самій природі персонажів, так і в структурі мотивів); 2) зовнішня форма вияву епічної традиції, повна відсутність зв'язку з очевидцем на основі загальної значимості подій, відображених в оповіданні; 3) хронікат або ембріональна форма фабулату; 4) ознака порівняно давнього часу; 5) відкрита форма сюжетного оформлення; 6) відсутність яскравих персонажів” [1, 30].

Таке визначення жанрових ознак суперечить характеру функціонування, побутування жанру, оскільки “переказ” – це те, що вже “було переказане”; у процесі передачі втратило форму меморату, набуваючи структури фабулату та ознаки порівняно недавнього (у фольклорному масштабі) художнього часу. У процесі багаторазової передачі образи героїв втрачають індивідуальні риси, але набувають яскравих рис певного “типу”. Отже, і це, одне з найновіших визначень, не повністю відповідає фольклорному матеріалу, оскільки значно звужує межі переказу, тому не дивно, що в найсучасніших збірках жанри легенди та переказу не диференціюються.

Вірогідно, для “розмежування” жанрів потрібно звертатися до їх походження, характеру вигадки, співвідношення міфологічного та реального в них. Можливо, при такому підході, враховуючи стадіальний характер не лише пісенного, але й прозового епосу, екстраполюючи на фольклорні наративи

концепцію стадіального розвитку епосу (продуктивними є спроби застосувати її елементи у вивченні прози С.Азбелєва), дійдемо висновку про те, що переказ – це фабулат, створений у результаті злиття, синтезу окремих меморативів, втрати реалій конкретних подій, фактографізму, епізації ставлення оповідача до матеріалу. Переказ є однією зі стадій формування легенди, ще більше віддаленої від конкретної події в часі, саме тому рівень узагальнення та міфологізації в ній вищий. Виникаючи раніше за легенду, переказ не зникає під час її функціонування, а може існувати поряд з нею як альтернативна версія подій або характеристик.

Генетичний зв'язок легенди та переказу особливо чітко простежується у двожанрових збірках, там, де розташування легенди зумовлено відносною хронологізіцією "подій", "явищ", відтворених в окремих сюжетах. Саме такою збіркою є книжка В.А.Чабаненка "Січова скарбниця. Легенди та перекази Нижньої Наддніпряниці" [7], матеріали якої, поряд з архівними матеріалами фольклорних експедицій ЗДУ, є об'єктом нашого аналізу.

У легендах та переказах нашого краю постійно наголошується на тому, що козаки шанували свою віру та церкву, святого Миколу, Покрову. Водночас вся неказкова проза свідчить про те, що колективна свідомість, яка є не лише носієм, але й творцем фольклору, залишалася нехристиянізованою, архаїчно-міфологічною. Аналізуючи матеріали східнослов'янської легенди, В.Я.Пропп дійшов висновку: "Народ просто не знає Біблії, має про неї вельми віддалені та неясні уявлення"[8]. Це "незнання" виявляється в народних уявленнях про космогенезу, формування та розвиток соціуму, в способах творення художнього образу.

Специфіка нашого регіону полягає в тому, що він має яскраву власну історію та історичних діячів, яких також вважає лише своїми. У легендах та переказах значне місце займають образи козаків та їх ватажків.

Образ запорожців у фольклорній прозі двоплановий: з одного боку, у переказах, вони змальовуються як реальна історична спільнота, що мала свій особливий побут, етичний кодекс, звичаєве право та традиції; її представники практично нічим, крім волелюбства та відмови від жінок, не відрізнялися від інших. Поряд з переказами про козаків існують легенди, де козацтво набуває інших рис. У космогонічних легендах "запорожці" – один із родів (одне з поколінь), що заселяв землю до людей. За своїми ознаками вони наближаються до велетнів, богатирів, які асоціюються з першопредками і беруть на себе функцію облаштування світу, борючись з традиційним тератоморфним супротивником-змієм (зооморфний характер ворога зберігається довше, ніж уявлення про зооморфне походження героїв). До речі, мотив зв'язку з зооморфним предком зберігся в мотивах перевертництва, вовкулацтва [7, 128]. У фольклорній традиції велетні співвідносяться з горами, скелями, каменями. У фольклорі Запорізького регіону цей зв'язок зберігся в образах власне велетнів та богатирів, які кидають через Дніпро кам'яні брили, що стали скелями та зберегли відбиток руки велета. Щодо запорожців, то такий зв'язок не фіксується. Запорожців наділено надзвичайним зростом, довголіттям, силою, характерністю, пророцьким знанням: "вони-таки щось знали" [5, 61], надзвичайною захищеністю: "кулі їх не брали" [7, 60] та магічними здібностями: "коли треба, могли на людей і сон напускати" [7, 133], "одводили очі" [7, 132]. Вони володіли магією слова та імітативною магією, підкоряли собі людей та стихію.

Для образу запорожця характерний глибинний зв'язок із землею, поклоніння їй. Мотив своєї землі, землі матері, життєдайної та захищаючої, постійний у легендах. Чарівна непереможність на чужій землі можлива лише шляхом переносу в чужий простір частинки свого, ця частинка – рідна земля, насипана "в сап'янци" та шапки. Земля була ритуальним оберегом та знаряддям магії, дію якого підсилювали магією слова – закляттям, заговором. Існує магічний зв'язок козаків з водою, оскільки вони пливають по Дніпру на розстеленій кошмі, перед ними розходить вода та вони ідуть по річищу сухими, можуть довгий час знаходитися під водою, долати великі відстані.

Мабуть, саме з культом землі та води пов'язана частина сюжетів про зачаровані козацькі кладки, які не даються людям до рук; поблизу них завжди є людина, що наводить на думку про подвійну жертву землі (у деяких випадках – воді, оскільки клад та людину залишають в озері або річці). Принесення жертви під час "закладання" кладу аналогічно принесенню жертви під час закладання нової будівлі, але в цьому випадку жертва стає духом-охоронником хати, а в першому - "народжує" дух нового кладу. За народною прозою, "сторож кладу" живе доти, доки діє вербальне закляття або поки не знайде собі "заміну", тобто ставши частиною хтонічного світу, він об'єктивно стає загрозою для людей.

Жертовний характер кладів виявляється в тому, що закладені, або потоплені вони в місцях, недоступних для людини. За народними повір'ями, дістати скарб можна лише заплативши чужим життям, угодою з чортом або власним розумом. Тобто, лише хтонізувавшись або увійшовши у контакт з хтонічним світом, людина може отримати те, що належить землі. До того ж, ці кладки "створюють" переважно перед битвою або напередодні смерті, коли потрібно було, за численними даними ще 19 ст., просити пробачення не лише у людей, але й у землі. Саме тому зрозуміло, чому закладання кладу перетворюється на особливий ритуал.

Н.А.Кринична, спираючись на широке коло фольклорно-етнографічних матеріалів, зазначила: “при закопуванні скарбів потрібно було не лише принести жертву, але й промовити заговор (зарок, закляття), що зумовлювалося вірою в магічну силу слова... Отже, при закопуванні кладу відбувався ритуал, до складу якого входило жертвоприношення, заговор і власне дія” [3, 115].

Необхідність принесення жертв землі та воді зафіксована в багатьох творах східнослов'янського фольклору, зокрема в казках (“Ох!”), билинах (“Садко”), історичних піснях, імітацією обряду жертвоприношення є дії з обрядовими фігурами, які топлять або ховають. У пізніх ритуальних комплексах “види смерті” ритуальної істоти (наприклад, Марени) варіюються, що зумовлене, очевидно, забуттям основної мети ритуалу та зв'язку його з конкретною стихією.

Поряд з узагальнюючим образом запорожців у легендах розповідається про їх ватажків. У нашій місцевості найпопулярніші оповідання про Сірка та Палія, в яких історичні герої наділені як спільними, так і особливими, притаманними лише одному герою, рисами.

Потрібно зазначити, що “типологічною” рисою козацьких ватажків (окрім останнього) було “характерництво”, володіння надприродним знанням, невразливість. Усі ці риси притаманні міфологічному образу вождя / жерця й є постійними, усталеними в історичній прозі східних слов'ян.

Щодо рис, притаманних кожному окремому персонажу, то вони залежать від характеру та ступеня його міфологізації в фольклорі, наближення образу до архетипної першооснови. Спостереження свідчать, що на рівні творення образів козацьких ватажків процес міфологізації ще не завершився, оскільки не усталені ще єдині архетипні схеми, до яких зводився б той або інший образ, існують варіанти трактування або міфологічного зближення персонажу, накладення різноманітних міфологем. Однак, аналізуючи сюжети та їх варіанти, можна виділити основні та факультативні мотиви, пов'язані з тим чи іншим персонажем.

На наш погляд, найцікавішим щодо характеру зв'язку з міфологічними першоджерелами є образ кошового Сірка, який, виходячи з існуючих записів, перебуває ще в стадії формування. Обов'язковими мотивами легенд про Сірка є мотиви вмирання / воскресіння та посмертного керівництва своїм військом.

Мотив вмирання / воскресіння має виражений рослинний код. Звертає на себе увагу легенда про те, що герой тричі вмирає, його закопують у гній, через три дні поливають з трьох “пузирків”, після чого він оживає. Маркованість сакральними числами не випадкова, у ній виявлено сакральну сутність персонажа. Флористичний, рослинний характер міфологеми вмирання / воскресіння підтверджується ще й тим, що “сприскують” не звичайною водою, а пояснюють цілющу силу води її зв'язком з рослинами: “Тоді трави такі сильні були, ото і вода зроблена з тих трав” [7, 209]. Характер ритуального поховання в гної, поливання, зв'язок з рослинами дає можливість говорити про міфологему зерна, що лежить в основі цього мотиву. З міфологемою зерна пов'язаний мотив реінкарнації: вмираючи, воно набуває життя в новій формі, новому значенні.

У легендах про Сірка постійно варіюється мотив заповіту, за яким йому необхідно відтяти руку та носити її під час воєнних походів та великої скрути. “Рука буде вами руководувати” [7, 208]. Загально відомо, що для магічних ритуалів використовують засушену лапу тотема, під час обрядових містерій розривають опудала, що символізують божество, сакральну істоту. Мабуть, виділення магічної частини цілого пов'язане з міфологемою першолюдини / першожертви, яка “приноситься в жертву богам шляхом розривання, розчленування, розкладання на частини, з яких виникають елементи соціальної та космічної організації” [9, 2, 351]. Принагідно відзначимо, що згідно з давньоіндійською міфологією, саме з рук першожертви Пуруші було створено воїнів.

Мотив розривання, розчленування варіюється в легендах про Сірка. Так, в одній з них йдеться про те, що “Сірко на три частини захований: перша його частина лежить саме тут, де Чортотлицька Січ; друга – під Кривим Рогом, а третя – під Полтавою” [7, 208].

Рука Сірка має надзвичайну силу, оскільки “де рука, там удача” [7, 207]. Навіть у 1812 році “як оббігли кругом Москви з тією рукою, так французьке військо і посунуло звідки” [7, 207]. Але якщо руки тільки воїни, то зрозуміла сила, але не магічні властивості.

Згідно з “Сравнительным словарем мифологических символов в индоевропейских языках” слово “рука” стоїть у ланцюжку співвідносних слів та значень, серед яких литовське “kerai” – чари [8, 283]. Виникає семантичний ланцюг, пояснюючий “керувати” як чарувати, або мати потенціальну здібність до дій, які не доступні іншим (звідси й українське “керманич”). У легендах про Сірка важливо володіти рукою: “хто володітиме моєю рукою сім год, той володітиме нею так саме, як я владію” [7, 208]. Джерелом магічної сили є сама рука, оскільки вона – джерело чар (додатковою аргументацією безпосереднього зв'язку руки та чар, магії є матеріали російської мови: керувати (чарувати) – руководить – водить – вести – веде – виходимо на вед – корінь, що є й у слові “ведать” (відати), тобто володіти вищим знанням, пророцьким даром, а звідси і “ведьма” (відьма), “ведун” (відун) – не лише відаючи, але й володіючі чарами чаклуни.

Отож і “руководство”, а інформант подав текст саме так: “рука буде вами руководувати” [7, 208], це також надприродний дар, чаклунство.

Сірко володіє таким даром, запорукою якого є його чарівне народження (“з зубами народився”), здібність до метаморфози (“сам кувирдь – та й зробився хортом і побіг до татар,... поробив їм так, що вони поснули...Тоді...знову кувирдь – і зробився чоловіком” [7, 206]. Для міфологічної традиції характерне зближення собаки та вовка (Вовки – то Юрієві собаки). “У міфології представників багатьох народів Європи та Північної Америки образ вовка переважно пов'язаний з культом ватажка бойової дружини...Предок – ватажок виступає в образі вовка, або володіє здібністю перетворюватися на нього” [9, I, 242]. Таким чином, історичну особу наділено властивостями міфологічного вождя / жерця.

Об'єктивна необхідність смерті Сірка зумовлена не реальним фактом, а тим, що образ його – це образ вождя / жерця. Ще Фрезер у “Золотій гілці” довів, що, відповідно до давніх уявлень, оновлення в природі та суспільстві залежить від магічних можливостей царя. Коли цар старіє і слабне, він повинен передати комусь правління та магічні функції [11, 318-320].

За образом Сірка закріплено також близький до казкового мотив померлого предка-чарівника. Помираючи, він наказує не забувати його могилу, з якої він може передати своє віще знання.

Його могила стає сакральним місцем, поряд з яким не можна працювати та порушувати спокій землі. Навіть перебування поряд з нею може бути трагічним: “І справді, ця могила Сірентія робити біля себе не дасть” [7, 209].

Можливе посмертне спілкування померлого Сірка з живими “проти Великдня” [7, 207] “або на Різдво, або на Великдень, або на Зелені свята” [7, 208]. Ці дні традиційно пов'язані з шануванням духів померлих предків, з уявленням про те, що саме в цей, сакральний маркований час, відкриваються канали зв'язку між двома світами і стає можливою зустріч живих та померлих. Могила Сірка й є таким “каналом”, з якого перед Великоднем чути те, що відбувається “внизу”.

Марковано й добовий розподіл часу, коли можна передати знання від мертвого живому, та й взагалі їх спілкування. На могилу потрібно приходити “до східсонця” й поливати її “до третіх півнів”.

З образом Сірка пов'язаний і мотив шанування померлого предка, але ритуальна основа цього мотиву в різних легендах варіюється, отже усталеним цей мотив ще не став.

У частині варіантів Сірко заповідає доглядати за його могилою: обсадити її деревами, підсипати землю. Це пов'язане з загальнорозповсюдженою традицією, та знову ж повертає до рослинного коду. Рослини, що виростають на могилі героя, є однією з його іпостасей, про що свідчать балади та повір'я про метаморфози людина / рослина.

У двох із зафіксованих текстів зустрічаємо мотив “поливання” могили. В.Я.Пропп вважає, що сенс такого поливання - в підтримці існування померлого, у запобіганні його повної смерті [12, 133], але це навряд чи відповідало б інтересам живих, оскільки страх перед померлим був непомірним, що, до речі, знайшло відтворення і в легендах про Сірка. Сучасною дослідницею цей ритуал розглядається як принесення жертви померлому [13, 63], що збігається з інтерпретацією цього мотиву в казках. Якщо згадати традиційно-казкову “живу воду”, то можна погодитися з тим, що “поливання могили” – це намагання надати похованому “нового” життя, оскільки вода традиційно вважається джерелом життєвої сили. Якщо зіставити мотив “поливання” могили з міфологією зерна, то стане зрозумілим, що мова йде про його “проростання”, тобто реінкарнацію, яка й дасть Сіркові змогу “передати комусь віще знання”.

Таким чином, варіанти мають різну ритуально-обрядову, але єдину міфологічну основу. Засвідчені легендою варіанти обрядів пошанування померлих є результатом забуття їх первинного значення.

Варіативність міфолого-ритуальних джерел свідчить про те, що легендарний образ Сірка - ще в процесі становлення, формування.

Поліваріантність міфологічних мотивів притаманна й легендам про Палія, в образі якого поєднуються, синтезуються давні міфологічні уявлення наших предків. Основний пов'язаний з ним мотив – мотив безсмертя: “він міняється як місяць” [7, 212], “Місяць старий – і Палій старий, місяць молодий – і Палій молодий” [7, 214]. Мотив отримання безсмертя – феноменальний сплав міфологічної архаїки з апокрифно-християнським та практично-реалістичним світобаченням. Палій – “запорожський лицар, великий вояка” отримує через ангела від Бога подібне астральному божеству буття та воїнський дар, оскільки виконує титанічну, героїчну місію – вбиває із прикритої від дощу штанами рушниці лукавого, за те, що той “сміє передо мной хвостом вертїти та ще й повітря псувати” [7, 219].

В одній з легенд Палій називається Семеном Попільником, прізвище (прізвисько) розповсюджене в слов'янському фольклорі. Звичайно, семантика прізвища Палій – “той що палить, перетворює все на попіл” (а цей мотив присутній у багатьох варіантах) пояснює можливість такої заміни. Але є й інший вимір, характерний для міфу та казки. “Попільник” - пов'язаний з пиччо, домашнім вівтарем,

жертвником, жрець вітара – печі. Звідси зрозумілі надзвичайні магічні здібності, оскільки як образ козацького ватажка образ Палія – також є реалізацією архетипу вождя / жерця, звідси мотив перетворення його на собаку [7, 216], чарівна невразливість, перемога над самим лукавим, непоборність для ворогів.

З образом Палія тісно пов'язаний мотив тимчасової відсутності, яка мотивується по-різному: був “замурований в стовп на сім год” [7, 215], його “замурували в темницю. Не багато ж він там сидів, не пивши і не ївши, - двадцять років!” [7, 213] тощо. Його відсутність пов'язана з відсутністю світла, можливості рухатися, їсти, пити. Під час ув'язнення Палій практично втрачає риси й ознаки живої людини. “Витягли з того стовпа Палія, а на ньому лепу на цілий аршин, а брови так йому одросли, що треба було трійчатка вила, щоб підняти їх уверх” [5, 215]. У подібній (“покритій лепом”), оскільки дослідження базується на іншому матеріалі, інтерпретації (“весь порос мохом, не видно ни губ, ни рук...”) форми “повернення” Н.Кринична вбачає ремінісценцію хтонічного походження героя, який ніби не відділяється від землі та рослинності” [5, 145].

Про хтонічну природу свідчить сліпота, подібність до міфічного Вія. Власне темниця, стовпи є уособленням хтонічного світу, з якого герой повертається до світу людей, зберігаючи всі ознаки хтонічної істоти: неприбране довге волосся, характерне для демонологічних персонажів, нерухомість, сліпоту та неодягненість. Повертаючись у світ, він знову набуває рис живої людини. Усталеним є мотив одягання як повернення до соціуму, до людської спільноти. Таким чином, герой вмирає та воскресає, а не лише “міниться як місяць”.

Говорячи про міфологізацію історичних постатей у фольклорі нашого регіону, потрібно відзначити, що рівень її розрізняється в легенді та переказах, оскільки в переказах оповідь тяжіє до “факту”, реальності, наскільки вона можлива у фольклорному творі.

Виразні ознаки міфу з'являються при інтерпретації відносно недавніх подій. Рівень міфологізації залежить від розповсюдженості сюжету, яка, в свою чергу, зумовлена популярністю героя.

Уже в 19 столітті зафіксовано легенди про козацтво, в яких запорожці зображені як міфологічні істоти. Різноманітні міфологічні коди простежуються в образах історичних постатей, які в легенді втратили індивідуальні риси: збереглася лише пам'ять про основні події, в яких вони брали участь, але їх поведінка повністю проектується на міфологічні схеми та їх комплекси, у той час як перекази зберігають пам'ять про людину та подію, творення образів у них орієнтовано на дійсність, а не міф.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидюк В.Ф. Українська міфологічна легенда. – Львів, 1992.
2. Дунаєвська Л. Українська народна проза (легенда, казка). Еволюція епічної традиції. – К., 1997.
3. Криничная Н.А. Русская народная историческая проза. Вопросы генезиса и структуры. – Л., 1987.
4. Криничная Н.А. Персонажи преданий: становление и эволюция образа. – Л., 1988.
5. Криничная Н.А. Предания русского Севера. – Спб., 1991.
6. Мишанич С.В. Усні народні оповідання. – К., 1986.
7. Січова скарбниця. Легенди та перекази Нижньої Наддніпрянщини / Упор. В.А.Чабаненко. – Запоріжжя, 1999.
8. Пропп В.Я. Легенда // В.Я.Пропп Поэтика фольклора - М., 1998.
9. Мифы народов мира//Энциклопедия: В 2 т. – М., 1980-1982.
10. Маковский М.М.Сравнительный словарь мифологических символов в индоевропейских языках. – М., 1996.
11. Фрезер Д.Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии : Пер. с англ. М.К.Росклина. – М., 1987.
12. Пропп В.Я. К вопросу о происхождении волшебной сказки. (Волшебное дерево на могиле) // Советская этнография. – 1934. - № 1-2.
13. Еремина В.М. Ритуал и фольклор. – Л., 1991.

ФУНКЦІ ПЕЙЗАЖУ В НОВЕЛІСТИЦІ Д. МАРКОВИЧА

Панченко С. А., к. філол. н., старший викладач

Запорізький державний університет

Важливим стилетворчим чинником у творчій лабораторії Д. Марковича є засоби ліризації прози. У поле зору митця потрапляє частіше всього той чи інший психологічний стан, настрої героя, його роздуми, пов'язані з цим настроєм і породжені ним. А в основі настрою лежить чуттєве сприйняття навколишнього світу і насамперед, головним чином, природи.

Вже в одній з ранніх новел письменника “Невдалиця” помітне прагнення поєднати сприйняття пейзажу головним героєм з його душевними переживаннями: “Дощ закрапав скоріше; спершу серед мряки випадали здорові краплі, а далі й їх стало більше і полив дощ. Панас зняв шапку: йому любо було від того дощу, гаряча голова трохи прохолола. Дощ падав у воду і привітно дзвенів. І чарівні звуки навели на його пам'ять такі ж звуки з тієї пори, як він хлопцем був...” [1, 133].

Торжество природних сил складає емоційний тон багатьох творів Д.Марковича (“У найми”, “Шматок”, “Невдалиця”, “Іван з Буджака” та ін.).

Природа є для автора не тільки об'єктом опису або ж предметом зіставлення з діями, станами людини, вона швидше позначена пантеїстичним одухотворенням, зумовленим безпосередніми спостереженнями, в яких тисячами ниток поєднані стан душі із життям природи.

Картини змін природи протягом доби в новелі “Шматок” набувають символічного звучання в контексті твору. “...ще на світ не благословилося, а вже потягнув вітерець од схід сонця – холодний, різкий...”. “Стало світатъ; на самім краю степу – де він з небом зливається, показала сиренька смужка, а дощик своє робить: лле та лле...” [1, 59]. “Дощ лле. Небо сіре, світу мало, вже й день, а за дощем темненько... Вітер все кріпшав та кріпшав...” [1, 60]. Як бачимо, з кожним пейзажним малюнком бурі відчувається нагнітання трагедії. Природна стихія вітру і дощу підсилює тональність подальшої пейзажної картини бурі в степу, що стає повноправним учасником драматичного дійства. Д.Маркович вдається до засобу повтору як своєрідного стилістичного прийому, що покликаний посилити враження, виділити те місце, що є найбільш значимим у творі. Кожен фрагмент опису бурі підсилюється повтором: “Вітер, лютує, вітер рве... А дощ лле, а вітер лютує...” [1, 60-61].

До того ж дощ як деталь пейзажу стає під пером Д.Марковича тим художнім образом, що, взятий у контексті, бере участь у зображенні дисгармонії між обмеженістю дитячих можливостей вижити в нелюдських умовах і морально, і фізично: “...дощ давно пробив рвану свитку підпасича, пробив сорочку його й холодним, болячим жартом лоскоче по послабленому тілі. У хлопця губи сині, лице жовте, зуби ляскотять...” [1, 61].

Зі смертю підпасича змінюється і пейзаж. Останній малюнок новели стає символом вічності життя і знецінення людини в ньому. “... вітру, дощу і холоду неначе й не було. Од красного проміння усе стало світліше, веселіше: степ не жовтий, а золотий-золотий здався. Трошки далі шматок безпечно, вільно розкинувся і гуляв на просторі” [1, 65].

Досить майстерну структуру мають пейзажні та побутові замальовки в образку “У найми”. Згідно з творчим задумом автора вони створюють складну реалістично-метафоричну картину дійсності і слугують засобом настроєвості і ліризації цього довершеного образка.

Об'єднуючим живописним елементом, що фігурує впродовж твору, є степ. До речі, О.Грушевський перший з критиків відзначив майстерність Д.Марковича-пейзажиста: “Індивідуальна прикмета творчості Д.Марковича – це знання степу. Він знає цю країну і вміє добре її малювати. Широкий простір степу з рідкими, де-не-де розкиданими хуторами, гурти овець на випасі, ... сумна осіння завірюха... - це все виступає у оповідача живо і яскраво” [2, 69].

Аналізуючи твори письменника, із захопленням відзначає майстерність пейзажів і Т.Черкаський: “Вже одні ці мистецькі малюнки степу давали б право Д.Марковичеві зайняти місце серед художників-майстрів українського слова” [3, 42].

Образок “У найми” відкривається розлогим описом степу і Сиваша, що змикається з ним. Майстерно вживана митцем антропоморфна метафоризація викликає яскраві зорові, дотикові враження. “Нема краю широкому, вільному степу! Простягся він рівний-рівний від кучугурів дніпрових аж до самого Сиваша, уперся в його, став наче на годину, а далі перекинувся через Сиваш, задавив його своєю величезною рівнотою і простягся вже вільно далі й далі, зачепив річечки Молочну, Дін і пропав десь... Коло самого моря лежить він, наче залицяється з ним... Тільки Сиваш своєю важкою, сивою, як мертво око хвилюю, лише жовтий і попелястий берег” [1, 84].

Вдало послуговується Д.Маркович і символікою кольору. Так, створенням певного ефекту від зображуваної дійсності є передача жовтої кольорової гами в описі посухи в степу та голоду на селі. “Вітер зв’ялив і зеушив кожну стеблинку. Травиця головоньку схилила додолу, пожовкла і вмерла навіки... По жовтій землі розкинулось село: стоїть невесело. Хатки маленькі, з глини складені, повітки і сараї теж глиняні. І все те жовте-прежовте: і хатки, й земля, і небо – все жовте...” [1, 85].

Своєрідним композиційним прийомом – вдалою зміною ракурсу, звуженням точки зору (з кінематографії) образок “У найми” типологічно споріднений з новелою С.Васильченка “На хуторі”.

Від пейзажу степу автор поступово переходить до опису посухи в степу, опису степового села, голоду в селі, голоду в родині бідної вдови і нарешті зупиняється на самотній постаті серед засніженого степу, на якій концентрує увагу.

Настрій природи наче вторує мінорному настроєві головної героїні образка. “... зірветься він (вітер) звірюкою лютою відкілясь зверху, вдариться об землю й вихватить велику купу снігу. Другий стовп навіжений летить, забиває дух, сліпить очі, ножем гострим ріже обличчя... А хуртовина в’ється, гуде, виє, як люта звірюка...” [1, 95].

Зокрема, метафоричне порівняння хуртовини з лютою звірюкою, майстерно вжите автором, тяжіє до виразально-оцінної первини, увиразнюючи трагічне становище матері та дитини, їх невлаштованість як у природному, так і в соціальному світі.

Образ степу під пером письменника набуває подекуди й ширшого філософічного звучання. “Від чудових степових голосів, від якогось незрозумілого шепотіння... спочатку чоловік торопіє, йому робиться страшно, бо він очевидячки бачить, який він без міри малий проти цього простору; а далі отой широкий без краю степ, отой простір безмірний навертає чоловіка до думки про світову безкрайність, про волю; око його мимохіть зупиняється на блакиті неба, і він починає думати вже про небо, про його неомірність, починає мислити про бога, і спокійна, але глибока віра панує в його серці...” (“На Вовчому хуторі”) [1, 73].

Роздуми Д.Марковича під таким кутом зору над людською сутністю в глибинах безкрайнього Всесвіту близькі новітній школі новелістики і свідчать про неправомірне твердження радянських літературознавців щодо захоплення прозаїка лише етнографізмом та оплакуванням долі “маленької” людини.

Про це слушно зауважує Ю.Кузнецов: “Порівняно з реалістичним пейзажем у прозі XIX ст. саме “вихід” картини природи за межі соціально-побутових обставин, осмислення її в категоріях ширших – людина й світ, надання їй особливих ідейно-естетичних функцій і становили підготовчий момент для розвитку імпресіоністично-психологічної новели” [4, 100].

До нової манери письма автор досить близько підійшов у “Заметках и воспоминаниях об Афанасии Васильевиче Марковиче”, де у формі спогадів вияскравлюється інтенсивне емоційно-суб’єктивне сприйняття світу ліричним героєм. Деякі пейзажні та інтер’єрні замальовки особливо настроєві, з домінуючим виразальним началом, переданим у формі вражень ліричного героя. “В комнате тепло натоплено, воздух насквозь пропитан ароматным запахом сосновых стен, срубом сложенных, не обшитых, окна замерзли изящными, причудливыми узорами, и только верхушки стекол свободны и пропускают целый столб лунного света; а ниже, сквозь замерзшую часть лучи преломились, играют синими и зелеными мягкими оттенками и снежинки мягко блестят” [1, 484].

Такі зразки прози свідчать про те, що митець самотужки виробляв стильові риси манери, пізніше названої імпресіоністичною.

Як бачимо, пейзаж є одним з найголовніших засобів ліризації прози. Природа степового півдня України входить у внутрішній світ героїв багатьох творів письменника як уособлення могутності життя, його чарівності і принадності. Поряд із використанням традиційних функцій пейзажу досить часто він перетворюється на засіб розкриття внутрішнього світу персонажів і органічно вплітається в емоційно-художню структуру новел. У багатьох з них пейзаж створений за законами імпресіоністичної манери письма.

ЛІТЕРАТУРА

1. Маркович Д. По степах та хуторах: Оповідання. Драма. Спогади. – К.: Дніпро, 1991. – 541 с.
2. Грушевський О. Дмитро Маркович // З сучасної української літератури. – Книгар. - 1918. - № 14. – С. 214-221.
3. Черкаський Т. Дмитро Маркович // Маркович Д. По степах та хуторах. – К.: Рух, 1929. – С. 5- 48.
4. Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поезики. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 304 с.

ЖАНРОВАЯ ПОЭТИКА ИЛЛЮЗИОНИЗМА "ВЫСОКОГО" РОМАНА БАРОККО В ГЕРМАНИИ

Пастушенко Л.И., к. филол. н., доцент

Днепропетровский национальный университет

Историко-культурное значение "высокого" романа барокко, давно и законно признанного неотъемлемым звеном романов "первой стилистической линии" (М.Бахтин), в настоящее время не подлежит сомнению. Вместе с тем, этот объект едва ли пользуется пристальным вниманием ученых, в частности отечественных. Подобный разрыв между декларируемым теоретическим признанием и фактическим небрежением особенно нетерпим применительно к поэтике жанра, так как до сих пор в основательных специальных исследованиях, посвященных немецкой литературе XVII в., "высокий" роман барокко предстает как высокопарный, громоздкий, аффектированный [5, 253–254], изощренный и второразрядный [3, 103–107]. Цель данной статьи заключается в том, чтобы отчасти восполнить досадный пробел, существующий в отечественной германистике, обратившись к вершине романа "высокого" барокко в Германии - "Светлейшей сириянке Арамене" (1669–1673), принадлежащей перу герцога Антона Ульриха фон Брауншвейга-Вольфенбюттеля.

Мнение знатоков немецкой литературы барокко закрепляет за "Араменой" метафорическое определение "совершеннейшая теогония" (К.Хезельхаус) как наиболее подходящее к ее жанровой сути, имея в виду феноменальный микрокосм дворцовой вселенной в миниатюре, тонко стилизованный романистом. Примечательно, что "Арамену" уподобляли теогонии уже современники, полагая в то же время ее создателя *alter deus* [4, 22–23], акцентируя в этих обозначениях созидательно творческую роль сочинителя по отношению к театрализованной фикции художественного мира. Существенно, что немецкий роман барокко пытается воздействовать на читателя не только средствами другого рода искусства (живописи, музыки, драматургии), как свойственно этому направлению в целом, но и специфически философскими средствами художественной онтологии: путем создания малой космологии, эстетической стилизации мира-аналога, с помощью умозрительных идеальных построений. В этой систематизирующей парадигматической духовной традиции, столь свойственной культуре Германии, проявляется "парадоксально-трагическая" специфика немецкого художественного и философского мышления, склонного к идеальным образованиям, откровенно умствующего [1, 16–18].

Достойна удивления логическая выверенность жанровой конструкции, ибо "совершенная теогония" предстает в двойном, внешне-механическом выражении (углубленно-драматически обрисован смятенный аристократический космос романного социума) и этическом – реализуется как нравственный принцип мудрого провидения, в законе воздаяния (смерть злодеев, воскресение героев, брачное соединение влюбленных), в финальной одухотворенной гармонизации художественного мира, прежде исполненного динамических потрясений.

В "Арамене", многое почерпнувшей из постулатов логического оптимизма Лейбница, господствует представление, что земная жизнь персонажей не обладает ни окончательной ценностью, ни истинностью в последней инстанции. Автор возводит в закономерность недоразумение, неведение, заблуждение, видимость, *Einbildung*. Неведение лежит в основе взаимного любовного чувства Абимелеха и Арамены, связанных кровными узами, ибо они брат и сестра. Элиху, а затем князь Бетуэль похищают Милькариду, ложно полагая, что это Арамена. Цимбер ошибочно принимает Дизона за своего удачливого соперника в любви к Арамене, а затем столь же неверно считает его потенциальным собственным убийцей. Происходит "ложное венчание" – *falsche Trauung* [6, III, 347] – помолвка Дизона в платье Арамены с Араменой в костюме Дизона, притом ни один из них не подозревает о маскарадном обмане другого. Хемор женится на мнимой Арамене – Милькариде, будучи убежденным, что берет в супруги Арамену младшую, которую он любит. Цимбер ревнует к Тускусу Сиканусу и вызывает его на поединок, но Тускус – не кто иной, как верный Агалибаме Элисер, а Арамена в то же время считает Тускусом самого Цимбера. Главная героиня отзывается о "больном Абдастарта" как о своем личном враге, но она имеет в виду Ниниаса, а раненый Цимбер, опекаемый в это время Абдастартом, по роковой случайности относит ее слова на свой счет, что вызывает его душевную драму.

Уже данный весьма краткий каталог достаточно показывает технику иллюзионизма земного бытия, создаваемого романистом. Персонажей принимают за других или они сами невольно провоцируют путаницу из-за маскарада. Писатель активно эксплуатирует мотивы подслушивания с неверным результатом, случайного и драматичного по следствиям совпадения времени и места действия, сходства имён, вызывающие у доверчивых к видимости героев ложное толкование событий. Нередко новое заблуждение персонажей вытесняет старое, но подобное нагромождение не смягчает, а скорее усиливает напряжение происходящего, так как разъясняющееся заблуждение не имеет окончательной силы

достоверного знания. Например, слух о свадьбе Арамены и Хемора – ложный и истинный одновременно, так как свадьба действительно состоялась, но в роли невесты выступила мнимая Арамена. Брак Агалибамы с князем Эдомом оказывается фиктивным; обвал в пещере действительно имел место, но главные герои остались невредимы; тело якобы отравленного Элисера было предано земле, но герой тем не менее жив благодаря искусству врачей и подмене; голова казненного Априеса падает к ногам безумной от горя Амориты, однако сущность не совпадает с видимостью: возлюбленному удается спастись. Автор чрезвычайно широко пользуется приемом отмены сюжетного хода.

Недоразумения бесконечно умножаются, провоцируя путаницу в отношениях между персонажами и увеличивая смятенность их внутреннего мира. Романист разделяет идею христианского стоицизма Ю.Липсиуса о том, что "зло мира – это стратегия божественного промысла, непостижимого для людей" [10, 92]. В финале чудесным образом торжествует высшая справедливость, порок покаран, добродетель увенчана. Вполне логично смерть оказывается столь же мнимой, сколь до того была иллюзорна жизнь, но трудно согласиться с крупнейшим исследователем-позитивистом Л.Холевиусом в том, что "автор знает меру в использовании мотива воскресения" [8, 214]. Бытие предстает в его элиминированном от случайности, гипотетическом, гармонизованном виде, – в прикладном аспекте предопределения, как скрытая целесообразность провидения.

А.В.Михайлов тонко уловил метафизическое напряжение логико-философских построений барокко: "...сущность предустановленной гармонии, ..., заключена в решительной дисгармонии" [2, 197]. В жанровой стихии классически барочной "Арамены" торжественная гармонизирующая идея воздаяния объемлет нарочито усложненный, подверженный бесконечному дроблению, умножению, дифференциации положений и ситуаций лабиринт романного мира. Его замкнутая спаянность, финальная упорядоченность и оптимистическая соподчиненность частных выступают не столько выражением поэтики "реалистической сказки либо сказочного реализма" [9, 24], сколько результатом снятого платоновского мимесиса и умозрительной художественно-философской концепции теологического оптимизма, характерного для зрелого барокко в Германии [7, 195–196].

Проблематика видимости и сущности подчеркивает барочную специфику мышления писателя, основывающего темы превратного счастья, испытаний фатума, капризной игры непредсказуемого случая на безукоризненной логике математического расчета. Мотивы заблуждений, предположений и догадок, неверного толкования случайно увиденного или услышанного, столкновения интересов и пересечения разнонаправленных устремлений персонажей отражают неполноту знания действующих лиц о мире, рождает идею примечательного драматизма, возникающего на почве внутреннего родового несовершенства персонажей, способных охватить жизнь лишь в иллюзии – неточно, неверно, неполно, ложно, а также одновременно передают судорожный порыв героев к истинному, скрытому на уровне единичного земного бытия смыслу действительности. Не всегда при этом ученые, отмечая "в высшей степени искусственное и неправдоподобное впечатление", производимое "Араменой" [9, 24], принимают во внимание, что такая концепция не результат прихотливой воли изощренно-сложного писателя-аристократа, а идет от художественно-философского замысла, ибо Антон Ульрих настойчиво внушает читателю, что сокровенное знание недоступно человеческой природе, оно составляет достояние высшего разума творца, – таково ценностное проявление иерархичности в художественном мире "высокого" барокко.

Впечатление зашифрованной сложности романной действительности усиливает техника принципиального удвоения или умножения образов главных героев. В произведении действуют четыре Арамены (старшая, она же Дельбоа, – истинная королева Сирии, младшая – служительница Дианы, мнимая Арамена – Милькарида, выступившая в детстве в роли подменного ребенка с целью спасти жизнь настоящей наследнице, и фальшивая Арамена – Дизон в женском платье, принявший имя героини с целью возродить былую славу династического дома Сеира), две Агалибамы, два Абимелеха и другие. Элисер выступает под именем Тускуса Сикануса, но существует и реальный Тускус, его брат. Марсий действует под именем Цимбера, однако в первой части романа фигурирует еще один доблестный Цимбер, который затем пал в сражении. Так как Арамена в своем заблуждении полагает, что Цимбер и Тускус – одно лицо, то возникает некая стереоскопическая галерея действующих лиц: Цимбер – он же Марсий – он же Тускус – он же "второе я" Абимелеха. Словно включая читателя в текучую игру подлинного и мнимого, писатель создает иллюзию инобытия, призматической стереоскопичности, видимость принципиальной нетождественности персонажей самим себе, их внутренней неадекватности. В этом приеме скрыто заложена глубокая религиозно-философская идея божественной аналогии, подтверждающая единство мироздания: повторяемость обнаруживает тождественность единичного и общего, объединенных законом творения. Поэтика усложненного душевного состояния создает смутное, типологически превосхитившее романтизм, ощущение бездонной сложности внутреннего мира человека, но наряду с этим звучит основанное на неоплатонизме убеждение в высокой созвучности душевных качеств благородных действующих лиц, их тождественной, взаимно отраженной и умноженной в творении идеальности.

Очевидно, что достоверность питающегося риторикой романа "первой эпохи" (П.Гринцер) особая: художественный мир "высокого" романа барокко опирается на театрализованные сюжетные положения и техники, допускает заведомо невозможное, ставит во главу угла иллюзию, захватывает необычностью эстетической действительности, концептуально философски усложненной и эмоционально аффектированной, ведь мы имеем дело с искусством, которое своим высшим законом признает не "правду жизни", а поэтическую достоверность *decorum*. Театрально-эстетические эффекты иллюзионизма запечатлевают и художественно корректируют систему теологических представлений XVII в.

ЛИТЕРАТУРА

1. Жучков В.А. Немецкая философия эпохи раннего Просвещения (конец XVII – первая четверть XVIII в.).– М.,1989.
2. Михайлов А. Время и безвремяе в поэзии немецкого барокко // Рембрандт. Художественная культура Западной Европы XVII века.– М., 1970. – С.195– 220.
3. Морозов А.А. "Симплициссимус" и его автор. – Ленинград, 1984.
4. Пастушенко Л.И. Формирование теории романа в Германии XVII века: Учеб. пособие.– Д., 1992.
5. Пуришев Б.И. Немецкая литература // История всемирной литературы: В 9 т.– М.,1987.–Т.4.–С.235–265.
6. Anton Ulrich von Braunschweig. Die Durchleuchtige Syrerin Aramena.–Th.I–V.–Nürnberg, 1678.
7. Borchardt H.H. Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland. Vom frühen Mittelalter bis zu Wieland.–Leipzig,1926.
8. Cholevius L. Die bedeutendsten deutschen Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literatur.–Leipzig,1866.
9. Lugowski C. Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchungen zur Wirklichkeitsdarstellung Heinrich von Kleists.–Frankfurt am Main,1936.
10. Merkel J. Philosophie // Deutsche Literatur. Zwischen Gegenreformation und Frühaufklärung: Späthumanismus, Barock: 1572–1740 / Hrsg. von H.Steinhausen.–Reinbeck bei Hamburg,1985.–S.88–100.

УДК 882 Л – 3.06

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ЖЕНСКОГО ИДЕАЛА В РОМАНЕ Н.С.ЛЕСКОВА «НА НОЖАХ»

Погребная В.Л., к.филол.н., доцент

Запорожский государственный университет

Проблему женского идеала можно отнести к разряду вечных проблем, поскольку на протяжении тысячелетий писатели, художники, скульпторы, музыканты пытались и пытаются воссоздать в своих произведениях лучшие образцы женской красоты и добродетели. Русские писатели II-й половины XIX века Л.Н.Толстой, Н.С.Лесков, Ф.М.Достоевский, И.С.Тургенев, А.Ф.Писемский, И.А.Гончаров открывают новую страницу в летописи женских характеров, неповторимых по своей психологической глубине и убедительности, обаянию и красоте. Именно в женских образах, как в зеркале, отражаются взгляды этих писателей на роль женщины в семье и обществе, на особенности женской природы и характера, на любовь, брак и т.д. Опыт писателей прошлого века в этой области является ценным и с точки зрения этики, и с точки зрения психологии, и с точки зрения поэтики женского образа.

Мы обращаемся к изучению художественного осмысления женского идеала Н.С.Лесковым. Следует отметить, что творчество этого писателя является благодатной почвой для исследования данной проблемы, ибо во многих художественных произведениях (романы «Некуда», «На ножках», «Соборяне», «Обойдённые», рассказы «Юдоль», «Павлин» и др.), публицистических статьях («Русские женщины и эмансипация», «Специалисты по женской части», «Загробный свидетель за женщин» и др.) Н.С. Лесков затрагивал проблемы женской красоты, женской свободы, проблемы семьи, гражданского брака и др.

Несомненно, в результате жизненного опыта у Н.С.Лескова сложился свой идеал женщины – покладистой, любящей, понимающей, сложился свой идеал семейной жизни. Сын писателя, А.Н.Лесков, заметил, что неоднократно в письмах и литературных произведениях его отца семейная жизнь «олицетворялась вечерним сбором всех членов семьи для мирной беседы или чтения *за круглым семейным столом и тихой семейной лампой, льющей ровный свет из-под абажура, сделанного женской рукой* [выделено Андреем Лесковым] [1, 370]. Тишина и семейный уют – это то, о чем мечтал писатель, и чего, по-видимому, не хватало в его жизни. «Тихая семейная лампа» олицетворяет тихую семейную жизнь, без потрясений, скандалов, катастроф. И женщина, с точки зрения Лескова, должна быть «тихой», отзывчивой, скромной, она должна быть, прежде всего, хранительницей семейного очага. Писатель признавал право женщины на равное с мужчиной образование, труд, свободное развитие. Но в женщине он ценил прежде всего не ученость, а характер. Биограф писателя, А.Фаресов, утверждает, что писатель говорил: «Как о мужчине экзамены и дипломы ничего не говорят, так и в женщине прежде всего важен её характер: умение не испортить вам жизнь и затем уже её искристый, природный ум... А после всего идут в счет её научные и курсовые знания... А ведь без последнего ещё можно прожить с женщиной, да ещё как счастливо жили Тургеневские, Авдеевские и Гончаровские мужья с женами; а без уживчивого характера женщин, *без тишины* [выделено нами – В.П.] и ласкового обычая – чёрт ли в том, что жена ученая, да если она кулак и хам?... Образованная женщина, у которой нет благородных намерений быть слугой человечества, гораздо хуже старушки Базаровой» [2, 27].

Писатель неоднократно в своих художественных и публицистических произведениях будет повторять, что русское общество нуждается в хороших матерях и женах. В статье «Специалисты по женской части» он определяет значение женского воспитания как «умножение числа хороших женщин, чему в свою очередь должна помогать здоровым и честным направлением и литература» [3,280]. В этом плане произведения самого Н.С.Лескова можно считать образцовыми, ибо они заставляют думать и многому учат, призывают к добру, милосердию и любви.

Н.Н.Старыгина и М.И.Шенцева совершенно справедливо замечают: «Характер отражения действительности («оценка») определяется содержанием авторского идеала и реализуется в произведении, в критике или идеализации» [4, 24]. Поскольку любой художественный образ является объектом изображения в структуре произведения, мы проанализируем приёмы художественной идеализации и, напротив, приёмы «антиидеализации» в романе «На ножах».

Взгляды Н.С.Лескова на идеальный тип женщины в этом произведении выражают отец Евангел и майор Форов. Этим образам, как и образам их жен, Н.С.Лесков придавал большое значение, утверждая, что без них «нет идеи романа». Во время печатания «На ножах» цензура вымарала некоторые сцены, касающиеся «симпатичного нигилиста» Форова и его жены. Лесков был вынужден переработать несколько глав. Он писал П.К.Щебальскому 8 апреля 1871 года: «Я посылаю кусок романа «На ножах», кусок живой и горячий, как парная кровь, но немножко непоследовательный. Непоследовательность эта, весьма не худо, впрочем, связанная, происходит от необходимости восстановить характер отношений Форовой к нигилисту-мужу. Это все было безрассудно вымарано, а без этого – нет идеи романа. Теперь все это восстановлено с лицом новой «умной дурочки» попадьи, жены отца Евангела... «Умная дурочка» написана крайне тепло, с её собственной плотью и с её же языком... Она говорит прекрасно, когда *чувствует сердцем* [выделено Лесковым] и преглупо, когда хочет быть «умною дамой» [6, 10, 305]. Идеальная женщина, праведница, желающая, чтобы все любили друг друга, названа Лесковым хоть и умной, но дурочкой. Выражение «умная дурочка» – оскиморон. В нем соединяются противоположные по смыслу слова, что приводит к получению нового смыслового качества, имеющего экспрессивное значение. «Умной дурочкой» называет свою жену отец Евангел [5, 9, 72-73]. Майор Форов, разглядывая жену отца Евангела, относит её «к наипочтеннейшим женщинам на свете» [5, 9, 69]. Имея возможность сравнить столичных женщин и провинциальных, Форов отдаёт предпочтение последним. Он говорит: «...мне нравится только особый сорт женщин: умные дуры, которые, как всё хорошее, встречаются необыкновенно редко» [5, 9, 121]. К такой категории женщин майор причисляет и свою жену. В обществе, больном нравственно, как чудихи и юродивые воспринимаются героини, живущие по христианским заповедям любви и добра. Н.Н.Старыгина и М.И.Шенцева верно заметили, что одним из приёмов идеализации в романе является «мотив юродства в содержании образов Катерины Форовой и жены отца Евангела» [4, 24].

Лесков, раскрывая внутренний мир своих героинь, характеризует их в действии, использует приёмы авторской оценки и оценки, которую дают другие герои. Эти женщины идеальны в восприятии тех людей, которые способны оценить духовную красоту. Через внешнее (портрет, одежда, манера говорить, движения и т.д.) Лесков показывает внутреннюю душевную красоту, нравственную суть героинь. Паинька – «...довольно худенькая, несколько нестройно сложенная молодая женщина, с очень добрыми большими коричневыми глазами... Она была одета в светлое ситцевое платье... заговорила она, ласково глядя на мужа и на майора» [5, 9, 68]. Уже из портрета героини видно, что в глазах её светится доброта, одета она просто, значит бесхитростна и не кичлива, говорит ласково. Внешность у Лескова всегда отражает характер.

С любовью писатель показывает Катерину Астафьевну Форову. Авторская оценка предвещает встречу с этой героиней. Лесков так характеризует жену Форова: «...женщина лет сорока пяти, полная, нервная, порывистая, очень добрая, но горячая и прямая необыкновенно» [5, 8, 116]. Эмоциональность Катерины Астафьевны передаётся через её порывистые движения. Узнав о возвращении племянницы, Ларисы, из Петербурга, она «влетела, как бомба, в комнату, где сидела Лариса, кинулась на шею, дрожа и всхлипывая, и наконец совсем разрыдалась» [5, 8, 116]. Весь смысл жизни Катерины Форовой заключался в деятельном добре. Во время Крымской войны она «по неодолимым побуждениям своего кипучего сердца, поступила в общину сестёр милосердия и отбыла всю тяжкую оборону Севастополя...» [5, 9, 59]. Труд на благо людей, с точки зрения Лескова, является основным показателем эмансипированности любой женщины. Но Катерину Форову можно считать эмансипированной не только поэтому. Гражданский, не освященный церковью брак Филетера Форова с Катериной Астафьевной показывается Лесковым как брак счастливый, удачный.

Самой любимой лесковской героиней романа «На ножках», пожалуй, можно считать Александру Ивановну Гриневиц, ставшую затем генеральшей Синтяниной. Её портрет, фигура, манера говорить и двигаться описаны Лесковым пластично и выразительно: «Физическая жизнь её в полном расцвете. Довольно заметная полнота стана генеральши нимало не портит её высокой и стройной фигуры, напротив, эта полнота идёт ей. Полные руки её с розовыми ногтями достойны быть моделью ваятеля; шея была как алебастр и чрезвычайно красиво поставлена в соотношении к бюсту, служащему ей основанием... Всё свежее лицо её дышит здоровьем, а в больших серых глазах ясное спокойствие души... В лице её есть постоянно некоторая тень иронии, но ни одной черты, выражающей злобу. Походка её плавна, все движения спокойны, тверды и решительны» [5, 8, 113]. Александра Ивановна воплощает собой женственность, мягкость. В её поведении, разговоре никогда нет напряжения, порывистости, угловатости, неестественности, в отличие от вульгарно эмансипированных женщин. Когда читатель воспринимает этот образ, у него возникает ассоциация с чем-то круглым, цельным, завершённым, имеющим неподдельную ценность. А.П.Щербакова в статье «Об изменении роли женщин в портретной живописи XIX-XX веков» совершенно справедливо отмечает: «Мягкость, округлость форм, женственность – всё это символы матери и супруги» [7, 153].

Н.С.Лесков наделяет свою героиню идеальным характером. Все окружающие люди восхищаются спокойствием, уравновешенностью, самообладанием, уверенностью в себе, умом и духовностью этой женщины. Приведём несколько таких оценок. Катерина Форова «благоговела пред могуществом воли, торжествующим в святой силе терпения» генеральши [5, 8, 335]. Горданов оценивает её так: «...она прелесть и баба мозговитая» [5, 8, 150]. Александра Синтянина, как справедливо заметил В.Ю.Троицкий в статье «Духовный и зримый идеал женщины у Лескова» [8, 12], ещё не оценена по достоинству ни читателями, ни литературоведами.

В отличие от петербургских эмансипе, Синтянина не выходит за рамки семейной жизни, не стремится заниматься общественным делом. Она говорит о себе: «...я люблю тишь и согласие, и в них моя поэзия... я простая, мирная женщина» [5, 8, 332]. Но назвать её отставшей от времени, неразвитой, неэмансипированной ни в коем случае нельзя. Она трудится, не пренебрегает «малыми» делами, ведёт хозяйство, даже умеет править лошадей. Александра Ивановна всегда имеет свое мнение, всегда отстаивает свою точку зрения. Круг её интересов очень широк. Вокруг генеральши образовывается своеобразный кружок провинциальной интеллигенции, в который входят отец Евангел и его жена Паинька, супруги Форовы, помещик Подозёров. Все они признают, что Синтянина – душа их компании. Александра Ивановна обладала редким качеством соединять людей, вносить гармонию в их отношения.

Самое главное отличие Александры Ивановны от вульгарно эмансипированных женщин состоит, с нашей точки зрения, в том, что она реально смотрит на вещи, не переоценивая свои возможности и силы. Она говорит Подозёрову: «Не нужно забывать, что свет не нами начался, не нами и кончится: il faut prendre le monde comme il est»¹ [5, 8, 326].

Образ генеральши Синтяниной дается автором в русле житийной литературы. Жизнеописание этой героини дается как глазами автора, так и глазами других героев. Большое значение имеет исповедь героини, изложенная в форме завещания к духовнику, отцу Евангелу (15 глава III части). Это завещание-письмо можно рассматривать как внутренний монолог героини, в котором она раскрывает тайну своего странного замужества. Александра Ивановна, пожертвовав собою, вышла замуж за нелюбимого человека, влиятельного генерала Синтянина, чтобы спасти от кары своего жениха-нигилиста и его товарищей. Желание спасти людей было настолько сильным, что девушка, не долго раздумывая, отдала свою молодость, свободу, счастье человеку незнакомому, славившемуся своей грубостью и цинизмом. Она смогла смягчить нравы генерала и стать ему другом, она полюбила его глухонемую дочь и была ей более, чем мачехой. Сама героиня в «Исповеди» скажет о самопожертвовании: «Я хочу сказать, что страшных и непереносимых жертв нет, когда несёшь их с сознанием исполненного долга... В

¹ нужно принимать свет таким, как он есть (франц.)

пожертвовании себя благу других есть такое неопишанное счастье, которое дарит спокойствие среди всех нравственных пыток и мучений» [5, 8, 434]. Психологический анализ у Н.С.Лескова сосредоточен вокруг главного события в жизни героини. Внутреннее состояние Синтяниной раскрывается сквозь призму именно этой «жертвы».

В романе «На ножах» три «святые» женщины–праведницы (и это символично) – Паинька, Форова, Синтянина. Эти образы являются художественной антитезой петербургским эмансипе. Идеальные женщины, с точки зрения Лескова, живут в провинции, поскольку она является центром духовности и нравственности, тогда как в Петербурге процветают разврат, обман и лицемерие. Лесков пишет о Петербурге, что это город, «где в остром укусе «сорока разбойников» отмачиваются и в вымоченном виде выбираются в житейское плавание новые межеумки, с которыми надо ликовать или мучиться и многозаботливым Марфам, и безвестно совершающим свое течение Мариям» [5, 8, 213]. Писатель неспроста упоминает имена библейских героинь, сестёр из Вифании, открывших двери своего дома Иисусу. Именно Марфе Иисус сказал: «Я есмь воскресение и жизнь; верующий в Меня, если и умрёт, оживёт; И всякий живущий и верующий в Меня не умрёт вовек. Верить ли сему?» [9, Ин. 11: 25-26]. А ее сестра Мария омыла ноги Христа дорогим нардовым миром перед тем, как Он был распят. Эта женщина знала, что Христа, воскресившего её брата Лазаря, преследуют враги, что ему опасно ехать в Иерусалим. Но она знала и то, что он «не станет бежать от собственной смертной участи... когда она помазала Его ноги миром, она хотела сказать Ему, что в её глазах любой Его выбор всегда будет верным и правильным» [10, 225]. Эдит Дин в книге «Все женщины Библии» называет Марию «одной из самых духовно восприимчивых женщин Нового Завета» [10, 221]. Мария – идеал женщины спокойной, тихой, задумчивой, восприимчивой к чужому горю. Не уступает в положительных качествах своей сестре и Марфа – превосходная хозяйка, практичная и рассудительная. Земная Марфа и возвышенная Мария соединяют в себе лучшие женские качества, так высоко ценимые Лесковым.

В романе «На ножах» герои много спорят о предназначении женщины, о браке, любви, красоте и т.д. Спор героев о красоте – «один из смысловых центров произведения» [4, 25]. Отношение самого автора к красоте передается словами майора Форова. «Красота – сила, и такая здоровенная, что с нею силы, гораздо её совершеннейшие, часто не справятся» [5, 9, 201]. Н.С.Лесков утверждает не только эстетическое, но и нравственное значение красоты. Если внешняя красота существует без внутренней, без духовности, она ущербна. Эта идея находит свое воплощение в образах петербургских эмансипе, и, отчасти, в образе Ларисы Висленевой. Описывая загадочную красоту Ларисы, Н.С.Лесков пользуется такими эпитетами как «прекрасная», «очаровательная» [5, 8, 145]. Как и портреты других героинь, портрет Ларисы старательно выписан писателем: «...жгучая брюнетка... южного в ней бездна... глаза большие, черные, святающиеся электрическим блеском откуда-то из глубины, отчего вся она кажется фарфоровой лампой, освещенною, жарким внутренним светом» [5, 8, 117].

Н.С.Лесков, выражая мысли и чувства Ларисы, чаще всего пользуется формой несобственно-прямой речи. Двуплановость высказывания, передающая и внутреннюю речь персонажа (внутренний монолог), его мысли и настроения, и оценку автора, усиливает психологическую напряженность повествования. Например, рассмотрим сцену перед ночным свиданием Лары с Гордановым. Девушка ловит себя на мысли о том, что не может молиться: «Господи, - думала она, мысленно проведя перед собой всю свою недолгую прошлую жизнь. – Какой путь лежит предо мною и чем мне жить... Где же идеал?... Я без него... Я вся дитя сомнений: я ни с кем не согласна и не хочу соглашаться. Я не хочу бабушкиной морали и не хочу морали внучек... Я хочу... ничего не хотеть, и... Этот человек... Горданов... в нем мой покой! Я его ненавижу и...я люблю его... Я люблю этот трепет и страх, которые при нем чувствую!... Боже, какое это наказание!... Лариса покраснела и вздрогнула» [5, 8, 417]. Прерывистость речи, риторические вопросы, восклицания, обращения передают внутреннее состояние Лары. Авторский комментарий отражает рисунок внешнего поведения героини. В данном случае, через движения и мимику передается сумятица чувств Ларисы, её тревога. В этой сцене Н.С.Лесков использует такой композиционный прием как предварение. Лару «испугала свеча, которая горела тихо и вдруг вспыхнула: на неё метнулась ночная бабочка и, опалив крылышки, прилипла к стеарину и затрепетала» [5, 8, 417-418]. Образ бабочки символичен. Это сама Лариса, красивая и легкая, которая «опалит крылышки» о Горданова. Маленький эпизод с бабочкой является предзнаменованием трагической судьбы Ларисы. Образ вспыхнувшей свечи сопоставим с образом искры в соломе, с которой сравнивает племянницу Катерина Форова: «Нет, я плачу о том, что она точно искра в соломе, так и гляжу, что вспыхнет» [5, 8, 321]. Лариса быстро вспыхнула и быстро угасла.

Один из излюбленных приемов Лескова-повествователя – антитеза, контрастное изображение. В романе «На ножах» противопоставляются мир добра, света, милосердия (в нем живут и его во многом создают идеальные женщины) и мир зла, бесовства, нигилизма. Н.Н.Старыгина определяет поэтику романа Лескова как «знаковую: в произведении целенаправленно «обозначаются» миры света и тьмы и указываются носители добра и зла» [11, 11]. Их столкновение и движет сюжет романа. В восприятии всех главных героев существует ещё одна антитеза – гармоничная Синтянина противопоставляется трагической героине, «заблудившейся», «роковой натуре» [5, 8, 330], – Ларисе Висленевой. Подозеров,

сравнивая свою жену с Синтяниной, говорит о разнице ощущений, вносимых в душу этими женщинами: «Какую противоположность представляет это судорожное метанье с тем твердым, самообладающим спокойствием той другой женщины!» [5, 9, 52]. Выше мы указывали на то, что призвание Синтяниной – соединять людей. Это качество очень высоко ценилось Н.С.Лесковым. Лариса же несет в себе силу разъединения, она не только сама ссорится со своими родственниками и друзьями, но и пытается поссорить с ними мужа. Висленева в сердцах скажет Синтяниной: «Я ненавижу тебя за все и особенно за твою заботу обо мне. Тетя Катерина Астафьевна права: во мне бушует Саул при приближении кротости Давида... твои превосходства взяли у меня душу моего мужа» [5, 9, 315]. Аналогия с библейскими образами позволяет глубже понять «заблудившуюся» душу Ларисы. Царь Израиля Саул был злым, завистливым и коварным. Видя в Давиде соперника, он ненавидел и преследовал его. Давид имел возможность убить Саула, но не хотел причинять ему никакого зла. Синтянина искренне любила Ларису даже тогда, когда многие отвернулись от неё. Гордая Лора не может принять её любовь. Свое поведение она объясняет таким образом: «... в меня вселяется дьявол» [5, 9, 315]. Дьявольщина, бесовство – это те темные силы, которые есть в душе Лары, и которым противостоят покой и свет души Александры Синтяниной. Символы покоя, добра, красоты, согласия, света, семьи, гармонии, милосердия относятся к традиционной христианской символике, как и противостоящие им символы зла, бесовства, темноты и др. Духовность Синтяниной, её стремление служить людям, совершенствоваться прежде всего себя, а затем других, её жертвенность напрямую связаны с христианскими идеалами, тогда как «бессодержательная Лариса» [5, 9, 79], горесть её тётки, Катерины Форовой, не имеет никаких идеалов. Она бы и рада была их иметь, но совершенно бессильна в своём стремлении во что-либо или в кого-либо поверить. Лариса принадлежит к тому типу людей, которые «чужды всем и даже самим себе» [5, 9, 47]. Это одиночество, пустота, непонятость и приведут Ларису к самоубийству. Напрашивается сравнение с Николаем Ставрогиным (роман Ф.М.Достоевского «Бесы»), которому Тихон говорит на исповеди: «... знаю твои дела; ни холоден ни горяч; о если б ты был холоден или горяч!... ты говоришь: я богат, разбогател, и ни в чём не имею нужды: а не знаешь, что ты жалок, и беден, и нищ, и слеп, и наг...» [12, 11, 11]. Эксцентричные поступки и эксперименты Николая Ставрогина свидетельствуют о том, что его отрицание доходило до пределов. Ларису же тоже «интересуют только пределы вещей и крайние положения» [5, 8, 117]. Изучая Ларису, Горданов понял эту особенность её природы: «У Горданова Лариса выходила ни умна, ни глупа, но это была, по его точному выводу, прекрасная «собака и её тень». Вся суть её характера заключалась в том, что всё то, что ей принадлежит, ей не нужно» [5, 8, 345]. Подозёрков, понимая, что Ларе нечем жить, рассуждает: «Она не обрежет волос, не забредит коммуной, не откроет швейной: всё это для неё пустяки и утопия; но она и не склонит колена у алтаря и не помирится со скромною ролью простой, доброй семьянинки» [5, 9, 47]. Мотив «обрыва» героини (её незаконного второго замужества) напрямую связан с мотивом «обрыва» в романе с таким же названием. Однако, Вера смогла вернуться к «бабушкиной» морали, которая зиждется на христианской нравственности и духовности. Лара же этого не сделает, она перережет горло бритвой, не видя выхода и смысла своего существования.

Лариса оказалась в полнейшей изоляции от людей. Многие её осудили. Лишь Синтянина защитит несчастную Лару. Генеральша так охарактеризует последнюю: «Она строгая к себе девушка; девушка честная, не болтушка, не сплетница; любит дом, любит чтение и беседу умных людей. А всё остальное... от этого ей одной худо» [5, 9, 37]. Действительно, Лара всё делает во вред себе, сама же страдает, судит себя очень строго. Автор пишет, что Лариса «сама понимала, что она легко могла всем надоесть своим тяжёлым, неприятным характером» [5, 9, 212]. Её самооценка – приговор себе: «...я низкая, гадкая женщина, у меня нет силы снести наказание и срам» [5, 9, 287]. Автор сочувствует бессодержательной девушке без идеалов. Он прощает её словами отца Евангела: «...была она женщина, – сосуд скудельный (т.е. непрочный, хрупкий – В.П.) и слабый, и за то ей простится всё...» [5, 9, 389].

В романе «На ножках» Лесков описывает поведение как «новых» женщин (Ванскок), так и «новейших» (Казимира, Алина Фигурина, Ципри-Кипри и др.). Таким образом, он выделяет две эпохи в развитии женской эмансипации. Такая классификация созвучна классификации критика В.Г.Авсеенко, который выделял две эпохи нигилизма, и, отсюда, две разновидности нигилистов – «теоретики» или «сознательные нигилисты» и «бессознательные, практические нигилисты». Теоретики нигилизма писали статьи, устраивали коммуны, заключали гражданские браки «не ради чего другого, как во имя и во славу нигилизма» [13, 395]. О практических нигилистах В.Г.Авсеенко пишет: «Чаще всего бессознательный нигилизм вырабатывается в практической жизни в обыкновенное мошенничество и умение обдѣлывать делишки вне всякой зависимости от каких-либо принципов» [13, 396-397]. Русская интеллигенция была разнородной. Д.Н.Овсяннико-Куликовский, наблюдая за «полуинтеллигентной» средой, совершенно справедливо пришёл к выводу, что важнейшие черты психологии интеллигенции в этой среде проявляются в искажённом, «уродливо-утрированном виде» [14, 384].

В отличие от идеальных образов лесковских героинь, в отличие от трагического образа Ларисы Висленевой, образы петербургских нигилисток в романе «На ножках» даются Лесковым более схематично. Основные приёмы их изображения – карикатура, пародия, шарж, ирония. В повествовании

преобладает авторский комментарий. Чаще всего он носит публицистический характер. Так, например, Н.С.Лесков подробно объясняет, чем отличается мировоззрение «новейших» женщин: «...вчерашние отрицательницы брака не пренебрегали никакими средствами обеспечить себя работником в лице мужа и влекли с собою неосторожных юношей к алтарю отрицаемой ими церкви. Этому изыскивались оправдания. Браки заключались для более удобного вступления в бесконечные новые браки» [5, 9, 46]. Именно такую женщиной является Алина Фигурина. Уже в портрете писатель передаёт некую ущербность героини: «...высокая, полная, замечательно хорошо сложенная женщина, в длинной и пышной ситцевой блузе, с густыми огненными рыжими волосами на голове и с некрасивым бурым лицом, усеянным сплошными веснушками» [5, 8, 260]. Её ровный и спокойный голос характеризовал спокойствие «натуры сильной, страстной и самообладающей» [5, 8, 260]. Алина, украла у отца, полицейского полковника, 50 тысяч и вложила в дело. Она упекла своего престарелого отца в сумасшедший дом, обобрала до нитки Горданова, обманом женила на себе Висленева и заставила его усыновить своих детей. Поступки героини свидетельствуют о том, что она – хищница. Горданов называет её «игроком» [5, 8, 289]. Фигурина игру ведёт по-крупному. Ей не свойственны жалость, милосердие, доброта, женственность. Она всё может продать и купить. Покупает она себе и мужа.

Почему Висленев попал в такую ситуацию? Дело в том, что он был «женский эмансипатор» [5, 8, 260]. Он восхищался женщинами, презирающими брак и домашние обязанности, верность, женственность, занимающимися общественной деятельностью. Женился наш герой по принципу, желая освободить жену «от тягости отцовской власти» [5, 8, 121-122]. Н.С.Лесков намекает на женитьбу Лопухова на Вере Павловне Розальской (роман Н.Г.Чернышевского «Что делать?»). Он пародирует эту ситуацию. Висленев, живя в доме собственной жены и её любовника, «служил ей и её детям верой и правдой, крихтел, лысел, жался...» [5, 8, 273]. Теперь он испытал на собственном горьком опыте, на что способны «новейшие» женщины. Иосаф возненавидел «женский вопрос». Он говорит сестре: «...от женского вопроса у меня весь мозг высох и уже сердце перестаёт биться» [5, 9, 233].

Изображая уродливые стороны женской эмансипации, Н.С.Лесков помнил о том, что среди лицемерных, пустых, корыстных, распутных и других вульгарных эмансипе могут быть искрение стриженные барышни, верящие в свои идеалы. В романе «На ножах» есть такая героиня, это Анна Александровна Скокова или Ванскок. Интересным фактом можно считать то, что при общем неприятии романа «На ножах», многие писатели восхищались именно Ванскок. Ф.М.Достоевский, современник Лескова, в письме в А.Н.Майкову от 18 (30) января 1871 года писал: «...Какова Ванскок! Ничего и никогда у Гоголя не было типичнее и вернее. Ведь я эту Ванскок видел, слышал сам, ведь я точно осязал её! Удивительнейшее лицо! Если вымрет нигилизм начала шестидесятых годов – то эта фигура останется на вековечную память. Это гениально!» [12, 29, кн. 1, 172]. В XX веке А.М.Горький тоже отмечал жизненную и художественную силу образа Ванскок. Он писал об Анне Скоковой: «Эта девица – тип, мастерски выхваченный их жизни рукою художника, изображённый удивительно искусно, жизненный до обмана, – таких Ванскок русское революционное движение создавало десятками» [15, 231].

Писатель относится к своей героине несколько иронически. Авторский комментарий, используемый при изображении этой героини, преобладает над другими приёмами и способами построения художественного образа. Автор так описывает её портрет и характер: «...приземистая молоденькая девушка, Анна Александровна Скокова, особа ограниченная, тупая, рьяная и до того скорая, что в устах её изо всего её имени, отчества и фамилии, когда она их произносила, по скорости, выходило только Ванскок, отчего её, в видах сокращения переписки, никогда её собственным именем и не звали, а величали её в глаза Ванскоком, а за глаза или «Тромбовкой» или «Помадною банкой», с которыми она имела некоторое сходство по наружному виду и крепкому сложению» [5, 8, 218]. Манера передвигаться у героини тоже была связана со скоростью и скачками. Лесков пишет: «Ванскок бомбой вылетела из квартиры и покатила мячом по лестнице...» [5, 8, 268]. Описывая манеру говорить Анны Скоковой, автор наделяет её дефектом речи (она не выговаривала правильно шипящие и свистящие и поэтому вместо извозчик получалось «извошшик», вместо ящик – «яшшик» [5, 8, 238]). В этом проявляется некая её ущербность, как и во внешней некрасивости.

Ванскок принадлежит к «новым» женщинам, а не к «новейшим», она не приняла хитрость, ловкость, авантюризм, лицемерие «нововеров». Лесков пишет, что «...она примкнула к ним только внешнею стороной, в глубине же души она чтит и любила людей старого порядка, гражданских мучеников и страдальцев, для которых она готова была срезать мясо с костей своих, если бы только это мясо им на что-нибудь пригодилось» [5, 8, 218]. Такой фанатизм и прямолинейность оцениваются Лесковым несколько иронично. «Новейшие» люди предлагают Ванскок веру в естественные науки заменить безверием, вместо работы «над Боклем» и «лягушкой» предлагают задушить кошку. В описании этой ситуации есть немалая доля карикатурности: «Ванскок ни на минуту не подумала, что это шутка: она серьёзно взяла кошку за горло, но не совладела ни с нею, ни с собою: кошка её оцарапала и убежала» [5, 8, 219]. Юмор писателя в данном случае основан на парадоксальной ситуации. Авторская оценка героини, сопровождающая это описание, негативная. Лесков называет Ванскок «скорбной головой девицей» [5, 8, 219]. Оценки, данные девушке героями романа, не совпадают с авторской. Висленев

говорит Горданову: «...Вансок натура честная» [5, 8, 304]. Особо уважал староверку Вансок старовер Форов. Определяя её отличие от новейших женщин, он говорил: «Великая Вансок издохнет зверёншем и не будет ручною скотиной, да-с! А вот новизна... сволочь, как есть сволочь! Эти покладливе: они какую хотите ливрею на себя взденут и любым манером готовы во что хотите креститься и с чем попало венчаться...» [5, 9, 399]. Автор называет Вансок «истой весталкой» [5, 8, 230]. Древние римляне называли весталками девственных жриц Весты, богини домашнего очага. Вансок выступает противницей брака и семьи, поскольку считает, что эмансипированная женщина должна служить, в первую очередь, общественному делу. Она признаётся: «Я не люблю ребятишек» [5, 8, 229]. Писатель показывает, что женщина, не стремящаяся иметь семью и детей, превращается в мужеподобное существо. Природа не наделила Вансок красотой. Она же, вместо того, чтобы развивать в себе чисто женские, привлекательные черты и качества, небрежно одевается, её руки «грязноваты» [5, 8, 232]. Писала девушка «отвратительнейшим почерком» [5, 8, 232]. Висленев распечатывает её письмо – «неопратно заделанный и небрежно надписанный на его имя пакетик» [5, 8, 242]. Однако, не смотря на свою ущербность и карикатурность, Вансок выигрывает во многом по сравнению с другими петербургскими эмансипе. Автор, с одной стороны, иронизирует над ней, а с другой, сочувствует и показывает несчастным, неполноценным человеком.

Практически все образы «новейших» женщин даны Лесковым эпизодически, за исключением образа Глафиры Васильевны Бодростиной, жены престарелого губернского предводителя дворянства, Михаила Андреевича Бодростина. Писатель любит красоту Глафиры. Вот её портрет: «... высокая стройная женщина, с подвитыми в кружок тёмно-руссыми волосами, большими серыми глазами, свежим приятным лицом, которому небольшой вздёрнутый нос и полные пунцовые губы придавали выражение очень смелое и в то же время пикантное» [5, 8, 165]. В таком изображении ещё не просматривается хищническое начало этой женщины. Во внешнем виде произойдут изменения лишь тогда, когда Бодростина станет вынашивать преступные планы: «Сверкающая красота её померкла; глаза, вместо прежнего пламенного, обдающего жаром взгляда, смотрят только тревожно, остро и подозрительно; у углов губ пролегла тонкая морщинка; под глазами заметны темноватые круги, и вся кожа, так недавно вызывавшая у старого Бодростина комплименты её свежести и аромату, подцветилась желтоватым янтарным отливом» [5, 9, 86]. Чтобы показать в Глафире хищницу, автор постоянно использует описание её движений, которые напоминают повадки и поведение кошки или тигра. Она не передвигается спокойно, а постоянно прыгает. Её движения порывисты и резки. Например, автор пишет о том, что Бодростина «достала пахитоску и, отбросив ногой в сторону кресло, прыгнула и полулегла на диван» [5, 8, 166]. Описывая встречу Синтяниной и Бодростиной, автор прямо сравнивает глаза Глафиры с кошачьими: «Левый глаз Глафиры потерял спокойствие и забегал, как у кошки...» [5, 9, 264]. Выражение лица Глафиры, её речь тоже передают особенности её характера: с Гордановым она говорит «...с лёгкою иронией, глядя прямо в лицо» [5, 8, 166], «с презрительной улыбкой» [5, 8, 170] и т.д.

Историю жизни Бодростиной мы узнаём из её диалога с Гордановым (часть I, глава 9). Глафира напоминает Павлу о том, как он был учителем её брата, двенадцатилетнего мальчика, но «заялся развитием сестры более, чем уроками брата» [5, 8, 168]. Она говорит о себе: «...дева увлеклась пленительною сладостью твоих обманчивых речей и, положившись на твои сладкие приманки в алюминиевых чертогах свободы и счастья, в труде беранжеровскими шансонетками, бросила отца и мать и пошла жить с тобою «на разумных началах», глупее которых ничего невозможно представить» [5, 8, 168]. Бодростина намекает на четвёртый сон Веры Павловны из романа Н.Г.Чернышевского «Что делать?», где идёт речь об алюминиевых дворцах. Говоря о труде с беранжеровскими шансонетками, она, опять же, намекает на ту сцену из этого романа, где рассказывается, что Вера Павловна с хором поёт песню Лизетты из Беранже («Нет, ты не Лизетта...») (глава 5). Вскоре Глафире наскучило общаться со «стрижеными, грязношеими барышнями и слушать их бесконечные сказки «про белого бычка», да склонять от безделья слово «труд» [5, 8, 169]. Горданов решил её использовать в своих целях как приманку для богатых людей. Но Глафира обхитрила его, выйдя за Бодростина замуж.

Интересны оценки, которые даёт Бодростиной её сообщник, Горданов. Он утверждает, что у неё «есть царь в голове» [5, 8, 138]. Он же восклицает: «Какой демон, какая страшная женщина!» [5, 9, 14-15]. Вспомним, что демоническим началом автор наделяет и Ларису. Что может быть общего между этими двумя женщинами? Глафира, узнав о дуэли Горданова с Подозёровым, чувствовала «разлом, с тем же ощущением своей духовной нищеты, то же самое «нечем жить», которое томило и обращало бог весть во что красавицу Лару» [5, 9, 145]. Красавицы Лара и Глафира, с точки зрения Лескова, ущербны, ибо у них нет идеалов, нет веры, нет духовности. Различие этих женщин заключается в том, что демонизм Лары, в основном, был направлен против неё самой, она это осознавала и страдала от этого. Демонизм же Глафиры направлен против окружающих её людей. С её лёгкой руки Горданов отравляет племянника Бодростина – Кюлевейна, а Висленев убивает самого Бодростина и является причиной гибели Святозара Водопьянова. Обман, предательство, кровь, трупы – то, что сопровождает в романе эту женщину.

Психологическое мастерство Лескова-писателя проявляется в том, что он показывает метания, противоречия, борьбу этой героини с самой собой. Восхищаясь красотой, умом, волей Глафиры, её

«живым и предприимчивым» [5, 8, 339] характером, писатель показывает её не только как злодейку, но и как несчастную женщину. Ещё в раннем детстве героиня убедилась не только в том, что «красота есть сила» [5, 8, 170], но и в том, что этой красотой «хотели орудовать» [5, 8, 345], её хотели использовать в своих целях многие мужчины. Героиня страдает от того, что «никто никогда не остановился на душе её, никто не полюбил её за её сердце, не сказал ей, что он ей ввернется, что он ей верит и хочет слиться с нею не в одном узком объёме чувственной любви!» [5, 8, 345]. Она мечтала о добром и честном муже. Бодростина «не любила зла для зла: она только не пренебрегала им как орудием, и не могла остановиться» [5, 8, 339].

Бодростина прекрасно осознаёт, что она с Гордановым во многом одного поля ягоды. Героиня говорит Павлу: «...у меня совести во всяком случае не меньше, чем у вас, - я говорю, конечно, о той совести, о которой нам с вами прилично говорить» [5, 9, 175]. В отличие от Горданова и других преступников, Глафира способна раскаяться, её мучает совесть. В минуты душевных терзаний Глафира была «человек (выделено Лесковым), более, чем все её партнёры» [5, 9, 147]. Она не была лишена того, что Лесков называет «натурой» [5, 9, 147]. Вкушая муки духовного нищенства, она знала, что её злодейство «не пройдёт ей безнаказанно, по какому-то такому же неотразимому закону, по какому, например, она неудержимо довершила это злодейство, утратив охоту к его довершению» [5, 9, 369]. Во время отпевания Бодростина в церкви Глафира была «подавлена и расстроена» [5, 9, 372]. Она публично признаёт свою вину. Р.Н.Поддубная совершенно справедливо замечает, что публичное саморазоблачение Глафиры Бодростиной – «неизбежный результат неподконтрольной разуму нравственной природы человека» [16, 12]. За свои злодеяния Глафира была наказана, она была вынуждена выйти замуж за предприимчивого Ропшина, который обобрал её и держал в чёрном теле. Однако, в конце романа автор показывает её счастливой женщиной, поскольку у неё родился ребёнок. Материнство даст возможность раскрыться лучшим качествам Глафиры.

Символика женских образов романа «На ножах» напрямую связана с ценностными ориентациями Н.С.Лескова, его взглядами на брак, развод, эмансипацию, любовь. Лесковский идеал женщины связан с христианской нравственностью. Помещица Синтянина, майорша Форова, попадья Паинька являются хранительницами «вечных» нравственных норм, дома и семьи. Цель их жизни – забота о ближних. Такие их качества как самопожертвование, доброта, трудолюбие, благородство и др. позволяют Лескову причислить их к лучшим представительницам слабого пола. Приемы идеализации женских образов, используемые писателем, разнообразны. Это и авторская оценка, прямая и иносказательная (в форме символов, библейских и мифологических аналогий). Это и оценки окружающих. Для автора важно показать, что героини идеальны в восприятии именно тех людей, которые способны оценить не только внешнюю красоту женщины, но и внутреннюю, духовную (отец Евангел, Форов, Подозеров).

Образам праведниц в романе противопоставлены образы трагических, «заблудившихся» натур (Лариса Висленева и Глафира Бодростина). Эти героини красивы внешне, но их красота ущербна, поскольку они нищи духовно, у них отсутствует вера в Бога и людей. Изображая сумятицу чувств и переживаний этих героинь, автор широко использует сны, символы, видения. Такие композиционные приемы как предварение и умолчание позволяют передать особую атмосферу загадочности, которая царит вокруг этих женщин. Аналогии с библейскими и литературными образами позволяют глубже понять причины трагедии героинь. Отсутствие веры и духовности ведут Ларису к смерти, а Бодростину – к одиночеству. В связи с этими образами в романе возникает мотив бесовства, дьявольщины.

Идеальным женским образам в романе противопоставлены петербургские эпансипе, для которых идеи женской эмансипации имеют значение лишь тогда, когда это выгодно, престижно, модно. «Новейшие» женщины показаны Лесковым как хищницы, авантюристки, пустые, вульгарные, корыстные и лицемерные. Пародия, карикатура, шарж, ирония, зоологическое уподобление – те приемы, которые использует писатель для изображения «новейших» эмансипированных женщин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памяткам в 2 томах. – М.: Гослитиздат, 1954. – 684 с.
2. Фаресов А.И. Из воспоминаний о Н.С.Лескове // Свободным искусством. – 1910. - №1. – С.26-29.
3. Лесков Н.С. Специалисты по женской части // Литературная Библиотека. – 1867. – №12. – С. 263-283.
4. Старыгина Н.Н., Шенцева М.И. Идеальное и идеализация в романе Н.С.Лескова «На ножах» (некоторые аспекты проблемы) // Творчество Н.С.Лескова в контексте русской и мировой литературы: Материалы Международной научно-теоретической конференции, посвященной 100-летию со дня смерти писателя, Орел, 5-7 сентября 1995 г. – Орел, 1995. – С. 24-25.
5. Лесков Н.С. Собрание сочинений в двенадцати томах. – М.: Правда, 1989. В тексте даны ссылки на том и страницу.

6. Лесков Н.С. Собрание сочинений в 11 томах. – М.: Гослитиздат, 1958. В тексте даны ссылки на том и страницу.
7. Щербакова А.П. Об изменении роли женщин и женского образа в портретной живописи XIX- XX веков //Вестник Московского университета. Серия 18. Социология и политология. – 1997. - №2. – С. 150-153.
8. Троицкий В.Ю. Духовный и зримый идеал женщины у Лескова // Литература в школе. – 1991. - №2. – С. 8-13.
9. Библия. Книга священного писания Ветхого и Нового Завета. – М.: ВСЕХ, 1990. – 296 с. В тексте даны ссылки на название книги, главы, стиха.
10. Дин Э. Все женщины Библии. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1998. – 432 с.
11. Старыгина Н.Н. Добро и красота в художественной структуре романа Н.С.Лескова «На ножах» // Тезисы докладов межвузовской научной конференции, посвященной 160-летию со дня рождения Н.С.Лескова 1-3 октября 1991. – Орел, 1991. – С. 10-12.
12. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. – Л.: Наука, 1972-1987. В тексте даны ссылки на том и страницу.
13. А. (Авсеенко В.Г.) Практический нигилизм // Русский Вестник. – 1873. - №7 (Т.106). – С. 389-427.
14. Овсянко-Куликовский Д.Н. Психология русской интеллигенции / Вехи. Интеллигенция в России. Сборник статей 1909-1910 гг. – М.: Молодая гвардия, 1991. – С. 382-405.
15. Горький М. Н.С.Лесков / Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах. – Т.24. – М.: Гослитиздат, 1953. – С. 228-237.
16. Поддубная Р.Н. Становление концепции личности у Н.С.Лескова (Разновидности и функции фантастического в романе «На ножах»)/ Творчество Н.С.Лескова: Межвузовский сборник научных трудов. – Курск: КГПИ, 1988. – С. 3-33.

УДК 883 Н-Л - 3.091

ПОЛЬСЬКІ ДЖЕРЕЛА РОМАНУ І.С.НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО “КНЯЗЬ ЄРЕМІЯ ВИШНЕВЕЦЬКИЙ”

Пода О.Ю., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Зміст історичного роману І.С.Нечуя-Левицького "Князь Єремія Вишневецький" - не абстраговані філософські роздуми автора над тим, чи зрадник Єремія, чи ні. Це факти історії, сплетені в єдиний ланцюг і об'єднані спільною метою показу трагічного для всієї України процесу ментального гниття нації. Проте розкрити діалектику життя конкретної історичної особи, зважаючи навіть на її типовість і узагальненість у національній історії, неможливо, спираючись лише на власне авторські сфантазовані варіації. Потрібен факт. Для творчої лабораторії І.Нечуя-Левицького це надто важливо, оскільки письменник, перечитуючи гори історичної літератури, відшукує не просто інформацію для сконстатування того чи іншого явища, події; він відшукує саме такі свідчення, які більш виразно й наочно підкреслюють індивідуальне, фатально-приречене як у житті князя Вишневецького, близьких йому людей, так і в житті України.

Відтворюючи на сторінках роману історію знайомства й одруження Єремії з панною Гризельдою Замойською, І.Нечуй-Левицький максимально використовує відому йому інформацію (текст художнього твору порівнювався з працею О.Лазаревського "Лубенщина й князі Вишневецькі (1590-1648р.р.)", монографією М.Костомарова "Богдан Хмельницький"). Зауважимо, що автор "Лубенщини..." посилається на польські джерела. Це стаття Р.Лева, вміщена в "Газеті народовій" (1890) під назвою "Slub księcia Jeremiego Wiśniowieckiego z Gryzeldą Zamoyską odprawiony we Lwowie (dnia 1 grudnia)" ("Шлюб князя Єремії Вишневецького з Гризельдою Замойською, відсвяткований у Львові (1 грудня 1637)") та уривки зі збірника Войцицького "Biblioteka starożytna pisarzy polskich" ("Бібліотека старожитних писань польських"). (Ми не виключаємо можливості безпосереднього знайомства письменника з працями зазначених польських істориків). Моделюючи ситуацію зустрічі князя Вишневецького з Гризельдою

Замойською, І.Нечуй-Левицький залучає також інформацію не зафіксовану ані О.Лазаревським, ані М.Костомаровим. Ідеться про приїзд до Варшави та церемонію зустрічі нареченої короля Владислава IV Цецилії Ренати. Так, О.Лазаревський, посилаючись на статтю Р.Лева, констатує лише той факт, що "Вий, вернувшись, после усмирения козаков, в правобережные свои имения, направился затем в Варшаву, где и встретил только что прибывшую из заграницы, в свите королевы Цецилии Ренаты, - Гризельду Замойскую..." [1,22]. Письменник, відтворюючи цей факт, поєднує просту констатацію події, називання історичних імен з детальним описом поїзду королеви. Пензль художника слова змальовує й багату кінську зброю, і зовнішній вигляд молодих синів польських магнатів, розкриває вкладену в уста міщан і городян гірку правду про джерела такої розкоші, що дозволяє сприймати відтворений епізод як живу картину співвідносно з конкретним історичним часом: "...На весь поїзд неначе вправ з неба золотий та срібний дощ і розсипався й розлився по оксамитах, по шовках та дорогій парчі, розсипався й перемішався в одну колоритну блискучу масу червоних, жовтих, зелених кунтушів, і блискучих позолочених карет, і дорогих баских коней усякої масті, з сідлами, обсипаними перлами, вишитими золотом..." [2, 31]. І саме серед свити молодих магнатів митецьке око вихоплює панича, який їхав "на чудовому вороному коні коло самої королівської карети" й виділявся з-поміж інших, бо "ні в кого з їх не було такого чудового баского коня, такої багатой зброї на коні, такого багатого убрання..." [2,31]. Реставруючи у своїй уяві сцену першої зустрічі Єремії й Гризельди, І.Нечуй-Левицький сфокусував увагу на цих двох персонажах. А опис поїзду королеви - вдалий історичний фон, насичений описами зовнішності людей, предметів і деталей матеріального світу Польщі XVII століття, - допомагає фантазії автора оживити, увірогіднити цей епізод з історичного минулого.

При відтворенні історії знайомства Єремії Вишневецького й Гризельди Замойської з поля зору І.Нечуя-Левицького не випали й відомості про документально зафіксований конфлікт між Домініком Заславським та князем Вишневецьким через кохання до Гризельди. Домислене автором, художньо оброблене розгортання цього конфлікту в сюжетній лінії Єремія - Гризельда, дозволяє І.Нечую-Левицькому більш глибоко, аргументовано розкрити ті чи інші риси характеру Єремії, визначити логіку й окреслити мотивацію його поведінки. Обмальовуючи лінію кохання Гризельди Замойської й князя Вишневецького, конфліктну ситуацію між Єремією й Домініком Заславським та йдучи до розв'язання проблем трикутника закоханих, тло дії переноситься І.Нечуєм-Левицьким у будинок старого пана Замойського. Письменником майстерно виписано побут, передано атмосферу життя польських магнатів. Звучання історії ніби на якийсь час приглушується автором - на перший план висувуються проблеми буденного людського життя, проблеми закоханих. М.Костомаров та О.Лазаревський зафіксували деякі подробиці залицянь Єремії й Домініка до Гризельди. Наприклад, М.Костомаров у монографії "Богдан Хмельницький", посилаючись на працю Кароля Шайнохи, так змальовує стосунки між суперниками: "...Доминик и Иеремия были некогда соискателями руки Гризельды Замойской. Напрасно Доминик подкупал женщин, приближенных к панне Замойской в доме её родителей, чтоб они перед невестой расхваливали его и чернили Вишневецкого. "Что в нем хорошего? - говорила старая баба девице, - он такой черный!" "Не беспокойся, не очернит он меня!" - сказала панна Замойская и вышла за Иеремию. И осталась сердечная ненависть между соперниками: всю жизнь после того они старались вредить друг другу..." [3,363]. О.Лазаревський, посилаючись на Войцицького, також цитує подібну інформацію з вміщеної у його збірнику розмови короля Собеського й князя Вишневецького, котра до того ж містить цінний матеріал, який, без сумніву, був використаний письменником при створенні образних характеристик Єремії й Заславського (Домінік Заславський згадується під прізвищем Острозький (таке ж прізвище зафіксовано і Б.Машкевичем), тобто відомості про одруження князя, зважаючи на Войцицького, переказуються зі слів самого Вишневецького. Порівняймо: "...Przekupował x-że Ostrogski babu i pannu, że mnie ganiąc mego rywala wychwalali przed panną. Raz gdy baba pannie (która na mnie lepszy jak na tamtego patrzyła) mówi: dla Boga coś to upatrzyła w xięciu Wiszniovieckim, on czarny, - panna odpowiedziała: nie frasue się poczerni on mnie. I ta decyzya była dekretem..." [1,26] ("...Підкуповував князь Острозький баб і паній, щоб мене (тобто Вишневецького - О.П.) оговорювали, а мого суперника вихваляли перед панною. Одного разу баба (яка до мене краще за інших ставилася) сказала панні: "Господь з тобою, що ти вгледіла у князя Вишневецького, він чорний". Панна відповіла: "Не хвилюйся, не почорнить він мене". І таке рішення було остаточним..." (польськ.). - О.П.).

Змістовними також є й характеристики Вишневецького і Заславського, представлені у збірнику Войцицького. Наприклад, Єремія говорить про себе, що він "byłem dużo czarniawy, nie wielki - ale rzeżki i w stanie ładny, kubitny i aż nazbyt skłonny..." [1, 26] ("...був чорнявий, невеликий, але міцний, фігурою ладний, стрункий..." (польськ.). - О.П.). А князя Домініка описує так: "był piękny, młody, biały, ale delikatny, ospały zgoła, nie udatny..." [1,26] ("... був красивий, молодий, білявий, водночас був пестуном, зовсім млявим і не спритним..." (польськ.). - О.П.).

І.Нечуй-Левицький якнайповніше використовує всі ці відомості в роботі над твором і, залучаючи авторську фантазію, художньо трансформує відомі факти. Так, наприклад, підкуплені Домініком баба Ганна та дівчата служниці не просто відстоюють інтереси князя Заславського. Домислений письменником діалог між бабою Ганною, дівчатами й Гризельдою - це своєрідна за своєю формою

порівняльна характеристика двох претендентів на руку панни. Побудований на протиставленні, пересипаний майстерно дібраними епітетами та порівняннями, наповнений народним гумором, художньо трансформований історичний факт, у цьому випадку, досить вдало й доречно виступає складовим чинником сюжетної структури роману. Порівняймо уривок із роману "Князь Єремія Вишневецький" з вище цитованими уривками з праць істориків:

- "...Баба Ганна та дівчата все вихваляли перед Гризельдою князя Заславського та гудили Єремію...
- Та він же негарний! - аж крикнули обидві дівчини.
 - Кому негарний, а кому й гарний, - обізвалась знехотя Гризельда.
 - Князь Заславський білий, як пан, а Вишневецький чорний, як циган, - сказала баба Ганна...
 - І що в йому за краса? Очі страшні, смуглявий на виду, наче хлоп, та чорний, неначе три дні висів у диму в комині, - кепкувала баба Ганна.
 - Ото дався тобі взнаки князь Єремія! Чорний та чорний! Хоч він чорний, та зате ж я дуже біла: то він мене й почорнить, а сам од мене, може, й побілішає, - казала Гризельда.
 - Князь Заславський білий, як панна, та русявий, та ясний, як повний місяць. А князь Вишневецький неначе три дні в болоті качався, - говорили дівчата, піднімаючи на сміх Вишневецького.
 - Хоч би й в болоті качався, то все-таки він - гарний, бо мужній, сміливий, не те, що князь Домінік, котрий скинувсь трохи на бабу Ганну..." [2,58].

Як бачимо, історичні відомості мінімальні, проте для І.Нечуя-Левицького - це можливість ширшого й глибшого художнього трансформування зафіксованого історичними джерелами фактажу. Це не означає, що письменник "відривається" від історії. Навіть у такому словесному двобої, домисленому діалозі І.Нечуя-Левицький не дозволяє читачеві втратити відчуття перебування в конкретному історичному просторі, оскільки в подальшій розмові згадується віроодступництво Єремії, сила й міць нащадка роду Вишневецьких, його діяння.

Скрупульозність пошуку митцем фактажної бази для історичного тла художнього твору іноді може призвести до небажаних наслідків: надмірної документалізації, фактографізації художнього тексту. Так, І.Нечуй-Левицький фактографіст, проте не можна сказати, що його прагнення відшукати якомога більше зафіксованих документально свідчень - недолік. Подеколи - це письменницький вигравш, професійна знахідка.

Зіставний аналіз історичних праць М.Костомарова "Богдан Хмельницький", О.Лазаревського "Лубенщина й князі Вишневецькі (1596-1648 р.р.)", "Щоденника Богуслава Казимира Машкевича" та тексту роману І.Нечуя-Левицького "Князь Єремія Вишневецький" дозволяє зробити припущення, що в переважній більшості випадків, зображуючи лінію особистого життя Єремії, письменник дотримувався хронології викладу подій, запропонованої О.Лазаревським. Зокрема, порушуючи питання існування відомостей про приватне життя Єремії Вишневецького, історик наголошував на тому, що "к сожалению, мало сохранилось сведений о частной жизни Иеремии в его колониях. Есть только известия за последнее время его там жительства, записанные в дневнике одного из "дворян" Иеремии..." [1,46]. О.Лазаревський мав на увазі щоденник Богуслава Машкевича, сучасника і свідка життя князя Вишневецького. Детальне опрацювання змісту цього джерела дозволяє дійти висновку про безпосереднє залучення його відомостей до творчого процесу.

Так, рік 1648 розпочато в щоденнику записом від 7 січня, в якому шляхтич повідомляв про те, що "...książe Pan mój z księżną wziąwszy z sobą P.Bodzyńskiego jechał do służby swego na chrzciny, do P.Suffczyńskiego do Sienczy; tam i pocował..." [4,64] ("...князь пан мій з княгинею, взявши з собою пана Бодзінського, поїхав до свого слуги на хрестини, до пана Суфчинського у Сенчу; там і ночував..." (польськ.). - О.П.). І хоча Машкевичем було зафіксовано цілком типовий факт із життя князя Вишневецького - письменницьке око, світ його фантазії відкрили, вибудували одну з сюжетних ліній роману: кохання князя Єремії до козацької вдови Тодозі Світайлихи.

Лист І.Нечуя-Левицького до І.Белея від 26 лютого 1902 року надає можливість простежити процес виникнення домислених епізодів, зокрема зародження нової сюжетної лінії. Письменник роз'яснює, з якою саме метою він, так би мовити, "розкриває" сухий факт історії, що для нього в такій інформації найважливіше: поверховий опис, проста констатація чи то глибинний аналіз витоків людської душі, які обумовлюють поведінку і вчинки героїв: "...Зразець кохання Єремії, цього психопата, я взяв з Наполеона І, схожого на вдачу з безглуздом Єремією. Бо як Наполеон І був в Єгипті, і йому раз за обідом впала в очі одна генеральша, то він одразу спалахнув, зумисне перекинув їй на коліна графин з водою, і як вона побігла до другого покою, він схопив серветку і побіг слідком за нею... Але на цьому його любов і спинилася. Так він і з Жозефіною оженився. Раз стрів він на вулиці маленького гімназиста незвичайно гарного. Питає його, чий ти? Він каже, що удови генеральші Богарне. "Веди мене до мами!" - каже

Наполеон. Євгеній Богарне привів його до свого дому, і... Наполеон оженився з Жозефіною. Але певно той спалах кохання швидко минув, коли він без жалю згодивсь розвестись з нею..." [5, 395]. Так, поряд з реальним фактом зустрічі князя Вишневецького з великородною польською шляхтянкою, княгинею Замойською, під час якої княжич мав довести переваги над князем Домініком Заславським, із фактом одруження Єремії й Гризельди письменником змальовується історія романтичного й водночас жорстокого кохання Вишневецького до простої козацької вдови Тодозі Світайлихи, адже Гризельда обиралась Єремією не стільки серцем, скільки розумом. Про це збереглися свідчення самого князя: "...Miał za sobą Gryzeldą Zamoyską cale nie urodną, ale serca i rozumu męskiego przy wysokiey snoie w tym ożenieniu niszey particularitatem nie znajduje...", бо була "...nie tak urodą jak wysokością kolegaci i posagiem rowabna..." [1, 25] "...Одружився на Гризельді Замойській не красуні, але серця й розуму чоловічого, більших привілеїв у тому одруженні...не знайду", бо була "високістю родства й посагом приваблива..." (польськ.). - О.П.). Аби якомога глибше розкрити образ головного персонажа, І.Нечуй-Левицький не лише намагається спрямувати свої пошуки в минуле, розгорнути авторську фантазію, а й відшукує реальні аналогії у світовій історії.

Вартий уваги детальний аналіз трансформаційного процесу вищезгаданого історичного факту в художньо-правдиву інтепретацію минулого. Так, аби органічно ввести й з'єднати інформацію про приїзд князя Вишневецького на хрестини, І.Нечуй-Левицький змінює хронологію подій, яка проте не суперечить правді художній. Б.Машкевич, як уже зазначалось раніше, датує цей факт 7 січня 1648 року, письменник же розпочинає оповідь літнім часом: "...раз в кінці літа..." [4, 95]. Такий свідомий анахронізм у романі композиційно й сюжетно виправданий, оскільки попередньо змальовані події, зокрема витівка Вишневецького на іменинах, відбулась саме влітку, на Спаса. У щоденнику сучасника князя факт з життя Єремії просто фіксується, не коментується й не пояснюється. Натомість як для І.Нечуя-Левицького надто важливим є витлумачити, чому Вишневецький з його гордощами й пихою поїхав на хрестини до простого слуги. Своєрідною смисловою зв'язкою між попередніми сценами й епізодами та інтерпретацією подій, пов'язаних з візитом князя до слуги Суфчинського, виступає авторська характеристика Єремії: "...Гордий з панами та магнатами Єремія не гордував з тими панками, що були менші за його і корились йому. З тими панками, що корились йому, Єремія ставив себе запанібрата. Єремія часто їздив до своїх управителів на хрестини, навіть держав до хреста їх дітей, їздив на похорон одного свого управителя Закревського (цей факт також зафіксовано в щоденнику Б.Машкевича: "Dnia 15, Januarii, z tymże P.Bodzyńskim jechał na pogrzeb slugi swego P.Zakrewskiego do Łuben, które mu przystojny, jako pan, uczynil pogrzeb..." [4, 64] ("...дня 15 січня, з тим самим п.Бодзінським їхав на похорон слуги свого п.Закревського до Лубен, якому пристойний, як і пан, зробив похорон..." (польськ.). - О.П.), з своїми жовнірами обходився просто, був дуже ласкавий до їх. Магнати ненавиділи його, а дрібна шляхта й військо любили його..." [2, 95]. Але таку характеристику князя Вишневецького письменник вибудовує також, спираючись на відомості історичних джерел, зокрема монографію М.Костомарова "Богдан Хмельницький". Порівняймо: "...честолюбивый, гордый с равными, ласковый с низшими, содержал бедных шляхтичей на своем иждивении и не скупился на свое надворное войско, которое оттого было к нему привязано..." [3, 327]. Отже, І.Нечуй-Левицький саме таким ставленням Вишневецького до підлеглих вмотивовує присутність князя на хрестинах, але, трансформуючи щоденниковий запис Машкевича, не згадує прізвища пана Бодзінського. Порівняймо текст художнього твору з вищенаведеним уривком зі щоденника: "...Раз в кінці літа Єремія й Гризельда, перебуваючи в Лохвиці, поїхали в Сенчу до одного свого управителя Суфчинського (прізвище письменник залишив оригінальне - О.П.) на хрестини. Суфчинський просив князя Єремію в куми (ця інформація не зафіксована Б.Машкевичем - О.П.)" [2, 95]. По-своєму пояснює І.Нечуй-Левицький і присутність Гризельди: "...Гризельда поїхала з Єремією з нудьги, щоб розважити себе..." [2, 95].

Таким чином, відтворення на сторінках роману домисленої версії присутності Єремії на хрестинах у Сенчі характеризується не тільки вдалою ситуаційністю, гармонійністю оповіді, своєрідною багаторакуреністю, але водночас й узгодженістю зображуваного матеріалу. Письменник розкриває перед читачами не просто матеріальний світ незаможних і заможних станів українського й польського суспільства XVII століття, переоповідає історію, а й надає можливість значно більшу: проїнятися емоційним станом Вишневецького, відкрити для себе Єремію не лише у вирі історичних подій, а й у справжньому коханні, яке й ускладнює, і більш повно розкриває характер князя Вишневецького.

Перечитуючи потенційні історичні джерела роману "Князь Єремія Вишневецький", зокрема щоденникові записи Б.Машкевича, постає питання: чому поза увагою письменника залишився, на наш погляд, прекрасний матеріал про подорож князя Вишневецького восени 1647 року до Запорожжя, про відвідини порогів і Кодацького замку [4, 60-65]. Адже в поєднанні з матеріалом створеної в 1873 році казки "Запорожці" І.Нечуй-Левицький міг би виписати чудові пейзажно-історичні картини й образні характеристики людей минулого. Вірогідніше за все, подібна інформація не вкладалася в чітко окреслену схему зображення постаті князя Вишневецького: письменник свідомо обминув вищезгаданий фактаж, висувуючи на передній план події, відтворення яких більш повно, вичерпно й об'ємно вмотивувало би читачеві механізм поведінки й внутрішніх переживань Єремії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лазаревський А. Лубенщина и князя Вишневецкие (1590-1648 г.г.). – К.: Типография Корчак-Новицкого, 1896. – 56 с.
2. Нечуй-Левицький І.С. Князь Єремія Вишневецький. Гетьман Іван Виговський: Історичні романи. – К.: Дніпро, 1991. – 511 с.
3. Костомаров Н. Исторические монографии и исследования: Богдан Хмельницкий. – СПб., М.: Издательство т-ва М.О.Вольф, 1883. – Т.І. – 378 с.
4. Dyarysz Bogusława Kazimierza Maszkiewicza // Niemcewicz J.U. Zbiór pamiętników o Dawnej Polsce. – Lipsk, 1840. – Т.V. – С. 56-85.
5. Нечуй-Левицький І.С. Лист до І.Белея від 26 лютого 1902 року // Нечуй-Левицький І.С. Зібрання творів: У 10 т. – К.: Наукова думка, 1968. – Т. 10. – С.395.

УДК 883 К – 3.06 “18-19”

ПОЕТИКА МАЛОЇ ПРОЗИ НАДІЇ КИБАЛЬЧИЧ

Поліщук Л.В., викладач

Рівненський державний гуманітарний університет

Творчість Надії Кибальчич хронологічно припадає на кінець XIX та початок XX століття. Перші прозові твори письменниці були надруковані в “Літературно-науковому віснику”(ЛНВ) за 1899 рік [1, 310]. Це ж видання публікувало твори письменниці й у наступні роки. Творча спадщина цієї авторки невелика обсягом, проте прикметна своїми художніми особливостями. За життя письменниці видала кілька скромних збірок, але здебільшого публікувала свої твори на сторінках українських часописів Галичини та Східної України. Художня проза Надії Кибальчич в основному представлена двома книжками, які з'явилися у світ 1914 року, - “Оповідання” та “Дитячі оповідання”[2]. Так сталося, що ця творчість досі чекає на свого дослідника. Зокрема привертає увагу своєрідна поетика малої прози Надії Кибальчич, яка дотепер не була об'єктом дослідницьких студій.

При більш уважному погляді на літературний доробок письменниці зробимо висновок, що він не лише хронологічно збігається із періодом кінця XIX – початку XX століть. Адже цей часовий відрізок став цілою епохою українського культурно-естетичного життя, що характеризується радикальним оновленням принципів художнього письма, а також появою цілого ряду архітворів, котрі засвідчили потужність нашої національної літератури, її вміння бути не лише традиційною, але й модерною, новаторською. На тлі цього процесу фронтального оновлення твори Н.Кибальчич не були винятком. У неї можемо зауважити як прагнення зберегти національно-літературну традицію, так і відчуття потреби оновлення образно-стилістичних засад творчості, розуміння новочасних тенденцій у мистецькому русі Європи. Що ж спонукало письменницю шукати такого компромісу між минулим і сучасним у літературі?

Щоб відповісти на поставлене вище запитання, треба взяти до уваги багато чинників. Широкий світогляд, ґрунтовна освіта, національно-патріотичне виховання (Н.Кибальчич представляла вже третє покоління знаної української письменницької родини). Пізніше - також докладніше знайомство з європейською культурою під час кількарічного перебування в Італії та Австрії, звертання до перекладацької практики, яка, звичайно, удосконалювала літературну “школу”. І, що не менш важливо, тривале й дуже потрібне для молоді письменниці творче спілкування з видатними майстрами української літератури Лесею Українкою та Іваном Франком. У першому випадку письменниць єднали не тільки творчі інтереси, але й риси особистої долі, життєві страждання, пов'язані з хворобами та необхідністю перебувати поза межами рідного краю, у вигнанні.

І літературна освіта, і творчі взаємини в письменницькому середовищі Надії Кибальчич сприяли утвердженню її власних засад творчості. Заявивши про себе як початківець без жодних амбіцій, письменниці й надалі вагалася в думці щодо вартості її творів. Такі її сумніви зрозумілі з огляду на відсутність критичних відгуків на публікації в періодиці та особливо вразливе творче сумління. І в цьому сенсі особливо залежало на тому, як творчість Кибальчич буде сприйнято в літературних колах. Спілкування з Франком та Лесею Українкою підтверджує прихильне ставлення старших письменників до творчості молоді авторки. Так, Леся Українка в одному з листів заспокоювала молодшу колегу по

перу: “Взагалі Ви даремно так песимістично ставитесь до Ваших творів: вони всі інтересні, а се головне, що ж до виробленості, то се “набута річ”, як не тепер, то колись при окремому виданні”[3, 310-311].

Треба наголосити: у цьому випадку йшлося не про літературну безпорадність письменниці, а тільки про її завищену самовимогливість на тлі творчості таких велетів пера, якими були Франко та Леся Українка. Однак важливим є й інше: Надія Кибальчич важко та наполегливо шукала власну стежину в літературі; вона не стала епігоном авторитетних українських письменників свого часу. Таланту й самооцінки вистачило на те, аби послідовно виявляти й виробляти риси власної творчої індивідуальності.

На перший погляд, художня проза Надії Кибальчич виконана в традиційному стилі, а її новизна неявно виражена. Принаймні, якщо оглянути ранню творчість (маємо на увазі твори, писані й опубліковані протягом 1900-их років), то зауважимо традицію і в темах письменниці, і в засобах характеротворення. Проте новизна вкрадається тут непомітно. Це та новизна, яку влучно характеризував Іван Франко у статті “Старе й нове в сучасній українській літературі”: “...”Нове”, що вносять у літературу наші молоді письменники... лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері або докладніше – способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти... У них інша вихідна точка, інша мета, інша техніка. Коли старші письменники завсіди клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого оточення, нові письменники кладуть собі іншу задачу. Для них головна річ людська душа, її стан, її руки в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна... Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх несвідомий наклін до ритмічності й музичальності як елементарних об’явів зворушень душі”[4, 107-108].

Наведена характеристика багато в чому слушна щодо творчості Надії Кибальчич. Принаймні, новизну письменниці слід вбачати, як і вказує Франко, не в темах і образах, а в способі творення художніх образів, у тій неповторній авторській інтонації, присутність якої, безперечно, вловлюється в оповіданнях та етюдах Н.Кибальчич. Із цієї точки зору проза письменниці наближається до здобутків нової школи європейської літератури, витвореної на переломі XIX та XX століть. Із побутовізму акценти образотворення поступово, але послідовно зміщуються в бік психологізму. Такий висновок можна зробити на підставі аналізу еволюції творчих засад Надії Кибальчич, якщо оцінити її перші прозові спроби 1899-1901 років та більш зрілі твори, що увійшли до збірки “Оповідання” (К., 1914).

На жаль, прозова творчість Надії Кибальчич майже непоміченою пройшла повз увагу критики. Та й сьогодні її доводиться заново включати в літературний контекст доби, оскільки проза письменниці, за винятком кількох творів, не передруковувалась у пізніших, посмертних виданнях, а отже, лишається невідомою не лише читачам, а й дослідникам. На нашу думку, це несправедливо. Адже ця творчість не тільки надається до ілюстрації певних тенденцій українського літературного процесу переломного періоду кінця XIX – початку XX століття, але й іноді підноситься до рівня найкращих зразків художнього письма того періоду.

Прозову творчість Н.Кибальчич, друковану в ЛНВ 1900-х років та деяких інших виданнях, можна умовно поділити на дві групи. До першої віднесемо оповідання та образки, написані в дусі традиційної народницької літератури, панівної у 2-ій половині XIX століття й досить популярної на межі століть. Це твори “На полюванні”, “Знайшли!”, “Весною”, “Засуджені”, “Малий Ніно” та ін. Друга група, яку складатимуть оповідання виразно модерної орієнтації, репрезентується творами “Деся грають”, “Уривки з автобіографії Ідеї”, “Фантазія”, “Флорентійської ночі” та ін. Звичайно, цей поділ досить умовний, бо якогось свідомого, виразного роздвоєння творчих засад письменниці не спостерігалось, а звернення до новітніх мистецьких засобів та прийомів тільки оприявнювало творчі пошуки письменниці, її шлях поміж вірністю традиції та необхідністю оновлення, модернізації української літературної творчості. Останнє гасло, як відомо, сміливо відстоювали жінки-письменниці: гостро й відверто говорили про це Ольга Кобилянська та Леся Українка, не цуралися також вдаватися до полеміки з означених проблем.

Уже з перших кроків Кибальчич як прозаїк була прикметна тонким ліризмом, намаганням створювати пластичні психологічно-настрійні картини. Ліричний талант вдало поєднується в її особі з епічним, хоча письменниця не була майстром гострих і драматичних сюжетів. Цікаво, що її спроби, виконані у традиційному штибі народницького оповідання, є водночас і спробою вийти з пласкої зображальності останнього. Візьмемо за приклад колоритний образок “Знайшли!”[5]. Зовні він нагадує схему звичайного “виробничого” оповідання. Та лише зовні. Якщо приглянутися уважніше, то виявимо подвійний характер сюжету: зовнішній сюжет відтворює виробничий епізод, натомість внутрішній формується за принципом новели, тобто закладається і розвивається в психології персонажів – від натяку до страшного факту. Ідеться про смерть одного з персонажів. На початку образка тітка Одарка висловлює передчуття біди: “Щось буде... якесь лихо... Се передчування мені...”[5, 51] Проте зовні все благополучно, й сестри заспокоюють тітку, вважають її переживання марними. Далі цей нюанс ніби затушовний, але він розвивається підспудно. Мотив тривоги проходить у творі приховано, на рівні сугестії, але все ж іноді проявляється. У кінці твору він досягає логічного завершення: страшне передчуття справджується через

трагічну смерть Івана під час купання в саджавці. Таким чином, авторські акценти тут переносяться зі сфери об'єктивно-зображальної у сферу суб'єктивно-виражальну, а це вже засвідчує наближення твору за стилем письма до тієї “новітньої школи”, яку так глибоко характеризував Іван Франко.

У поетиці малої прози Надії Кибальчич особливе місце посідають імпресіоністичні засоби письма. Лірико-імпресіоністичні елементи присутні в більшості її творів, а нерідко їх значення є наріжним з точки зору композиції та ідейного змісту. Серед перших публікацій письменниці містився етюд “Деся грають” (малюнок, за авторським визначенням жанру). Ця імпресіоністична замальовка має на меті передати звучання музики, її вплив на душу людини (героїні Марти). Отже, словесні образи підпорядковані тут вираженню музичних інтонацій. Через те варто до них скрупульозно придивитися, відчуті ритміку, наростання мотиву, його гучніші та тихіші сплески тощо. Увесь образок складається з дев'яти абзаців тексту, здебільшого коротких. Але в цьому тісному просторі повноцінно передаються музичні ефекти, точніше те відлуння, яке вони будять у душі Марти. Могутні акорди музики (“дуже”, “тремтючі та журливі”) виразно контрастують із тугою героїні, на тлі самотності та чужини. У цьому лапідарному творі виникають, проте, не лише виразні словесні й музичні образи, але й живописні. З окремих штрихів складається мозаїка картин і вражень: тиха ніч, місяць, зоряне небо, високі готичні бані костелу, пришиклі місто в темряві ночі, з одного боку, й “ночі на Україні з глибоким, живим небом та пахучим клечанням вишень у розцвіті”[6], що постають у ностальгічному спогаді героїні, з іншого боку. Усього лише кількома штрихами авторка створює цілу низку образів, наповнює коротенький етюд звуками, барвами, пахощами, динамічною енергією життєвих стихій та людської психіки. Образ музики в цьому творі постає синкретичним, втілюючи широку гаму зорових та слухових асоціацій.

Надалі поетика Н.Кибальчич збагачується новими елементами. Можна знайти в прозі письменниці не лише імпресіоністичні деталі, а й елементи символізму чи експресіонізму, неоромантизму. Цікавим твором у цьому плані є “Уривки з автобіографії Ідеї” (ЛНВ, 1902). Фрагментарна композиція, оповідь від першої особи, алегоричний характер твору – усі ці риси зближують оповідання з новітньою європейською белетристикою малих форм. Подібні твори зустрічаємо в Михайла Яцкова, Гната Хоткевича, Дніпрові Чайки в українській, Станіслава Пшибишевського в польській, Леоніда Андреева в російській літературах. Символіка та алегорія відіграють у них дуже важливу роль, перетворюючись у стрижень авторської ідеї, втілюючи новизну світобачення епохи модерну в європейській культурі з поглибленим, драматизованим сприйняттям дійсності та світу мистецтва і краси.

Один із найбільш вдалих зразків малої прози Н.Кибальчич – “Флорентійської ночі”. Недаремно саме ця річ була опублікована на сторінках журналу “Українська хата”, відомого своїми модерністськими орієнтаціями в літературному процесі. За жанровою специфікою твір належить до новел. Щоправда, це особливий тип новели – психологічний, із внутрішнім сюжетом та драматизмом; у нашій літературі тієї пори він найяскравіше репрезентований творами Михайла Коцюбинського. У новелі Н.Кибальчич переважає виразне, колоритне, іноді різке імпресіоністичне образотворення. Образ міста, його історії, давнини, містичної причетності до минулого твориться впевненими імпресіоністичними мазками. Тут уже відчувається рука вправного майстра. А ще – що, зрештою, не менш важливо, - є справді глибоке, інтуїтивне відчуття теми, її епічного і ліричного аспектів.

У творчій еволюції, якої зазнала мала проза Надії Кибальчич, виразно позначилася орієнтація на новітнє європейське письменство, на засади естетики модернізму. У поетиці цієї авторки розвивались нові для свого часу прийоми та засоби образотворення, пов'язані з естетичними відкриттями імпресіонізму та символізму. Це мало певне значення для утвердження в цілому в нашій літературі засад модерного мистецтва – із зосередженням уваги на внутрішньому світі, переживаннях та відчуттях героя, свідомих та підсвідомих процесах, які в ньому відбуваються, із залученням палітри нових виражальних засобів – музики, живопису, руху.

Разом із тим треба зауважити, що письменниця не була радикальною прихильницею модернізму, вона намагалася поєднати модернізм художнього письма з найкращими традиціями національної прози XIX століття. Постать Надії Кибальчич треба визнати в ряді тих талановитих представників української літератури межі XIX та XX століть, які внесли кардинальні зміни в структуру української прози [7, 148]: витворили культ психологізму, забезпечили поєднання лірики й епосу, різноманітних мистецьких ефектів. Звідси – значення скромної, але вагомої письменницької праці Надії Кибальчич.

ЛІТЕРАТУРА

1. Літературно-науковий вісник. – 1899. – Т.V., Кн. 2. – С. 181-184; Т.VIII., Кн. 12.
2. Кибальчич Н. Оповідання. – К.: Друк. Першої друк. Спілки, 1914. – 146 с.; Кибальчич Н. Дитячі оповідання. – К.: Друк. Першої друк. Спілки, 1914. – 68 с.
3. Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. – Т. 12. – К.: Наукова думка, 1979.
4. Франко Іван. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 35. – К.: Наукова думка, 1982.

5. Літературно-науковий вісник. – 1901. – Т. XIV. – Кн. V. – С. 51-54.
6. Літературно-науковий вісник. – 1900. – Т. X. – Кн. IV. – С. 140.
7. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. – Львів: Академічний експрес, 1999.

УДК 82.0

ПОЕТИКА ЧИ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Поліщук Я.О., д. філол. н., професор

Рівненський державний гуманітарний університет

Наша літературознавча наука протягом останніх років зазнає серйозної переорієнтації в критеріях та концепціях. Мабуть, зарано ще говорити про радикальні зміни [1], але все ж сучасні західні методики аналізу художніх текстів мають тепер і в Україні своїх adeptів. Попри всю дискусійність цих методик ігнорувати їх не доводиться. Навпаки, слід було б якнайширше апробувати на нашому ґрунті досвід західних літературознавчих шкіл. Це, проте, зовсім не означає, що той досвід є цілком прийнятним для нас. Ідеться про те, аби створювати певний дискусійний простір, у край необхідний сучасній українській гуманітаристиці, а цей простір має бути опертий на нове пізнання. Адже добре засвоєний нами свого часу досвід радянського літературознавства із вульгарно-соціологічним ухилом поганій не так ідеологічною заангажованістю та примітивізмом, як власне безальтернативністю, тотальністю, він завжди уникав будь-яких дискусій (сумна традиція розгортання дискусій 1925-28 чи 1960-х років виявилася вельми повчальною та пам'ятною). Сьогоднішня ситуація в пострадянському літературознавстві, навпаки, виражена тим, що вона не обумовлює догматизації пізнання. А вже справою наукової громадськості є створення продуктивного дискусійного середовища, яке б забезпечило вихід нашої науки зі стану заціпеніння та анабіозу у відкритий простір.

Поетика належить до базових понять, які нині особливо потребують наукової дискусії. Наскільки можлива сьогодні єдина універсальна поетика? Наскільки досяжним є завдання вивчення поетики як системи? Адже в постмодерному світі все втрачає абсолютну вартість. Світ стає винятково різноманітний, транскультурні чинники поступають місцем мультикультурності; саме дивергентні, а не конвергентні тенденції виявляються провідними в цю епоху. Руйнування єдиних усталених схем та концепцій у науці стало не просто даниною моді “деконструювати” світ, але концептуальною потребою гуманітарної науки, яка нині прагне створити елементарно необхідний простір для “перечитування” минулого, оскільки наукова картина, створена попередниками, здебільшого не може бути здемаскована без подібних операцій.

Злоба дня вимагає постановки на порядок денний дилеми: поетика чи інтерпретація? Здавалося б, нелогічно протиставляти такі різновеликі та неспівмірні одиниці. Але неспівмірними вони є лише на перший погляд. Візьмімо рівень номінального художнього тексту. Його літературознавчий аналіз, очевидно, буде більш вдалий та ефективний, якщо застосувати певну інтерпретаційну модель, котра б поширювалася і на ряд інших (подібних) текстів, і на переконання та ментальність дослідника (що, між іншим, не менш важливо). Інша річ – коли спробуємо аналізувати твір із набором універсальних схем та кліше, які пропонує поетика (метафора, пейзаж, риторична фігура, алітерація і под.). Такий аналіз, якщо він не програмуватиметься та не поглиблюватиметься певною інтерпретацією, грішитиме приблизністю й незугарністю. Між іншим, це правило діє і в зворотному напрямку: інтерпретація позбулася б питомого арсеналу дослідження, коли б не чинники поетики.

Доводиться визнати, що в нинішніх умовах поетика стає вторинною, допоміжною наукою, поступаючись першістю перед інтерпретацією. Стратегічне ж навантаження виконує в нових літературознавчих дослідженнях інтерпретація – вона виказує концептуальну ідею дослідника, укладає той, умовно скажемо, кодекс законів, за яким ми можемо критикувати інтерпретатора, погоджуючись або не погоджуючись із його міркуваннями.

Важливо відзначити ще й такий аспект протиставлення поетики й інтерпретації, як аспект загального й індивідуального. Оскільки метод літературознавця-дослідника в сьогоденних реаліях усе виразніше набуває особистісних, індивідуальних рис [2], то й застосування понять поетики також входить у залежність від індивідуальності критика. Поетика, справді, пропонує ключ до відчитування тексту, перевірений і зручний, особливо для молодих та недосвідчених критиків, але натомість деіндивідуалізує

літературознавче дослідження. А в постмодерній культурній практиці явною стає людська влада над повідомленням, над образом [3].

Власне кажучи, розрізнення функцій поетики й інтерпретації супроводжує розвиток класичної філології, принаймні в європейському значенні. Адже філологія історично здобула дефініцію саме як наука про тексти. Від часів Середньовіччя до XVIII-XIX століть вона угрунтовувала свою базу на знанні класичних текстів, а зберігання та описування текстів стало навіть своєрідним філологічним культом, принаймні в Західній Європі (античні та середньовічні твори). Щодо цих орієнтирів багато в чому полемічно виявляється програма *критики*, народження якої обумовлене вже вимогами Нового Часу. Критика, на відміну від філології, визначає своїм предметом не сам текст, а власне його тлумачення, практику екзегези [4, 12]. Згодом, у XX столітті, критика відкриває для себе базисний принцип альтернативності й утілюється в інтерпретацію, точніше, у множинність інтерпретацій. Філологія текстів знаходить спосіб систематизації знань у поетиці.

І поетика, й інтерпретація угрунтовують свої позиції в солідній науковій традиції XX століття. Перша здобула засадничі права через розвиток лінгвістичного вчення Ф. де Соссюра та структуралістів. Поетика ставить завданням осмислення своєрідного механізму постання тексту із розрізнених значень-одиноць, тобто акцентує загалом на формальному рівні тексту, його лінгвістичній першооснові. Недохопи цього підходу відзначали, між іншим, його основоположники, як-от Р.Якобсон. Адже при структурному розчленуванні твору з нього зникає те *щось*, що, власне, й надавало йому художньої довершеності та неповторності. Постійні чинники поетики, як би віртуозно їх не аналізувати в літературі, неспроможні пояснити “позаструктурних” цінностей твору, а саме ці останні нерідко виявляються наріжними, бо завдяки їм постає ефект естетичного впливу твору та “зворотної реакції” читача. “Поряд із варійованими елементами, котрі властиві для окремого твору, особливе значення має якась постійна міфологія, що лежить в основі циклу віршів, а нерідко й усієї творчості поета” [5, 146], - зауважував Р.Якобсон, аналізуючи поезію Олександра Пушкіна. Очевидно, та *постійна міфологія* – щось нематеріальне, неформальне, що не піддається структуруванню та каталогізуванню й перевищує суто лінгвістичні дефініції. Вона і є предметом інтерпретації.

Друга тенденція, котра виходить із протилежних засад, базується на пріоритеті змісту, повідомлення, рецепції, оскільки формальний рівень слова, фрази чи висловлювання в контексті цілого художнього твору набуває інших відтінків, а то й значень; нерідко таким чином можна виявити прихований чи іронічно обігруваний смисл мовленого. Ця тенденція відкриває широкі можливості для інтерпретації та інтерпретаторів.

Інтерпретація – так чи інакше - визнає автономність тексту. Якщо поетика цікавиться загальними значеннями чи художніми ефектами, притаманними творам багатьох авторів та епох, то інтерпретація робить ставку на унікальність і неповторність твору, на відшифрування його прихованих аспектів.

У зв'язку з цим перебувають слабкі сторони інтерпретації, які нерідко критикуються. Це те, що У.Еко називає інтерпретаційним надміром [6, 655]. Справді, інтерпретація відкрита для довільних гіпотез, і нерідко довільність та апіорність губить її, розмиває межі підходу, перетворюючи його на новітню есеїстику, часто-густо досить віддалену від конкретного тексту, що має бути предметом аналізу.

Так означається чи не найбільша суперечність інтерпретації – вірність певній смисловій заданості, смисловій цілості. Інтерпретація не може бути відкрита для будь-якого смислу, дослідник мусить чітко відфільтрувати ті смисли, які “працюють” на його гіпотезу, інакше він ризикує втратити орієнтир, розчинитися в хаосі. Про цю небезпеку писав свого часу Ж.Лакан, указуючи, що ефект інтерпретації полягає, власне, у вичленуванні в суб'єкті *ядра*, тобто безглуздя [7, 249].

Інтерпретація утверджує дух альтернативності, багатозначності в аналізі тексту, тоді як поетика тяжіє до уніфікації. Нова апологія інтерпретації починається, либонь, від Р.Барта, від його парадоксальних ідей про *смерть автора* та *відкритий твір, твір і текст* та под. Завдяки Бартовим ідеям інтерпретація конститується як альтернативна, множинна, обмежена. Вона завжди локальніша, ніж сам твір, який може бути предметом інших інтерпретацій. “Поза межами своєї епохи єдиний (канонічний) смисл твору перетворюється у множинний, а закритий твір стає відкритим” [8, 350].

Заслугою інтерпретаційного підходу є те, що він неодмінно веде до постановки головного і глобального питання – *сенсу* літературного твору в цілому. Інтерпретація як така є способом осягнення сенсу. Вона шукає те, що лишилося не осягненим поетикою. Адже можна досконало вивчити формальний бік твору чи механізм його рецепції, тих стереотипів масової свідомості, які “оживляють” текст у його побутуванні. Проте ми зазвичай стаємо читачами (а зрештою, й інтерпретаторами) не задля того, аби каталогізувати формальну структуру письма, це завдання можна визнати надто приватним і не обов'язковим. Ми ставимо собі питання: для чого писався твір, що важливого автор повідав ним світові? “Однак поетика, - пише Дж. Куллер, - не вимагає розшифрування значення літературного твору; її завданням є з'ясування всіляких ефектів, в яких можемо пересвідчитись...” [9, 75]. Більше того,

найважливіше завдання поетики, на думку ученого, полягає в тому, щоб з'ясувати, які конвенції уможливають читачеві надавання творам тих, а не інших значень [9, 74-75].

Сучасна інтерпретація – то спроба критика вирватися поза такі конвенційні межі, знайти свій індивідуальний ключ до відчитування смислу художньої творчості. Інша річ – різноманіття інтерпретацій; тут уже виявляється проблема другого порядку, також складна та суперечлива. Принаймні, сьогодні не доводиться говорити про те, що одна інтерпретація краща, а інша – гірша; номінально вони рівні, хоча далеко не взаємозамінні. Зате майстерність інтерпретатора вимірюємо вірністю обраному методіві, послідовністю, коректністю, аргументованістю суджень та висновків. Через те інтерпретації, виконані в дусі герменевтики чи феміністичної критики, деконструкції чи психоаналізу, рецептивної естетики чи постколоніальної теорії, рівною мірою застосовні до літературних творів, але в кожному конкретному випадку їх специфіка має відповідати своєрідності об'єкта дослідження, а характер інтерпретації – корелювати зі смисловим “ядром” об'єкта.

Окреслена тут антиномія поетики та інтерпретації може видатися надто штучною. Чи варто протиставляти ці два підходи, які, зрештою, доречно взаємодоповнюють одне одного і взаємно компенсують свої слабкі місця? Та проте без такого протиставлення – як прийому наукового аналізу – не можна досягнути динаміки відносин поетики та інтерпретації в нашу постмодерну добу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Щодо цього маємо різні оцінки. Одні вважають, що українське літературознавство уже вийшло зі стану кризи (М.Наєнко), інші, навпаки, стверджують глибоку стагнацію як атрибут сучасного стану речей (Г.Грабович). Один із найгостріших виступів останнього часу в рамках цієї теми належить К.Москальцю. Див.: Український гуманітарний огляд. – Вип. 3. – К.: Критика, 2000. – С. 9-26.
2. Звісно, не можна сказати, що він був цілком позбавлений індивідуального, навіть за найгірших часів. Індивідуальності в науці таки вирізнялися, інша річ, що назагал цей чинник притлумлювався та ігнорувався – звідси популярність численних колективних літературознавчих праць.
3. За свідченням Ліотара, навіть найбільш знедолена людина не позбавлена такої влади; влада над словом, повідомленням позиціонує людину. Див.: Ліотар Ж.Ф. Состояние постмодерна. Пер. С фр. – М.-СПб, 1998. – С. 45.
4. Дмитриева Е. Генетическая критика во Франции. Теория? Издательская практика? Явления постмодернизма? // Генетическая критика во Франции. – М.: ОГИ, 1999.
5. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1989.
6. Еко У. Интерпретация та історія // Маятник Фуко. – Львів: Літопис, 1998.
7. Lacan J. Ecrits. A selection. – London, 1977.
8. Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с франц. – М.: Изд. группа “Прогресс”, “Универс”, 1994.
9. Kuller Jonatan. Teoria literatury. – Warszawa: Proszynski i S-ka, 1998.

УДК 821 (477) (092) 929 Ростовський

ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ ТВОРИ ДИМИТРІЯ РОСТОВСЬКОГО (ТУПТАЛА)

Савченко І.В., к. філол. н., доцент

Київський національний педагогічний університет ім. М.П.Драгоманова

Димитрій Ростовський (Туптало) (1651-1709) увійшов у національну медієвістику та історію української і російської православних церков як автор найавторитетнішої агіографічної антології “Четьї-Мінеї”, що вперше з'явилася протягом 1689-1705 років у Києві. У ній колишній студент Києво-Могилянської колегії, відомий проповідник, знаний далеко поза межами України, настоятель багатьох славних монастирів, а наприкінці життя – митрополит Ростовський, Димитрій зібрав оповідання фактично про всіх шанованих православною церквою святих подвижників. Він виявив при цьому таку працездатність і вміння систематизувати та редагувати житійні тексти різних авторів, що пізніше Федір Титов писатиме: “Те, що створено було в інших країнах і у інших народів цілими більш-менш численними колегіями

вчених людей, у нас було виконано однією людиною і до того ж майже без усякої матеріальної підтримки з боку суспільства. Це міг зробити тільки ... православний монах, який отримав освіту в такій школі, якою була в XVII в. Київська академія” [1, 218], а Олександр Пипін категорично заявлятиме, що “... для свого часу це була праця єдина у своєму роді, яку, без сумніву, не зміг би здійснити ніхто [підкреслення наше. - І.С.] з московських книжників” [2, 314].

За своєю природою Четві – Мінеї, як збірник житійних текстів, були твором історіографічним. Не тільки тому, що об’єктом зображення в них виступав святий, якого треба було показати як реально існуючу особистість у конкретних історичних обставинах із констатацією часу життя та подвигу, з - хай і мінімальними! - але все ж коментарями про епоху. Агіограф робив усе для того, щоб переконати читача в реальності зображуваного, а для цього вдавався до створення “ілюзії достовірності”. Найважливіше ж те, що всяке житіє прагнуло розв’язати проблему взаємостосунків святого і світу в різні історичні періоди.

Починаючи роботу над антологією, Дмитрій був уже добре відомий як письменник і проповідник. Його книга “Руно орошенное”, написана на замовлення Чернігівського архієпископа Лазаря Барановича, була знана не тільки серед української православної аудиторії, але й користувалася популярністю в Московії. Однак перші літературні спроби Туптала-історіографа можна датувати ще 1668 роком, коли молодий чернець Київського Кирилівського монастиря починає писати “Діаріуш”. Цей твір не можна назвати власне щоденником, це скоріше нотатки про найважливіші події в житті Дмитрія. Важливою для розуміння особистості Туптала є тематика щоденникових записів. Серед суто особистісних, із роздумами про минулість життя, переказом снів, Діарій містить інформацію й суспільно-політичного змісту. Це записи про народження царевича Іллі Федоровича та смерть царя Іоанна Олексійовича, про стосунки світської влади з церковними ієрархами тощо. Зацікавленість Дмитрія окремим фактами світського життя зрозуміла, адже час його перебування в Кирилівському монастирі, коли він тільки починав працювати над Діарієм, збігся з періодом воєнного розпалу. Біля Києва безчинствували поляки, політичні амбіції яких підтримував Ян Собеський. Окрім того, в Україні протягом двох років господарювали турки. Архієпископ Чернігівський Лазар Баранович у листі до Симеона Полоцького від 1.11.1668 року, писав: **“Орды къ намъ нахлынули во множестве, и эта висящая над нами гроза пройдет ли такъ отъ насъ”** [3, 52]. А у травні 1669 року Йосип Нелюбович-Тукальський, звертаючись до Дем’яна Многогрішного, змушений визнати: **“Все монархи и окрестные панства въ згоде и покою, толко у насъ прикрый Марсь, отъ заюшения на крове устати не можетъ: а то все внутрыня невзгода”** [4, 277]. Навіть за високими монастирськими мурами не можна було сховатися від страшної житейської правди. І надалі, аж до 1703 року, яким датований останній запис Діарія, Дмитрій буде фіксувати найзначніші, на його думку, суспільно-політичні події. Активна політична заангажованість, що сформувалася в Дмитрія ще в юнацькі роки під впливом Мелетія Дзика, Лазаря Барановича, Йосипа Нелюбовича-Тукальського, виявлятиметься не лише у звичайних записах про той чи інший неординарний, на думку автора Діаріуша, факт суспільного життя, але й в усвідомленні того, що православна церква та її ієрархи не мають морального права стояти осторонь світського буття держави.

Інформація, яку Дмитрій подає у своєму Діарії, дозволяє також виявити і найзначніших, найавторитетніших для української спільноти II половини XVII століття церковних діячів. З особливим пієтетом згадує Святитель імена Йоанікія Галятовського, Феодосія Гугуревича, Феодосія Углицького, Лазаря Барановича, якого в записі про його смерть називає **“великімъ столпомъ церковнымъ”** [5, 356].

Окремі ж факти тодішнього життя української православної церкви, зафіксовані Дмитрієм, є підтвердженням думки про те, що на той час (80-90-і р.р. XVII ст.) українські ієрархи потрапляють у все більшу залежність від світських володарів, які починають не лише втручатися, але й контролювати їх діяльність. Так, як свідчить Діарій, серйозні кадрові зміни в керівництві української церкви відбуваються лише зі згоди та за активної участі гетьманів. Поїздка до Батурина, яку Дмитрій здійснив у січні 1686 року разом з Варлаамом Ясинським, та аудієнція в Івана Самойловича завершилися прийняттям Тупталом ігуменства в Батуринському Крупицькому монастирі, від якого він наполегливо відмовлявся досить довго. Дмитрій запише, що змушений погодитися **“по воле и указу властей духовныхъ и светскихъ”** [підкреслення наше. – І.С.] [5, 340].

Загалом Діарій Дмитрія вирізняється серед численних подібних спроб не лише своїм церковно-історичним характером. Як резонно зазначає М.Корпанюк, “...Дмитрій Туптало у своєму діаріуші традиційний жанр... урізноманітнює описами снів, листів, адресованих до друзів-ієрархів, подорожніми записками” [6, 87]. Власне, саме записи такого характеру дозволяють відчутти не тільки дух XVII ст., але й побачити за ними самого автора, зрозуміти його емоційний стан. Особливо цікавими в цьому аспекті є два записи, датовані 10 серпня 1685 та жовтнем 1689 років. У цей час Туптало працював над першим томом Четвів. Про те, наскільки ця робота захопила Дмитрія, свідчать сторінки його щоденника, де він записує, що бачив святих уві сні, говорив з ними, вони допомогли йому визначитись з якимись сумнівними моментами оповіді. Так, видіння, зміст якого автор викладає 10 серпня 1685 року, пов’язане зі святою Варварою. Дмитрій розповідає, що йому наснилося, ніби він приставлений в якійсь печері доглядати за нетлінними мощами святих, і, коли спробував перекласти мощі великомучениці Варвари в

нову раку, свята постала перед ним як жива. Вона почала дорікати йому як за короткі, “римські”, молитви, так і за те, що Димитрій вміщує її **“тело живое и весьма белое”** в **“убогую и обветшалую”** раку [5, 339]. Зрозуміло, що найвірогіднішим поясненням видіння Димитрія є виснажлива праця над Четьми (“...за чась или менше до заутрени, легь отдохнуть не раздеваясь...” [5, 343]) і постійний стан психічного перезбудження. Як стверджує Е. Нойманн, “...ті структури, які необхідні для цілісності всієї індивідуальної особистості, оживають у снах таким чином, щоб компенсувати однобокість усвідомленого життя” [7, 159]. Тож можна припустити, що уявна розмова автора, який навіть у короткі хвилини відпочинку не полишав внутрішньої роботи над життєвими текстами, з Варварою викликана роздумами Димитрія про необхідність надання оповіді піднесеності і емоційності: **“началь искати новой и богатейшей раки, въ которую бы переложить святыя мощи”** [5, 339].

У жовтні 1689 року Димитрій запише зміст видіння, яке було в нього в тому ж 1685 році, що й попереднє: з ним розмовлятиме святий мученик Орест, який докорятиме письменникові за те, що той не досить докладно описав його страждання, і навіть демонструватиме свої рани, про які Димитрій не написав [5, 343]. Маючи справу з величезним за обсягом життєвим матеріалом, Димитрій, мабуть, весь час сумнівався у тому, чи інформація, яку він подає у своїх оповіданнях, є повною і достовірною.

Це ж видіння дозволяє зрозуміти ще одну проблему, з якою зіткнувся у роботі над Четьми Димитрій: ідентифікація святих, які мали однакові імена. Описуючи свої враження від розмови зі святим Орестом, Туптало згадує, що, слухаючи праведника, подумав: **“...кто сей есть Орестъ, не из числа ли пятичисленныхъ?”** [5, 343].

Діарій, побудований за класичним щоденниковим хронологічним принципом, може бути не лише важливим історичним документом доби, але й дозволяє скласти уявлення про особистість Димитрія, про коло близьких і шанованих ним людей, про творчу лабораторію Туптала-письменника.

Першою оприлюдненою історико-літературною працею Димитрія стане книга **“Чуда Пресвятой и Преблагословенной Девы Маріи деючіися отъ образа еи чудотворного въ Монастыру св. славного Пророка Іліи Чернеговскомъ”**, видана в Новгороді-Сіверському в 1677 році (у всіх подальших виданнях (1683, 1689, 1691, 1696, 1697, 1702 (усі видані в Чернігові)) відома під назвою – **“Руно орошенное, пречистая и преблагословенная Дева Марія, или Чудеса образа пресвятыя Богородицы, бывшія в Монастире Ильинском Черниговском”**)^{*}.

У своїй історичній праці автор робить спробу описати всі відомі на час укладання збірника чудеса від чернігівської ікони Божої Матері, що зберігалася в Іллінській обителі. У передмові до видання 1677 року Димитрій висловлює думку про необхідність обов’язкового запису всіх фактів чудотворення. Інакше вони, живучи лише в пам’яті простих віруючих, забуваються, а це, у свою чергу, аж ніяк не сприяє зміцненню православної віри. Надійшов час, на думку автора, усе записати, бо «якъ животь такъ и память людская ест барзо коротка, и жадная речъ на писме неподанная скоро з памяти людской выходитъ» [8, 2]. Мета ж автора полягає в тому, щоб **“...до горячого к ней [Матері Божій. – І.С.] набожества распалити”** [8, 2].

Основний зміст книги становить опис чудес, що відбулися біля або за втручання образу Божої Матері. Димитрій Туптало прагне дати найвичерпнішу інформацію про обставини кожного факту чудотворення. У першому виданні книги 1677 року, яке вміщувало опис 22 чудес, 12 із них подаються з точним датуванням (або в тексті (3), або на маргінесах (9)). Також подається інформація про те, з якої місцевості, містечка чи селища походила людина, що стала свідком чи об’єктом акту чудотворення, називає імена і прізвища: дочка чернігівського бурмістра Павла Клевця Тетяна; дочка Марія Леонтія Полуботка з Батурина, **“бунчукового войска его царського Пресветлого Величества Запорозького”** [8, 31]; **“Пана Андрея Рачкевича, ...рымского человека, на замку Чернеговскомъ, капітана Войска его Царского пресветлого величества, дщерь в повитку...”** [8, 22].

Окремі зауваження історичного характеру зустрічаємо на полях книги, у них Димитрій згадує події з життя православної общини Чернігова, зокрема про церкву Богородиці Єлеської, про соціальний статус окремих осіб, їх родинні стосунки. У 17-му чуді на полях подається додаткова інформація про Павла Домонтовича з Чернігова: виявляється, що його син був полковим суддею Війська Запорозького. Мабуть, це, на думку Димитрія, мусило додати авторитетності описові чуда. Автор прагне історичної достовірності, маючи на меті якомога переконливіше показати Божественну благодать, яку відчувають на собі не лише мешканці Іллінського монастиря, але і всі, хто мав потребу звернутися до Божої Матері зі своїми проблемами. Однак обсяг самих описів досить незначний. Для автора нецікаві жодні подробиці, окрім тих, які б вказували на достовірність події та обставини самого чуда.

* Про цю працю Димитрія Ростовського див.: Савченко І.В. “Руно орошенное” Димитрія Туптала: до проблеми формування творчої лабораторії письменника // Сучасний погляд на літературу: Зб. наук. праць. – Вип. І. – К., 1999. – С.8-13; Савченко І.В. Чудеса від ікони Божої Матері Іллінської в літературній обробці Димитрія Ростовського (Туптала) // Сіверянський літопис. – 2000. - №2. – С.42-48.

Обсягом та інформацією суто історичного характеру серед загальної маси оповідань про чудеса від ікони Божої Матері виділяються два перших: про плач ікони та про набіг татар на Чернігів. Вони, на відміну від подальших, відзначаються досить великим обсягом та особливою точністю описів.

Як зазначає Дмитрій, перше чудо відбулося в 1662 році, за царювання Олексія Михайловича, за Чернігівського архієпископа Лазаря Барановича та ігумена Іллінського монастиря Зосими Тишевича. Він докладно описує всі обставини чудовного явища, яке сталося “егда попущеніємъ Божиимъ за грехи наши... сарацины много весій окрестъ Чернигова поплениша...” [8, 5]. Автор використовує опис самого чуда з метою настанови, своєрідної ілюстрації до роздумів про необхідність повернутися усім православним християнам до справ добрих. У шести (!) повчаннях, які вміщені відразу після розповіді про плач ікони Божої Матері, Дмитрій порівнює горе звичайної людської матері, яка виглядає сина, що пішов у далеку дорогу, з горем Матері Божої, яка плаче, бо її земні діти захоплені злими справами і не хочуть навернутися до справ добрих. Автор закликає вирватися з гріховного полону: “Реставруймо Градъ нашъ душевный, встаньмо з упадку, направмося з зепсованя, з плененя свободемся, а пленяймо всякъ разум въ послушаніе Христово” [8, 8].

Докладність опису та широкі за обсягом повчання-розмірковування можна пояснити суттю самих чудес, які були спрямовані не на окремого віруючого, а на порятунок монастиря та цілого міста. Зрозуміло, що таке заступництво Божої Матері й мусило стати чи не найсерйознішим доказом святості Іллінської обителі, заради чого врешті й укладалося “Руно орошенное”.

Інтерес до творів історичного характеру не зникає в Дмитрія й тоді, коли з волі російського царя Петра I, він був змушений у 1702 році очолити Ростовську митрополію і вступити в протиборство з російськими старообрядцями. Окрім роботи над Четьями-Мінеями, яку невпинно продовжує, Дмитрій задумує зібрати історичні відомості про свою єпархію, що могло б стати доповненням до Міней. Спочатку він планував зробити це у вигляді зібрання житій святих Ростовської землі, у якому описував життя і діяння багатьох Ростовських єпископів, архієпископів, митрополитів, згадував і про події світської історії, зокрема про страждання, які випали на долю Ростова в часи Смути, про нашестя поляків на Ростов у 1609 році.

Робота над “ростовськими” Мінеями тривала й у 1704 році. Про це свідчить зокрема лист до ченця Московського Чудового монастиря, коректора Московської типографії Феолога, у якому Дмитрій веде розмову про святого Еквітія, консультується про правильне написання його імені, запитує: “Где положить его житіе?”. Святитель просить Феолога проконсультуватися з цього приводу з отцями Каріоном Істоміним і Федором Полікарповим [9, 258]. У листі до Новгородського митрополита Йови, також датованому 1704 роком, Дмитрій звертається з проханням знайти серед старих монастирських книг, якими славиться Новгород, потрібні йому житія преподобного Авраамія чудотворця, святих Леонтія та Якова, єпископів Ростовських, і вислати їх. Святитель робить спробу вивчити події давніх часів, коли Ростовська єпархія включала до свого складу Ростовську, Муромську та Устюзьку області, і показати, як ці події впливали на подальше церковне життя в Ростові. Він визначає, хто був першим єпископом у Ростові, відтворює генеалогію князів Ростовських і Владимирських, пише про вбивство Василя і Костянтина Ярославських та про чудеса від їх мощів, про князів Давида і Февронію Муромських, про святого Дмитрія Устюзького.

До 1704 року належить і укладання чернетки збірника з алфавітом еретиків, твором про свободу церкви 1505 року, двома посланнями попам, подорожнім ерусалимським та ін. [10, 373].

У листі до тодішнього місцеблюстителя московського патріаршого престолу Стефана Яворського, датованому 15 березням 1706 року, Дмитрій, хоча й пише, що “...времена нынешніе отнимають разумъ и охоту къ книгописанію. Молчить ученіе во время шуму оружія” [5, 359], однак за велінням серця продовжує займатися літературною працею. Він “вочевидь, любив авторство заради нього самого” [1, 206]. Свідченням цього можуть бути рядки з листа Дмитрія до Стефана Яворського (від 4 грудня 1707 року), де Святитель, обговорюючи з другом власну “Хронологію”, зауважує, що пише її не для друку, а виключно для себе: “...не съ темь намереніємъ пишется, дабы оной въ печать издать, но только для моего знанія...” [5, 357].

З 1707 року Святитель зосереджує свою діяльність на двох проблемах: розкол у єпархії й укладання Біблійного (Келійного) літопису (“Летопись, сказующую вкратце деянія от начала міробытія до рожества Христова, собранную из Божественнаго писанія, и из различных хронографовъ и исторіографовъ Греческихъ, Славянскихъ, Римскихъ, Польскихъ, Еврейскихъ, и иныхъ”), який розглядається автором як засіб просвіти і виховання (“наставленія ради ближняго”) за умови дорожнечі Біблії та її незначної розповсюженості серед православних мирян, зокрема в Україні. Метою Дмитрія було створення книги, у якій би подавався зв'язний виклад біблійної історії разом із тлумаченням окремих текстів отців церкви, а також ця книга мусила вміщувати моральні повчання. М.Остроумов характеризував “Келійний літопис” як “зведення біблійної історії з громадянською” [11, 3], котре

поєднувало пояснення старозавітної історії з морально-етичними роздумами Дмитрія з приводу сучасного йому життя Росії.

У Келійному літописі Святитель першим серед ієрархів православної церкви порушив питання хронологічної невідповідності у церковній історії: "...неправое у нашихъ держится леточисленіе, чего до сихъ поръ не хотятъ увидети и познати" [5, 357]. Щоб уникнути можливих помилок, автор розміщує інформацію за століттями, знімаючи цим проблему датування окремих подій; перед оповіддю про кожне століття вміщено хронологічну таблицю, в якій співставлено календарі за пасхаліями грецьких і західних письменників, а також вказано й на різницю між ними.

Димитрій визнавав, що старі церковні твори вже не задовольняли вимог сучасності. У Літописі автор, окрім біблійної історії, вмістив богословські тлумачення Святого Письма, моралізаторські замітки, сподіваючись, що його книга "иногда къ проповеди пригодится" [5, 360]. Внесення до книги проповідницького матеріалу пояснювалося також і бідністю самого історичного фактажу, який потребував пояснень. Недостатність історичних відомостей про давні часи Дмитрій компенсував моральними роздумами, такі ж роздуми і повчання він вміщував і з приводу описуваних подій. Так, розповідаючи про життя прабатьків і вигнання їх з раю, за браком історично достовірного матеріалу в Біблії, автор вміщує слово про покаяння. Після розповіді про часи Сифа, коли почалися війни і нещастя, подається проповідь про війну як зло в людському суспільстві, як один із найбільших гріхів.

Стефан Яворський високо оцінив працю свого друга, у листі до Дмитрія він писав: "вещь, воистину говорю, достойная всякой похвалы, исполненная нравоучительной пользы, и необходимая не только для нашей братии, но и всякому..." [12, 544-545]. За умови, що Святитель устиг би закінчити роботу над цією працею, вона стала б єдиною біблійною історією в тодішній національній релігійній літературі*. М.Возняк зазначав: "... на такий твір не був здатний жоден московський книжник. Все-таки Літопис заміняв давній нудний Хронограф працею, опертою на широкім знанні Біблії, отців церкви, візантійських хроністів і новіших церковних письменників" [13, 599]. Різноманітність змісту ("смешаль какъ горохъ съ капустою" [5, 360]), з приводу якої так потерпав і вибачався перед Стефаном Яворським Дмитрій, однак не послабила інтересу читачів до книги. "Ніяка інша книга Дмитрія не мала такого великого розповсюдження в народі, як ця" [14, 234].

Вивчення літературного доробку Дмитрія Ростовського дозволяє з повним правом стверджувати, що серед його праць найбільша частина стосується історичної проблематики. Недаремно Іван Призов писав, що Святитель "... все своє життя трудився над історією" [15, 34]. Однак історія, як світська, так і церковна, цікавила Дмитрія не сама по собі, а як привід, поштовх до повчання, як один із найкращих засобів морального вдосконалення людини. Саме тому не варто шукати в історико-літературних творах Туптала абсолютної історичної конкретики чи достовірності, адже він не ставив за мету сповіщати про точні й строго перевірені факти, цікавою є спроба письменника переосмислити обставини реальної дійсності і дати їм морально-етичне тлумачення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Титов Ф. Святитель Дмитрий, митрополит Ростовский, бывший ученик Академии (1651-1709) // ТКДА. – 1909. - №10. – С.173-239.
2. Пыпин А. Последние времена Московской России // Вестник Европы. – 1894. - №11. – С.273-323.
3. Письма Лазаря Барановича. – Чернигов, 1865.
4. Черниговские губернские ведомости. – 1858. - №21. - С.71-80.
5. Ростовский Дмитрий. Сочинения: В 3 ч.– М., 1805. – Ч.1.
6. Корпанюк М. Крайове та козацьке компілятивне літописання як історико-літературне явище. – К., 1997.
7. Нейманн Э. Искусство и время. // Юнг К., Нейманн Э. Психоанализ и искусство. – К., 1996. – С.153-195.
8. Ростовский Дмитрий. Чуда пресвятой и преблагословенной Девы Марии. – Новгород - Северский, 1677.
9. Ярославские Епархиальные Ведомости. – 1873. - №33.
10. Шляпкин И. Святитель Дмитрий Ростовский и его время (1651-1709). –СПб, 1891.
11. Остроумов Н. Святитель Дмитрий Ростовский как архипастырь-миссионер. – Рязань, 1909.

* Книга видавалася тричі: у 1784 році в Москві (без великодніх таблиць), у 1796 році в Санкт-Петербурзі (з великодніми таблицями, Житієм Дмитрія та його заповітом) і ще раз у Москві – у 1800 році.

12. ТКДА. – 1866. - №4.
13. Возняк М. Історія української літератури. – Кн.І. – Львів, 1992.
14. Попов М. Святитель Димитрий Ростовский и его труды. – СПб., 1910.
15. Прыжов И. Малороссия (Южная Русь) в истории ее литературы с XI по XVIII век. – Воронеж, 1869.

УДК 81' 271

ТЕКСТ ЯК КОМУНІКАЦІЙНЕ ВИРАЖЕННЯ ДИСКУРСУ

Серажим К.С., к. філол. н., доцент

Інститут журналістики Київського національного університету ім. Т. Шевченка

Сьогодні мовознавчі науки розглядають дискурс з точки зору розвитку когнітивних структур, що лежать в основі мовленнєвої компетенції та прагматичного підходу до вивчення мовленнєвих явищ. Це, у свою чергу, потребує виходу за межі чисто лінгвістичних досліджень. Спробуємо провести аналіз механізму перетворення дискурсу в текст у процесі комунікації.

Вчені вже досить давно стверджували ідею "первинності" тексту. Дійсно, з одного боку, в процесі комунікації ми говоримо не окремими, розрізненими реченнями, а текстами, з іншого - саме текст, як початковий матеріал для аналізу, отримує дослідник мовних явищ.

Проте, текст як елементарна (тобто базова, мінімальна й основна) зрима одиниця дискурсу - явище не тільки лінгвістичне, але й екстралінгвістичне. З точки зору сучасної лінгвістики (що враховує лінгвістичні аспекти породження і сприйняття тексту) текст є продукт, створений мовною особистістю й адресований мовній особистості. До того ж у тексті реалізується антиномія - системність/індивідуальність, без якої зміст тексту не може бути пізнаним, а отже - буде мертвим.

Таким чином, розгляд тексту як елементу процесу комунікації дозволяє виокремити такі міркування:

- 1) текст є породження (продукт) мовця;
- 2) текст є вербально вираженою і знаково зафіксованою реакцією на ситуацію;
- 3) текст утворюють формальні та змістовні категорії, які відображають екстралінгвістичні й власне лінгвістичні реальності;
- 4) текст живе саме в комунікації: в момент свого породження й сприйняття;
- 5) текст, будучи витвором людини, пов'язаний (бо не може не бути пов'язаним) з особливостями людської свідомості та мислення.

Отже, текст є продукт мовленнєвої діяльності, який перший раз народжується в момент створення його автором і може переживати повторні народження при сприйнятті його реципієнтом. При цьому текст об'єктивно з'являється як певний текстовий інваріант, що допускає відповідне число варіантів - вільних, але не нескінченних. Проблема варіантності тексту є досить складною, бо поряд із варіантним розумінням, виникають варіанти нерозуміння (або спотвореного розуміння) тексту.

При безпосередній комунікації присутній однозначний критерій у вигляді опозиції: комунікація/комунікаційна невдача.

Коли ж ми маємо справу з письмовим текстом, то ситуація є складнішою - утворюється інваріантність. Що ж вважати інваріантом? Текст, як його розуміє автор, чи текст, як його розуміють читачі? У зв'язку з цим існують такі напрями у вивченні тексту: перший досліджує формування задуму і породження тексту, тобто - йде від автора; другий аналізує сприйняття тексту та його осмислення реципієнтом, тобто - йде від читача.

Відомі приклади, коли кінцевий продукт (смісл тексту) не (повністю) відповідає первинному задуму. У цьому випадку створений текст буде не тільки абсолютно самодостатньою одиницею, що живе за власними законами, але й третім - і чи не найважливішим учасником комунікації, який визначає й диктує реципієнтам певне розуміння його смислу (при цьому сам автор виступає у ролі реципієнта). Чи не зумовлюється це неадекватним задуму вибором знакових форм? Або ж, навпаки, повною адекватністю цього вибору, що не залежить від раціонального задуму автора?

Текст провокується ситуацією, її відображає, але відбувається це не безпосередньо, а через сприйняття ситуації автором тексту й через її відображення в свідомості автора. Таке розуміння перегукується з ідеєю Т.П. Ломтева про те, що "принципово не можна побудувати речення зі слів природної мови таким

чином, щоби було відсутнє відображення при наявності того, що відображається, тобто так, щоби знак співвідносився із дійсністю, оминаючи її відображення у людській голові" [11, 19].

Інакше кажучи, саме ситуація створює мотив для породження тексту, викликаючи певну інтенцію, а, як відомо, саме інтенція, мотив і концепт лежать в основі будь-якого тексту.

Концепт служить, з одного боку, відправним моментом при породженні тексту, а з іншого - кінцевою метою при його сприйнятті [4, 315]. Створюючи текст, автор проводить селекцію знакових форм і відбирає ті з них, які, з одного боку, максимально повно й адекватно відображають і виражають задум, а з іншого - максимально відповідають "типу" реципієнта, входять в його знакову систему і смисловий код, що й дозволяє останньому сприймати й розуміти текст. Отже, автор не тільки створює текст, але й певним чином прогнозує його сприйняття реципієнтом (Про це писали Н.І. Жинкін [7], В.А. Звєгінцев [8], В.П. Белянін [3]).

Текст як вербальний акт "вписування" у картину світу, відображену у свідомості мовної особистості, утворює особливу **предикативну одиницю**.

Визначивши суть тексту, необхідно виділити й обґрунтувати його межі й диференційні ознаки. Питання про межі тексту є чи не найскладнішим, хоч вже робилися спроби їх визначити (наприклад [6, 120-123]; [12, 30-42]; [1]; [2]). Для цього необхідно, на наш погляд, означити основні характеристики тексту як певної одиниці, виявити текстоутворюючі категорії, визначити основні компоненти, що формують текст.

Виділяючи диференційні ознаки тексту, його основні характеристики ми використовуємо ідею О.І.Москальської про три "цілісності", що зумовлюють і забезпечують цілісність автономної мовленнєвої побудови, яка визначається як текст: смислова цілісність, комунікаційна цілісність і структурна цілісність [12, 17-30].

Ці характеристики єдині для всіх текстів, так само як єдині для всіх текстів і ті текстоутворюючі категорії, що лежать в основі виділених ознак:

Таблиця 1 Співвідношення диференційних ознак тексту і текстоутворюючих категорій.

ОЗНАКИ	КАТЕГОРІЇ.
Тематична єдність	1) концепт 2) семантична будова 3) логічна будова
Комунікаційна єдність	1) комунікаційний вплив 2) естетичний вплив
структурна єдність	1) синтаксичні категорії 2) лексичні категорії 3) фонологічні категорії

З таблиці видно, що тематична єдність охоплює смислову категорію (концепт), семантику і логіку тексту. Під **концептом** розуміється глибинне значення, згорнена смислова структура тексту, що є втіленням мотиву, інтенцій автора, які призводять до породження тексту. Спробуємо за допомогою схеми показати, як ми уявляємо собі "процес породження" концепту (див. схему 1):

Нагальною стає проблема "раціональності" концепту. Особливо важливою вона є для дослідника публіцистичного тексту, бо вже ні у кого не викликає сумнівів чи заперечень ідея про те, що публіцистичний текст здебільшого створюється автором інтуїтивно. На наш погляд, не зовсім коректно ставити знак рівності між концептом і раціональним задумом - з одного боку, або концептом і "вгадуванням" - з іншого.

На рівні концепту розрізняються монологічні та діалогічні тексти. Специфіка останніх полягає в тому, що в діалозі беруть участь кілька комунікантів, у кожного з яких є своя комунікаційна програма, своя тактика і стратегія комунікації. У кожного з них народжується свій концепт, з'являється свій мотив породження тексту. І, отже, якщо вони не можуть (або не хочуть) зрозуміти значення і - завдяки йому - концепт тексту співрозмовника, то вони створюють паралельні тексти (що вельми характерно, наприклад, для "театру абсурду").

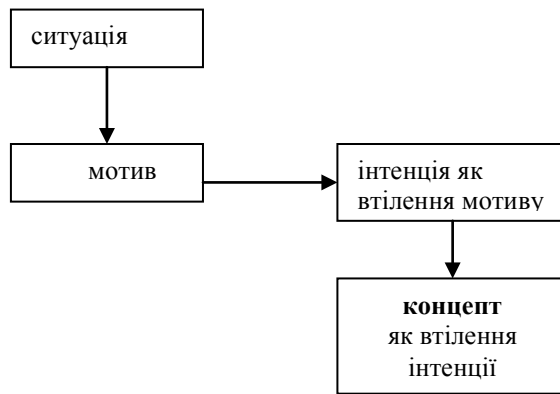


Схема 1. Відображення ситуації у концепті.

Якщо ж учасники діалогу прагнуть до комунікації, то вони будуть намагатися створювати один текст, що відображає ситуацію. При цьому певний текст (макротекст) може містити у собі декілька "підтекстів" (мікротекстів). Ролі комунікантів у діалозі будуть постійно змінюватися: в кожному окремому відрізку діалогу один з них домінуватиме при створенні тексту. Домінуючий комунікант виступатиме у ролі "автора" тексту, його ж співрозмовник виконуватиме роль реципієнта.

Домінуюча роль комуніканта, на наш погляд, визначається тим, чий концепт розгортається в тексті. У питально-відповідальній формі тексту домінуюча роль належить тому, хто задає питання з тим невідомим, що визначає тему тексту [10], бо при правильному протіканні діалогу буде реалізовуватися саме концепт того, хто запитує. При цьому реципієнт повинен зрозуміти значення, що реалізує концепт "всередині" тексту - інакше не буде відповіді, або ж вона буде неправильною. Отже, комунікація не відбулася, і побудова тексту з адекватним відображенням ситуації виявиться неможливою.

Семантичну будову тексту утворюють елементи значень, що містяться в ньому. Вони ж започатковують тему тексту, - його "сміслову ядро" (у термінах Е.Агріколи [10]. При цьому ми розрізняємо "мікротему", що розуміється як мінімальне неподільне смислове ядро, і "макротему", яка може розвиватися через дві й більш мікротем.

Таке розуміння певним чином співвідноситься, на наш погляд, з ідеєю, що розробляється У.Чейфом, її суть можна передати таким чином: основною одиницею усного дискурсу є інтонаційна одиниця (ІО), що є співвимірною з однією предикацією. ІО є відображенням фокусу свідомості, при цьому фокус постійно (не плавно) переміщується з одного фрагмента дійсності на інший. Кожна ІО може містити не більше одного елемента інформації, не більше однієї нової "ідеї", під якою розуміється певний референт: подія, стан речей або ж їх учасники. На думку У.Чейфа, можна говорити про два основні явища (складових): ІО і дискурс. Однак, вчений визнає і речення як проміжну між ІО і дискурсом одиницю, що співвідноситься з суперфокусом свідомості. (Цікавою є ідея дослідника про сканування суперфокусу і визначення інтонаційної завершеності. Див. огляд американської лінгвістики А.А.Кибрика [9]).

Ми розглядаємо дискурс з інших позицій: (одна) мінімальна одиниця плану вираження (у нашому випадку - мінітекст) містить одну одиницю плану змісту - референцію (мікротему). Поєднання мінімальних одиниць обох планів створює складніші одиниці - "макро-" (у наших термінах), або "супер-" (у термінах У.Чейфа), що не є простою сумою мінімальних одиниць. І, нарешті, всі вони є одиницями тексту. Крім цього, ми також вважаємо, що в мінімальній одиниці (мікротексті) присутня тільки одна **предикація**, тобто співвідношення теми тексту з екстралінгвістичною реальністю, що відбувається в процесі вербалізації "ідеї" (теми).

Щодо ідеї У.Чейфа про "сканування суперфокуса", то нам здається, що аналогічний процес (сканування) має місце також при породженні тексту і носить нелінійний характер. Текст "народжується" у вигляді "згустку" - згорненої смислової структури, розгортання якої може протікати непослідовно (кому з авторів не знайоме бажання записати думку, що "прийшла в голову", яка відноситься до віддаленого елемента смислової структури тексту, що створюється, і хто з нас не перебивав себе зі словами "але детальніше про це я скажу пізніше?").

Логічна будова тексту - це послідовна структура розміщення смислових елементів у процесі розгортання тексту.

Комунікаційна єдність зумовлюється комунікаційною цілеспрямованістю тексту. Можна погодитися з тим, що "незалежно від суб'єктів мовної діяльності, умови комунікації вимагають, щоб мовний текст, будучи основною одиницею спілкування, здійснював певний вплив" [3, 10]. Але ж будь-який текст здійснює вплив залежно від комунікаційної програми автора, його інтенцій і концепту тексту. При

комунікаційному впливі (що вельми характерно для мовних текстів) автор хоче повідомити інформацію (раціональну або емоційну) чи отримати інформацію (раціональну або емоційну); комунікація здійснюється заради передачі/отримання/обміну інформацією. Інакше кажучи, мета комунікації - викликати вербальну або емоційно-естетичну реакцію. При естетичному впливі (що є особливо актуальним, наприклад, для художніх текстів) мета комунікації - впливати на адресата-реципієнта і викликати його ментально-емоційну реакцію.

Структурна єдність, на нашу думку, найбільш описана і досліджена ознака тексту. А зумовлено це тим, що вона має конкретне формально-знакове вираження у вигляді мовних засобів, які можна інвентаризувати та класифікувати.

На рівні структурної єдності текстоутворюючі категорії (синтаксичні, лексичні, фонологічні) співвідносяться з текстоутворюючими компонентами, що репрезентовані різними мовними засобами, які, у свою чергу, мають кореляти у вигляді текстоутворюючих елементів. Саме в цих елементах і реалізуються відповідні текстоутворюючі компоненти в процесі створення (породження) конкретного тексту.

Між щойно розглянутими текстоутворюючими категоріями існують певні зв'язки, спрямованість яких залежить від "життєвого моменту" тексту: аналізуємо ми текст у момент його породження чи в момент його сприйняття.

При породженні тексту відправною точкою є концепт, який зумовлює його смислову та логічну будову. Крім цього, концепт, відображаючи інтенції автора (і будучи опосередкованим через інтенції) викликає мотив породження тексту, задає комунікаційну цілеспрямованість останнього. Дослідники тексту не приділяють, на наш погляд, належної уваги цьому аспектові, хоч він є чи не найважливішим у процесі комунікації. Адже логічна будова і комунікаційна цілеспрямованість диктують вибір того репертуару мовних засобів, який реально використовується при породженні тексту. Таким чином, окреслену залежність подаємо у схемі 2.

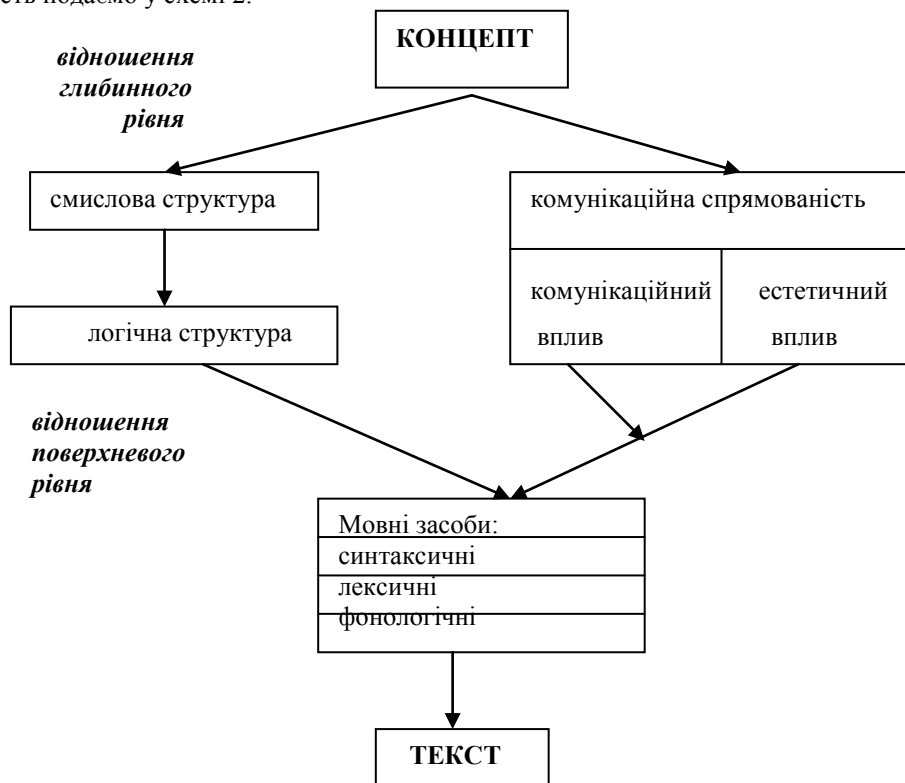


Схема 2. Зв'язки текстоутворюючих категорій при породженні тексту.

Абсолютно очевидно, що при сприйнятті тексту реципієнт йде у зворотньому напрямі: від тексту (в його вербально вираженій формі) до концепту. При цьому для адекватного сприйняття концепту принципово важливі:

- на поверхневому рівні - контекст (мікро-, макро-, -тінь) [10];
- на глибинному рівні - загальний фонд знань автора і реципієнта та пресупозиція.

Таким чином, для адекватного сприйняття тексту (від вербально зафіксованого плану вираження до глибинного плану змісту - концепту) надто важлива констигація загалом, - що охоплює відношення як поверхневого, так і глибинного рівнів (Пор. з думкою В.П.Беляніна про те, що "реципієнту для розуміння тексту необхідно уміти зрозуміти його як знакову впорядкованість смислів, співвіднести текст з дійсністю, зі своїми знаннями та уявленнями про дійсність" [3, 33]).

Кожний текст є «поліпресупозиційним» (використовуючи термін В.А.Звегінцева [8]), тому припускаємо існування "пресупозиційного інваріанту" (інваріантну пресупозицію), який максимально повно і точно відповідає змістові тексту. Цей інваріант зумовлюється, на наш погляд, сукупністю знань та уявлень, якими володіє "середній" користувач мови, носій національно-мовного менталітету - з одного боку, а з іншого - певною системою знакових форм, які служать для вираження набутих знань та уявлень.

Основою пресупозиції є когнітивні структури тексту. У зв'язку з цим множинність пресупозиції зумовлюється тим, що кожний комунікант (чи автор тексту, чи реципієнт) володіє власним фондом знань, а також своїми когнітивними структурами. На перетині фондів знань і виникає "загальна" пресупозиція, яка при породженні тексту може до певного ступеня зумовлювати смислову структуру і комунікаційну цілеспрямованість тексту, а при сприйнятті стає надто важливою для його розуміння.

Ми виходимо з того, що ситуація, яка проковує породження тексту, і когнітивні структури, знаходячись в основі пресупозиції (пресупозицій), є феноменами одного рівня щодо концепту тексту. На взаємообумовленості когнітивних структур і ситуацій, яка, на наш погляд, безумовно, існує, ми зупинятися не будемо, зазначимо лише, що ситуація створює певний мотив і викликає певні інтенції породження тексту відповідно до когнітивних структур. Останні, з одного боку, зумовлюють сприйняття самої ситуації, а з іншого - зумовлюють характер інтенції та мотиву.

Таким чином, на "формування" концепту тексту впливають два чинники: ситуація і когнітивні структури автора (його індивідуальний фонд знань). Крім цього когнітивні структури, що існують у свідомості автора, впливають ("через" пресупозицію) і на смислову структуру і на комунікаційну цілеспрямованість самого тексту (див. схему 3). (Значки * * * в схемі 3 і 4 кодують відношення, що подані у схемі 2.)

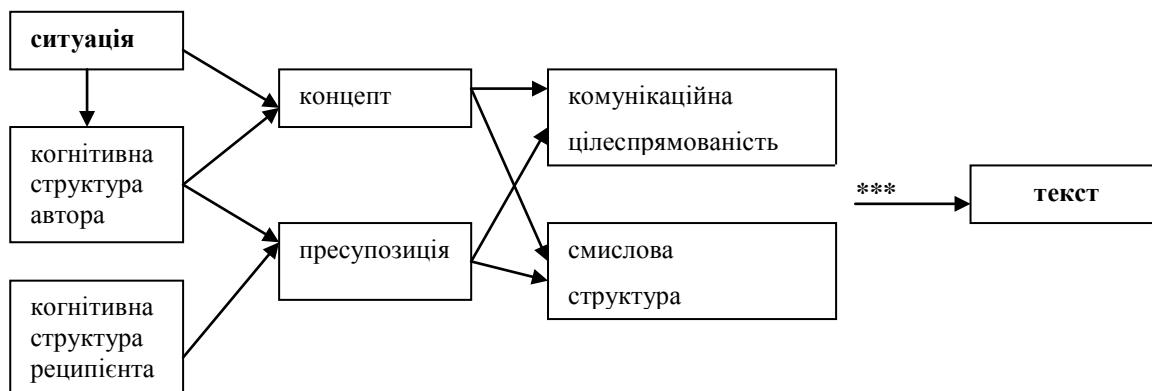


Схема 3. Понятійні залежності при породженні тексту

Сприймаючи текст, реципієнт через вербалізовану знакову форму усвідомлює комунікаційну цілеспрямованість а також внутрішню логіку й значення тексту, що, безумовно, призводить до розуміння його концепту. Однак, цей шлях не є прямолінійним, оскільки реципієнту для розуміння тексту необхідно співвіднести сприйняту текстову інформацію не тільки з контекстом але й із пресупозицією, в яку "закладені" певні когнітивні структури автора тексту. Пор.: "При розумінні чужої мови завжди виявляється недостатнім розуміння лише слів для вияснення думки співрозмовника. Але й недостатнім також є розуміння думки співрозмовника без розуміння його мотиву, того, заради чого висловлюється думка. Тому, аналізуючи будь-яке висловлювання, ми отримуємо правдиві результати тільки тоді, коли розкриваємо найпотаємніший внутрішній план мовленнєвого мислення: його мотивацію" [4, 315].

Роль когнітивної структури реципієнта при сприйнятті тексту показано на схемі 4.

Таким чином, етапи сприйняття тексту реципієнтом можна подати у вигляді ланцюжка:

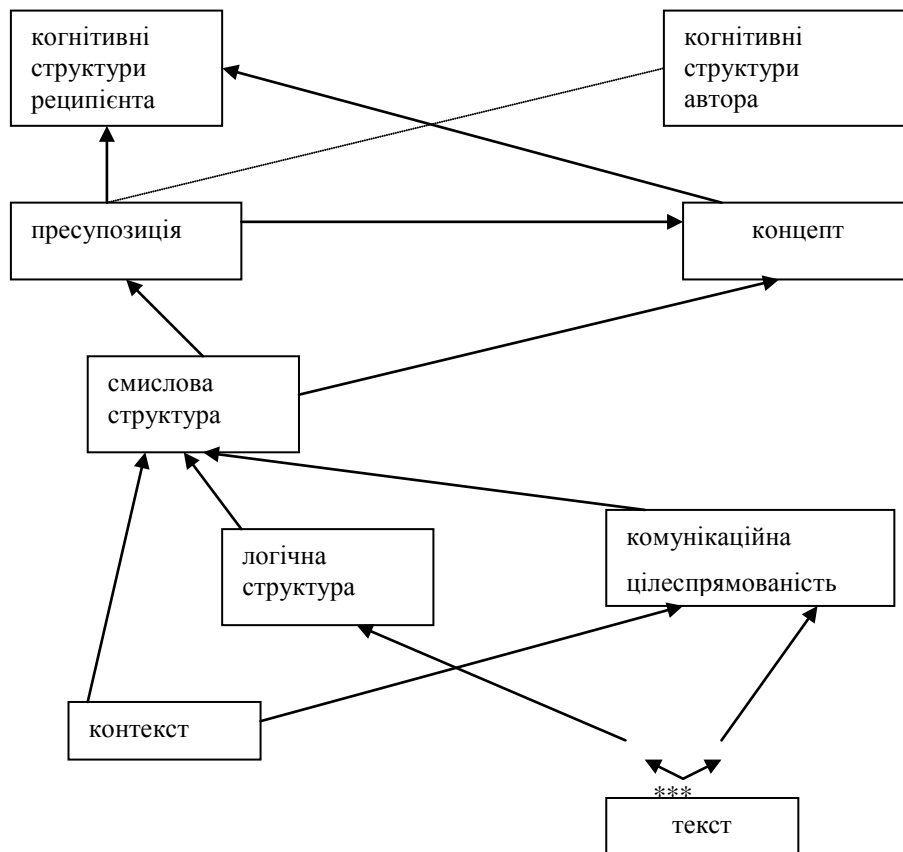


Схема 4. Понятійні залежності при сприйнятті тексту

Фізичне сприйняття тексту → Розуміння прямого, "поверхневого" значення → Співвіднесення з конституцією, контекстом → Розуміння "глибинного" значення → Співвіднесення з фондом знань (когнітивним простором), пресупозицією → Інтелектуально-емоційне сприйняття тексту, усвідомлення смислу тексту, його концепту.

Отже, при сприйнятті тексту присутня взаємодія трьох "рівнів" значень тексту і, відповідно, - трьох рівнів його розуміння.:

Таблиця 2 Співвідношення рівнів значення та розуміння тексту.

Значення тексту	Розуміння тексту
1) поверхневе	1) сприйняття форми; розуміння прямого значення
2) глибинне	2) розуміння значення додаткових модусних смислів, підтекстів і т.д.
3) смислове	3) розуміння значення; сприйняття концепту

Цим рівням при сприйнятті тексту відповідають, на наш погляд, рівні, точніше - ступені адекватності вираження значення (концепту) при породженні тексту.

У нашому короткому викладі ми розглянули низку проблем, що пов'язані з текстом як мовленнєвим вираженням дискурсу, намагались дивитися на текст очима того лінгвіста, який вважає, що текст - явище не лише лінгвістичне але й екстралінгвістичне. Отже, досліджуючи текст, ми не повинні обмежуватися засобами й методами лише мовознавчої науки.

На закінчення зауважимо, що всі подані у роботі схеми є спробою виділити ієрархію між явищами мови і мовлення, а також розкласти на основні складові одиниць, суцільний, живий організм - дискурс. Адже з

точки зору лінгвістики, дискурс є єдиним організмом, в якому одноомментно реалізуються найрізноманітніші аспекти не лише лінгвістичного, але й екстралінгвістичного характеру. Текст як реалізація дискурсу - "це, безумовно, та єдність, в якій все взаємопов'язане" [6, 11].

ЛІТЕРАТУРА

1. Баранов А.Н., Крейдлин Г.Е. Иллокутивное вынуждение в структуре диалога // Вопросы языкознания. – 1992. - № 2. - С. 84-99.
2. Баранов Л.Н., Крейдлин Г.Е. Структура диалогического текста: лексические показатели минимальных диалогов // Вопросы языкознания. – 1992. - № 3. - С. 84-93.
3. Белянин В.П. Психолінгвістическіе аспекты художественного текста. - М., 1988.
4. Выготский Л.С. Мышление и речь. - М.-Л., 1934.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. - М., 1968.
6. Дресслер В. Синтаксис текста // Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. VIII. - М., 1978.
7. Жинкин Н.И. Сенсорная абстракция // Проблемы общей, возрастной и педагогической психологии. - М., 1978.
8. Звегинцев В.А. О цельнооформленности единиц текста // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. - 1980. - Т.31. - №1.
9. Кибрик А.А. Когнитивные исследования по дискурсу // Вопросы языкознания. – 1994 - № 5.
10. Красных В.В. Система вариативных рядов собственно-вопросительных предложений в русском и шведском языках: Дисс... канд. филол. наук. - М., 1992.
11. Ломтев Т.П. Структура предложения в современном русском языке. - М., 1979.
12. Москальская О. И. Грамматика текста. - М., 1981.

УДК 883 У-1.06

ДРАМА ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ЛІСОВА ПІСНЯ” (ПИТАННЯ МІФОПОЕТИКИ)

Скупейко Л.І., к. філол. н., старший науковий співробітник

Інститут літератури ім. Т.Шевченка НАН України

Критична історія "Лісової пісні" бере початок від часу появи драми в "Літературно-науковому вістнику" 1912 р. (кн.ІІІ). Вже в травні цього ж року постало питання про сценічну інтерпретацію твору в театрі М.Садовського, і цей факт, як відомо, викликав певну тривогу з боку авторки. "...Боюся. - писала вона до А.Кримського, - щоб там чого не "співнили", намагаючись улегшити постановку... Якесь у мене роздвоєне почуття щодо сеї поеми - я б і хотіла бачити її на сцені, і боюся, не "провалу" боюся, а переміни мрії - в бутафорію... Ну, та се ж вічна трагедія авторів" (т.12, с. 399).

Сьогодні, з погляду майже 100-річної ретроспективи, можна лише подивуватися з геніальної прозорливості авторки щодо критичної долі свого твору, бо й справді, якщо бодай побічно кинути оком на історію вивчення "Лісової пісні", неважко переконатися, що побоювання Лесі Українки були не безпідставними: дуже часто (частіше, ніж хотілося б) у літературно-критичних розвідках "Лісова пісня" постає не як *висока мрія*, не як лебедина пісня, а саме як *бутафорія*. Можна сказати й відвертіше: небезпека такої "переміни" виникала й виникає перед кожним, хто бере на себе відповідальність інтерпретувати твір.

Не вдаючись до бібліографічної деталізації, відзначу лише, що від самого початку в тлумаченні "Лісової пісні" намітилися дві тенденції: одні дослідники розглядали драму в контексті романтичної традиції (у найрізноманітніших формулюваннях: "стара романтична нота" (М.Зеров), "натуралістичний імпресіонізм" (А.Музичка), зв'язок з символізмом і неоромантизмом (В.Петров) та ін.); інші (наприклад, В.Коряк) - з погляду вульгарно-соціологічного. Проблема ж у тому, що навіть ця, перша тенденція, що відкривала шлях до з'ясування зв'язків "Лісової пісні" з міфологією й фольклором, в умовах

реалізоцентричного канону неминуче замикалася на ідеологічних засадах. Тобто висновок завжди був один і той же: "Лісова пісня" засвідчувала торжество принципів демократизму і народності.

Вперше це "зачароване коло", по-моєму, було розірване у статті М.Ласло-Куцюк "Леся Українка і Герхардт Гауптман", вміщеній у її монографії "Велика традиція" з підзаголовком "Українська класична література в порівняльному висвітленні" (Бухарест, 1979). На жаль, ця стаття здебільшого залишається поза увагою дослідників "Лісової пісні", і зовсім незаслужено. Хоч авторці можна закинути певний схематизм і деяку спрощеність у трактуванні деяких образів драми, та її вихідна методологічна позиція і висновки принципово відрізняються від того, що було сказано до цих пір про "Лісову пісню". Порівнюючи драму Лесі Українки із "Затопленим дзвоном" Г.Гауптмана на основі структурно-семантичного аналізу, дослідниця приводить до думки: відмінність між цими творами полягає в тому, що вони побудовані на принципово різних моделях світу, відображених у фольклорі й міфології, з одного боку, народів Північної Європи (вертикальна модель), з другого - слов'янських народів, насамперед, звичайно, давніх предків українців, а властиво - волинських поліщуків. Інакше кажучи, завдання полягає в тому, щоб з'ясувати структуру та особливості художнього втілення певної фольклорно-міфологічної моделі світу в літературному творі. Якщо ж бути точнішим, тобто якщо ми не хочемо підмінювати літературознавчий аналіз культурологічним чи соціологічним, то увага повинна зосереджуватися не стільки на міфологічній моделі як такій, скільки саме на своєрідності її вияву в художньому творі. За цієї умови вдається зберегти основне: по-перше, зв'язок даного художнього явища з історико-літературним контекстом та традицією, в середовищі яких дане явище лише й могло з'явитися; по-друге, його зв'язок із автором як суб'єктом творчості і людиною певного характеру, уподобань, світогляду і т. ін. Тобто, досліджуючи міфопоетику, ми повинні враховувати принаймні три основні фактори, які творять художнє явище: 1) власне міфологічні структури як уламки прадавніх уявлень про світ і його будову або як соціокультурні і психоемоційні образи-архетипи; 2) літературну традицію (історичну, національну, стильову) і 3) присутність самого автора.

З цього погляду вживання терміна "міфотворчість" при літературознавчому аналізі видається неточним і зайвим. Бо ототожнювати архаїчний міф із літературним твором просто не коректно: за своїми функціями, формою авторства, типом повідомлення й сприйняття вони принципово відмінні між собою. Навіть більше: підпорядковуючись літературному канону, архаїчний міф неминуче руйнується як явище і, отже, його повторне (авторське) відтворення належить властиво до сфери літератури, а не міфології чи міфотворчості.

Інакше кажучи, в літературному творі міф існує (може існувати) лише дискретно - в окремих образах, мотивах, ідеологемах і т.д. Отже, пріоритет завжди належить авторові, який творить згідно із своїм задумом нове, художнє явище, як це й відбувається в "Лісовій пісні".

У драмі Лесі Українки фольклорно-міфологічні образи постають в узагальнено-синтезованому вигляді. До того ж, як правило, вони виступають носіями лише окремих властивих їм значень, покликаних, однак, представляти весь "текст" образу, цілий комплекс зв'язаних з ним уявлень. Тобто вони функціонують як дискретні форми: кожен образ (мотив), зберігаючи первісну автентичність (іноді лише номінативну), у драмі функціонально обмежується або ж, навпаки, наділяється функціями, які знаходяться на периферії його "тексту" і мають лиш опосередковане відношення до нього. Водночас у сукупності ці образи репрезентують різні етапи й сфери духовного життя, так що весь твір являє собою поєднання образів і мотивів, які первісно належали до різних культурно-історичних епох. З цього погляду, драма в цілому, як і кожен образ зокрема, уявляється свого роду художньою контамінацією прадавніх світоглядних *форм* й уявлень, які в минулому забезпечували життєдіяльність даної культурної спільноти та які на рівні, сказати б, "колективного підсвідомого" продовжують існувати в глибинах свідомості від найдавніших часів.

Отже, якщо розглядати "Лісову пісню" під кутом зору архаїчної онтології, стає ясно, що міфологізація у творі досягається не відтворенням якогось мотиву чи образу, а шляхом концептуального моделювання міфологічної картини світу: художній часопростір драми співпадає з міфологічним, народжується з нього. А це значить, що все, зображене в драмі, неминуче включається в систему координат міфологічної семантики, тобто набуває символічного значення. З цього погляду розташований посеред галявини предковичний дуб символізує Центр світу, а зміна пір року в драмі контамінується з ідеєю циклічного відродження життя.

Пригадаймо, що дія "Лісової пісні" починається напровесні, а перші, хто з'являється на сцені, - "Той, що греблі рве", Потерчата, Русалка й Водяник (до речі, в чорновому автографі "Пролог" був відсутній, і драма починалася сценою появи Лукаша і дядька Лева). Отож і рання провесін, і бурхлива весняна вода, і зв'язані з водою демонічні істоти, - це ніщо інше, як стан хаосу, невпорядкованості, і як час - до часу, або мінус-час (час ще не настав). Зате дерева, "безлисті, але вкриті бростю", перші квіти, туман, що розвіюється над озером, свідчать про те, що природний і часовий цикл уже починається.

У людському світі новий часопросторовий відрізок виникає по-іншому: з появою дядька Лева і Лукаша відразу ж виникає ідея Хати, яка осмислюється архаїчною людиною як акт впорядкування первісного часопростору (хаосу).

Те ж саме можна сказати й щодо заключних сцен драми: настає зима, тобто світ поринає в хаос, завершується сюжет твору, а в плані міфопоетичних асоціацій - космогонічний цикл, і все завмирає, щоб знову повесні відродитися.

Важливо ж те, що в контексті мікросемантики по-іншому сприймається і весь твір Лесі Українки, і окремі образи, наприклад, образ Килини.

Пізнаючи Килину ближче - через її вчинки й діалоги, аналізуючи їх та зіставляючи з візуальним портретом, все більше переконуємося, що це постать насамперед трагічна. І трагізм цей полягає в тому, що їй не дано більше, ніж іншим, як, наприклад, дядькові Леву чи Лукашеві. Зрештою, вона така, як і більшість із нас, а тому, насправді, викликає не осуд, а співчуття як людина, у якої через певні внутрішні (і зовнішні) причини не склалося щасливе життя.

З погляду міфопоетичного, трагізм Килини цілком вмотивований і фатально неминучий. Адже її уявлення про світ і про себе в ньому, саме її життя безвідносні до сфери сакрального. Вони, ці уявлення, визрівають і реалізуються в умовах і під впливом повсякденної суєтності, тому завжди перебувають на периферії свідомості. Це - світ профанних, маргінальних, десакралізованих утворень, що ідентифікуються з випадковістю, невпорядкованістю, незахищеністю, непричетністю до вищих, духовних цінностей. Хоч простір, у якому Килина перебуває фізично, наділений трансцендентністю, та його сакральна знаковість і значущість залишається їй недоступною. Тому й дуб для Килини - лише дерево, з якого можна мати певний зиск; духовно-конструктивний зміст його як символічного центру світу і, отже, як конституанта внутрішньої цілісності людини для неї трагічно недосяжний.

Так само по-іншому сприймається й образ Лукаша. Традиційно вважають, що причина трагедії Лукаша - тяжіння до приватновласництва, уособленням якого виступає "хата і ґрунть". Насправді ж трагедія настає тоді, коли порушується одвічний концепт буття, коли життєвий світ Лукаша "зсувається" у площину повсякденності й побуту і замикається в ній. Відбувається розрив між людською сутністю і формою існування. Катастрофа неминуча, і стає, за словами Мавки в діалозі з Лукашем, "смутно, що не можеш ти своїм життям до себе дорівнятись".

У плані міфопоетичної семантики такий стан означав зруйнування у свідомості первісного сакралізованого образу Хати, архетипу Храму. У конкретно-історичному і політичному сенсі - це рецидив колоніальної свідомості, яка обмежує людське буття (культурне, національне, індивідуальне) сферою побуту й повсякденності. Вихід поза її межі - завжди драма, трагедія - народу, нації, культури. Тим-то лжепоетичний образ дороги від "хатнього порога", що свідомо чи несвідомо насаджувався вже пізніше, в радянські часи, і, звичайно ж, означав дорогу у світле комуністичне майбутнє, у своїй основі був деструктивним. Це була дорога у безвість, до зруйнування космічної гармонії, до Апокаліпсису. Слов'янська космогонія душі - то шлях "до себе"; і пролягає він через Храм (пор.: ходити на прощу), через повернення до свого етнокультурного коду.

Отже, у плані міфопоетики й міфосемантики "Лісова пісня" постає надзвичайно глибоким твором, зміст якого розкривається новими й досі невідомими гранями.

УДК 883.076

ПРО УНІФІКАЦІЮ УКРАЇНСЬКОЇ ВІРШОЗНАВЧОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Ткаченко А.О., д. філол. н., професор

Київський національний університет ім. Т.Шевченка

Термінологічна база українського віршознавства є переважно запозиченою та калькованою. З огляду на історичні обставини її формування, в цьому немає нічого прикрого, адже так, зрештою, й складається спільне понятійно-категоріальне поле. Але й назбиралося вже на цьому полі чимало такого, що потребує наближення до питомого мовного ґрунту, усунення можливих різночитань тощо.

Деякі з пропозицій щодо уніфікації української віршознавчої термінології вже висловлені в моєму підручнику [1]. Наступні роздуми, зіперті на досвід викладання, або остаточно стверджували на

запропонованому, або спонукали дещо відсіяти чи піти далі. Тому тут доведеться і трохи повторитися, й узагальнити розпорошене на різних сторінках підручника, щоб концентрованіше привернути увагу до тих пропозицій та сформулювати наступні.

Почати – з вихідного терміна **вірш**, запозиченого через польське посередництво з латини. *Versus* (від *verto* – *повертаю*, що споріднене з праслов'янським **verteti*, укр. *вертати*); звідси – і його первинне значення – *рядок до повороту*. Нині цей термін уживається в кількох основних значеннях: 1) рядок ритмізованого тексту, основна версифікаційна одиниця; 2) метрична композиція або структура; 3) окремих поетичний твір; 4) форма буття поезії; 5) ритмічно організована художня мова...

Кожне з цих значень теж тлумачать по-різному. Наприклад, Б.Бунчук у нещодавно виданій ґрунтовній віршознавчій монографії подає таке визначення: *“Вірш ми розуміємо як ритмічну структуру художнього тексту. Основною ритму віршованого твору є інтонаційний повтор, що виникає внаслідок специфічного прочитання графічно виділених частин художнього тексту – рядків”*. І тут-таки мусить подавати підсторінкову примітку: *“Це досить широке визначення вірша, але воно охоплює всі відомі на сьогодні його види: від силабічного вірша до верлібру”* [2]. Справді, визначення зашироке, хоч і не вичерпує всіх ритмічних структур (не кажучи, приміром, про китайську чи японську поезію, сюди не дуже вписуються деякі різновиди сучасного європейського *асинтаксичного верлібру*, а ще ж останнім часом наклеюється й *алексичний*).

Окрім того, за наведеним визначенням, *ритм* пов'язується з *інтонаційними* повторами, а вони, своєю чергою, – з *графічно* виділеними частинами художнього тексту, тобто з написанням, хоча це – різні речі. *Ритм* – жива стихія художньої мови, а рядки, як і *графіка*, як і *метрика*, – прокрустові ложа, в які її вкладають. Первинніший, звичайно, *ритм* – із Космосу, з морського прибою, зі стукоту серця, з таїни зачаття, першопоштовху творення світу – матеріального і художнього... А все інше – від намагання здрового глузду збагнути незбагненне, зміряти алгеброю гармонію, вирахувати загадку Генія.

Так, в одному з рукописних блокнотів В.Симоненка зустрічаємо зафіксовану ніби верлібром поетичну ідею: *“Очі – вікна / моєї душі, / У душі моїй / світло, / дивись мені / в очі”* [3]. А в пізнішому автографі (зошит зберігається у Державному музеї літератури України) та у виданій 1984 р. збірці *“Поезії”* і наступних зустрічаємо силабо-тонічну версію:

*Облягли нас тумани.
У їхньому ключчі
піднімаються сумніви,
мов комиші.
Ти не бійся дивитись
в мої розтривожені очі,
очі –
вікна моєї душі.*

Вірш не має назви. Якщо його називати за першим графічно виділеним рядком, то це буде лиш **такторядок** (термін мій) – “У душі моїй...”. Якщо ж за **метрорядом**, то “У душі моїй місця немає туманам”. Зацитовано лише закінчення вірша, і то не у традиційному вирівнюванні від лівого краю, а в симетричному – від центру. І стає очевидно ритмічна гармонія **такторядків**, на які поділив поет **метроряди**. Так можна (бодай експериментально) надрукувати переважну більшість Симоненкових віршів, які від цього тільки б виграли [4]. Але наразі нам ідеться про те, що не завжди **рядок** дорівнює **метрорядові** (чи **віршеві як рядку**), бо може бути і меншим за нього (**колони**, **коліна**, **східці**, **драбинка**), і більшим (ніби прозовий запис від поля до поля, або запис по два чи й більше **метроряди** тощо), і це вносить певну плутанину, не так у теоретичному, як у практичному аспекті.

Тож уніфікуючи, варто позбавлятися тих значень терміна **вірш**, які можна замінити іншими аксіоматизованими дефініціями. Так, п'яте, найзагальніше з наведених значень – “ритмічно організована художня мова” – легко зводиться до контекстуально синонімічного – **поезія**. Це й буде назвою всієї структури, опозиційної до **прози** (як відомо, *prosa oratio* – проста мова (тобто рівна, пряма, без поворотів). Другу, третю й четверту позиції, за незначного спрощення, можна об'єднати в іншу аксіоматичну дефініцію – **вірш як поетичний твір** (чи навіть жанр). Таким теоретичним коригуванням терміна визнаємо його фактичне статус-кво в україномовному загальнокультурному середовищі. Адже ще в давньоукраїнській літературі існувала **вірша**, жіночого роду, яка згодом стала **віршем**, але знову ж таки – не рядком, а твором чи й універсальним заміником давніх жанрових визначень типу послання, ідилія, а віршознавці-пуристи досі роблять вигляд, ніби цього нема і не може бути.

Що ж до значення **вірш як рядок**, то задля уникнення різночитань саме від нього пропоную відмовитись. Це ніяке не святотатство, бо ж є ціла низка однозначних заміників: **верс** (просто з латини, без польського посередництва), **версет** (так уживав, наприклад, О.Горбач), **метроряд**, **стих** (у термінах типу **акростих**, **мезостих**, **телестих**), зрештою, найпростіший – **рядок** (у тих випадках, коли нема загрози різночитань, сплутування з рядком прози, як остерігається І.Качуровський, тощо).

Якщо прийняти такі корекції (а практика підтверджує, що то було б непогано), то тоді задля послідовності мусимо і в дослідженні строфіки уникати термінів типу одновірш, двовірш, чотиривірш і т.д., натомість послуговуючись іншими – **моностих, дистих, терцет, катрен, пентина** і т.д. або/та їх українськими відповідниками – **однорядник, дво-, три-... десятирядник** і т.д.

Відповідно потрібно коригувати й термін **акцентний вірш**, розуміючи його не як рядок, а як **твір** тонічної системи віршування. Що ж до основної одиниці виміру, рядка, то її можна назвати **акцентовик** (двоноголошений, триноголошений і т.д.).

Пропоную також відмовитися від термінів “вольний вірш”, “свобідний вірш”. І річ тут не так у тому, що то – граматичні архаїзми, як у тому, що вони й семантично не відповідають тепер означуваному явищу: “воля” і “свобода” в таких віршах досить незначна порівняно з верлібром, що утвердився як система віршування пізніше. Крім того, з тих термінів знову ж ясує, що йдеться не про рядок, а про твір, оскільки з одного рядка (якщо навіть це рядок із байки Л.Глібова чи І.Крилова) ще не можна судити про те “вольний” він чи ні. Натомість нововведений термін **довільне віршування** охоплює таку особливість, як неупорядковане поєднання в межах цілісної структури **різнорозмірних силабо-тонічних** рядків. А **довільний вірш** – лише один з можливих текстів, результатів такого віршування як процесу, як версифікаційного принципу організації художньої мови. Скажімо, ритмічна розкутість поеми Є.Плужника “Галілей” якраз і зумовлена **довільним** поєднанням силабо-тонічних трискладовиків: **різнорозмірний** неупорядкований амфібрахій “перетікає” в упорядкований 3-стоповий анапест, а далі – в довільний дактиль, **павзник** на анапестичній основі тощо. Таке “перетікання” уможливується завдяки 3- чи й 1-складовим “стопам-протокам” та варіативним анакрузам, що амортизують ритмічні зміщення. Схоже вибудовує ритмомелодичний малюнок своєї поеми «Архімед (за Плужниковим “Галілеєм”)» І.Світличний, ще вільніше виходячи за межі трискладовиків – у **межисистемне** (павзник, тактовик) і в тонічне (акцентовик) віршування.

У попередньому абзаці вжито термін **різнорозмірний**. Здебільшого в цьому значенні зустрічаємо термін **різностопний**, від якого також пропоную відмовитись. По-перше тому, що суто евфонічно ліпше **різностоповий** (як і в термінах **одностоповий, двостоповий** і т.д.). Так – повноголосіше, а *-стопний* – то під впливом російської термінології. По-друге – і це головне – йдеться таки про поєднання **різнорозмірних рядків** (наприклад, п’яти-, дво-, шестиямбових), а не рядків з **різними стопами** (приміром, ямб з амфібрахієм чи дактилем тощо).

Пропоную також замість терміна **клаузула** вживати **клавзула**. Бодай для того, аби “зайвий раз” нагадати, що українське **в** є напів-у і так буде ближче до латинського *clausula*.

Як переконливо довів І.Качуровський [5], терміни **“чоловіча” й “жіноча” рими** та **клавзули** запозичені з французької мови, де ще у XVIII ст. відпали жіночі закінчення слів, а ми й досі користуємося цими франкорусизмами. Щоправда, вчений пропонує перейти на досить громіздкі грецькі відповідники – *рима* та *клавзула окситонна, прокситонна, пропарокситонна* (а щодо *гіпердактилічної* треба було б, виходить, вживати ще й *гіперпропарокситонна*). Тим часом є пропозиція, виходячи із власне віршознавчої термінології, вдатися до послідовнішої градації: **рима ямбічна, хореїчна, дактилічна, гіпердактилічна**. Що ж до **клавзули**, то тут, відкинувши образні нашарування, варто повернутися до давнішої простої рахуби: 1-складова, 2-складова, 3-складова, 4-складова і т.д. Що це дає? По-перше, розподібнення **клавзули** з **римою**, для якої (останньої) значно актуальнішими є параметри повноти/неповноти, бідності/багатства глибини, однорідності/різнорідності тощо, аніж наголошеності (адже є, наприклад, і **панторима**, і що для неї отой наголос – на другому чи першому складі з кінця, коли вона охоплює цілий рядок). А от знаття **типу клавзули** дає змогу чітко розрізнити, *повною* чи *неповною* (*точною* чи *неточною* – терміни, ближчі до русизмів) є **рима**: якщо **клавзула** 1-складова, то **рима**, аби бути *повною*, повинна охоплювати лише один склад, включно з приголосними, якщо 2-складова – два склади і т.д.

Є ще низка інших проблем, що потребують обговорення. Скажімо, про **коломицький розмір** (а не *вірш*), кількість складів у рядку якого практично може коливатися від 11 до 16, а не лише дорівнює 14 чи 13, як зазвичай вважають), про **коломицькову** та **барокову строфи**, але тут не може нічого додати до того, що вже є в підручнику (див. С. 264; 333- 335; 393 – 395).

Зрештою, щоб не втомлювати (хоч розмова довкола порушених та інших питань віршознавства, його адекватного термінологічного забезпечення в природних для сучасної української мови дефініціях давно назріла), і щоб хоч трошки пожвавити виступ, поділюся з колегами одним грайливим сюжетом із викладацької практики.

Не секрет, як непросто буває навчити дітей, навіть студентів, розрізнити **віршувальні розміри** (теж пропозиція – замість *віршовані розміри*, бо ж *розміри віршування*). І ці прості ямби та хореї стають чомусь чимраз неприступнішими (може, внаслідок забамбулення теле-, кіно- та й просто наркотиками? Хтозна). Але також не секретом є давній мнемотехнічний засіб – запам’ятовувати у грі, в розвазі. Отак і народився в нас грайливо-пересторожний вірш (ідея, заголовок, персонажі, остаточне опрацювання, звичайно, належать викладачеві, що ж до ситуацій, то тут переважило сучасне молодіжне уявлення про типове).

БАНАЛЬНА ІСТОРІЯ

(від античної до силабо-тонічної)

Був собі герой **Хорей**, 10 00 10 1 **X4**
 Хороводив лиш курей. 00 10 00 1
 Зустрів сестричку **Ямба** – 01 01 01 0 **Я3**
 Отут йому і амба. 01 00 01 0

Дактиль-діджей запросив їх на диско 100 100 100 10 **Д4**
 З вальсами й репом, із виском та писком. 100 100 100 10

А поряд кружляв **Амфібрахій**: 010 010 010 **Амф3**
 Ямбичку в куточку натрапив. 010 010 010

І закреслив кохання Хоресеве навхрест, 001 001 001 001 0 **Ан5**
 Бо невдовзі знайшовся у неї **Анапест** 001 001 001 001 0

ЛІТЕРАТУРА

1. Ткаченко А. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : Підручник для гуманітаріїв. – К., 1988. – С. 76-77; 319-320; 351-354 та ін.
2. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. – Чернівці, 2000. – С.5.
3. Відділ рукописів Інституту літератури ім.Т.Шевченка НАНУ. – Ф.152. – №10. – С.10.
4. Ткаченко А. Симетрія й гармонія (Віршознавчий експеримент) // Вісник [Міжнародного інституту лінгвістики і права] (Літературознавчі студії). – Вип. 2. – К., 2000.
5. Качуровський І. Фоніка. – Мюнхен, 1984. – С. 54-83.

УДК 883 У – 2.06

БЕНКЕТ ЯК РЕАЛІЯ КУЛЬТУРИ В ДРАМАТУРГІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Турган О.Д., д. філол. н., професор

Запорізький державний університет

Серед універсалій, які утримують у своїх історичних і національних трансформаціях основну структурну визначеність і надають значною мірою цілісності й послідовності розвитку людської цивілізації й культури, своє неповторне місце займає бенкет як різновид свята, що бере витoki в традиціях різних культур, у тім числі в ритуально-міфологічних сферах свідомості.

В архаїчній міфопоетичній і релігійній традиції свято – це “часовий відрізок, який володіє особливим зв’язком зі сферою сакрального, припускає максимальну причетність до цієї сфери всіх учасників свята і відзначається як яесь інституціолізоване (навіть якщо воно носить імпровізований характер) дійство” [1, 329].

Історичні корені свята сягають глибокої давнини, з давніх-давен існувала загальнолюдська потреба в святкуванні, що виконувало важливі соціальні функції: компенсаторну, естетичну, морально облагороджену. Свято виступає способом духовного єднання, колективного самовираження й набуття свободи, розкріпачення, зняття ваги буденних турбот і тривоги.

На послідовних етапах розвитку суспільства свята видозмінювалися (симпосії, сатурналії, брумалії, календи, амікалії, бриту [2]), набували відтінків різного характеру. Для багатоманітних видів свят властиве передавання єдиного спільного значення, збігання наборів елементів святкової композиції, системи символів, ритуальних текстів тощо.

За визначенням М.Бахтіна, свято – важлива й первинна форма людської культури. Ця продуктивна форма колективної пам’яті в силу своєї міфологізованості зосереджує в собі першооснови відповідної культурної традиції. Через історичну мінливість форм святковості, дуже велику в часі, проступають, видніються “вічні” смисли свята, його стародавня основа. Виключно живучість святкових традицій і

народжуючу їх силу зумовлюють, на думку вченого, їх космічний універсалізм, їх всенародність, їх зв'язок з часом і з майбутнім, їх абсолютна бажаність, їх святковість [3, 27]. Стверджуючи з великою емоційною силою “вічні” цінності суспільного цілого, свято підтверджує приєднаність до цих цінностей. У святкових іграх відтворюється первинний стан нероздільності індивіда й цілого: людини й природи, людини й соціальної спільноти. Отож, святковість і визначає відчуття світу як єдності, як цілісності. Це світосприйняття реалізується у святковому дійстві, у тому комплексі ритуально-символічних, обрядово-видовищних, мовленнєвих та інших форм, який складає свято.

При всіх історично визначених трансформаціях святковості в її основі лежить першопочаткове всезагальне значення “повторного (ритуалізованого) творення космосу з хаосу”. Кожна культура виробляє свою систему святковості, в організаційному центрі якої поміщається головне свято даної культурної традиції. До речі, центральними святами поганського календарного циклу є свята зимового й літнього сонцестояння. Фокусом християнської святкової культури виступає Пасха, яка пов'язана, очевидно, зі стародавньою обрядовістю травневого типу. Виникає внутрішньо єдиний святковий текст культури, який органічно включає в себе офіційні й неофіційні форми святковості. І хоча співвіднесеність їх мінлива й рухлива, абсолютного роз'єднання цих форм не знала жодна епоха людської культури.

Внаслідок всепроникливої “знаковості” ритуально-святкових ігор кожен елемент свята виявляється причетним до світу побуту й буття одночасно. Святкове дійство пов'язане з цілим комплексом реалій, які не існують (або мають інше значення і виконують інші функції) поза контекстом свята: костюми, маски, трапези тощо, не говорячи вже про ритуальні дійства (урочисті процеси, способи сакралізації зображень богів) і словесні формули.

Типологічно свята мають найрізноманітніший характер: народні, національні, релігійні, державні, професійні, сімейні тощо.

Симпосій (від гр. symposion – бенкетування) організовувався після спільної трапези. Поруч з писемними джерелами детальне уявлення про симпосії грецької античності можна мати з малюнків на вазах. Учасники бенкету увінчували себе квітами. Відкривався симпосій жертвоприношенням, під керівництвом симпосіарха бенкетники розважались співом, розгадуванням загадок, інтелектуальними іграми. У веселощах брали участь гетери, танцівники, міми.

У літературі “бенкет” розвинувся як жанр зі своїми особливостями й специфічними рисами. Відомо, що автор першого симпосію – Платон. Його античні послідовники (Ксенофонт, Плутарх, Лукіан та ін.), свідомо спираючись на “Бенкет” Платона, створили свої власні симпосії, внісши своє індивідуальне бачення цього явища. Кожен із письменників створює свій світ, який діє за законами, що й світ зовнішній, у їх, звичайно, розумінні.

Слід відзначити, що жанр симпосію у Платона і Ксенофонта належить до сократичних творів. “Бенкет” Платона поділяється на дві суперечливі, на перший погляд, частини, межею між якими є прихід Алквіада. Суперечка має постійну тривалість у часі, але якщо в першій частині ті, хто веде суперечку, викладають системні концепції, логічним підсумком яких є промова Сократа, то в другій частині зіткнення носять особистий характер, вони безсистемні, мовцям не вдається ні переконати, ні навіть зрозуміти один одного. Тому перша і друга частини носять опозиційний характер.

Образ Сократа як головного героя і є об'єднувальним началом у творі, бо всі події, розмови, суперечки пов'язані з ним і лише з ним, тому поняття “сократичний бенкет” і “сократичний діалог” взаємно закономірні в цьому жанрі.

Жанр симпосію має свою внутрішню організацію, композиційно поділяється на дві частини, які взаємно ніби заперечують одна одну. Для цього жанру характерний ряд опозицій: системність – безсистемність; раціоналізм – ірраціоналізм; монологічний – драматичний характер; філософський – особистий предмет суперечок; завершеність і наявність позитивного висновку – незавершеність і відсутність позитивного висновку.

Античний симпосій став сприйматися послідовниками як свого роду нормативна структура, від якої відштовхуються у творенні жанру взагалі або моделюючої системи чи її певних елементів усередині інших жанрів. За цим принципом створена і маленька драма О.Пушкіна “Бенкет під час чуми”. Симпосії входять до циклів філософського, переважно етичного характеру, етичні проблеми в них обговорюються у безпосередньому зв'язку з протиставленням тілесного й духовного, ірраціонального й розумного.

У художній свідомості початку ХХ ст. у зв'язку з переосмисленням і трансформацією традицій світової культури, процесом міфологізації буття відзначається особливий злет міфопоетичних витоків. Він вирізняється серед інших особливостей у міфологізації предметного світу, коли виникають такі уявлення про предметно-фактичний світ, згідно з якими будь-яка річ чи явище стає знаком [4, 24]. До речі, бенкет як знак, як символ використовується ще в “Слові о полку Ігоревім”, у “Тайдамаках” Т.Шевченка, розділ “Бенкет у Лисинці” та інших творах.

Архаїчне мислення вбачає в кожному предметі, речі стихію, звіра, героя [5].

Змістовно-структурна домінанта драматургії Лесі Українки утримує в собі художній синтез найрізноманітніших традицій – архаїчних, національних, високих і низових, античних, біблейських, фольклорних тощо. Міфологічно-ритуальні мотиви відіграють роль зв'язних ланцюгів, які поєднують глибинні далекі пласти й контексти з більш близькими, сучасними. Соціально-актуальну реальність періоду життя України кінця XIX – початку XX століть письменниця відображала через дзеркало найрізноманітніших культур, створивши складну, багатовимірну художню картину світу, в якій відбиті онтологічна антиномічність, пошуки в історичних часах розгадки мети й сенсу людського буття.

Образ бенкету з усім спектром його полісемії (бал, карнавал, весілля, маскарад, оргія тощо) постає корелятом істотних зрушень самої історії України, суперечливої свідомості людини, гострого відчуття нестійкості, непевності людських стосунків, соціальних процесів, боротьби сильного – слабого, втрати ґрунту під ногами, пошуків сенсу життя, здійснення чи прагнення до здійснення основних мрій як в особистому, так і в громадському житті тощо.

Бенкет як один з найдавніших першообразів, дійовий дублікат основних, фундаментальних міфологем, що втілюють амбівалентне уявлення архаїчної свідомості про світ, який утримує космос і хаос, життя і смерть з їх постійною боротьбою й взаємопоновлюваністю, виступає в драматургії Лесі Українки і як дійство, і як елемент моделюючої жанрової системи, і як множинний знак, в якому синтезуються найрізноманітніші форми людського буття.

У перших драмах Лесі Українки “Одержима”, “Вавілонський полон”, “На руїнах” елементи різновидів бенкету – поминки, агапи, оргії – називаються, символізуючи часово-просторовий континуум, соціальний і художній спектр зображуваних подій.

У драмі “Кассандра” бенкет як дійство і як символ є своєрідною кульмінацією, межею, де завершується історія Трої. Цей феномен культури з іншими універсаліями відтворює найвищу міру випробування людини, найвищу міру трагізму традиційного, котрий призводить до катарсису, до внутрішнього просвітлення. Бенкетування царського Пріамового двору напередодні катастрофічної пожежі Трої – це своєрідна божевільна застілля насолода під час зіштовхування себе самих до межі загибелі. Кассандра-пророчиця в нестямі сміється, дивлячись на пожежу Трої, і ридання старої троянки називає “весільною піснею”, “весільним часом”:

То весільна пісня!
Се мати дочок виряджа до шлюбу!
Кассандра все неправду говорила.
Нема руїни! Є життя... життя!.. [6, IV, 93].

Свято профанується у драмі “Кассандра”, воно здійснюється і стає певним чином причиною й наслідком загибелі Трої. Втрачаються цінності там, де засівається сумнів, де виразні цілі не стають керівництвом до дії. Це перетворює людину в суто природну істоту, яка керується лише прагненням до насолоди.

Троянська варта спостерігає бенкет у домі Пріама. З царського двору, де чутна музика й веселий бенкетний гомін, бенкет перекидається на майдан. Бенкет з елементами симпосійної композиції й необхідних умовностей (гра кітариста й флейтиста, монологічний і хоровий спів, вино, співи, вінки), виходячи за межі Пріамового двору, десакралізується. Спочатку показано реакцію вартових на бенкет у царському домі (“Хто п’є-гуляє, а сторожа стій // і стережи, хтозна-чого й від кого” [6, IV, 77]), що носить характер зради своєї Батьківщини, свого народу. Вартові вбачають кризу Пріамового дому в тому, що брати й сестри з Кассандрою – “як вогонь з водою, така в їх згода” [6, IV, 77], і тому швидко приєднуються до Сінонового бенкету, що має згубний характер для Трої.

Якщо для Паріса все скінчилось: “і війна, і горе, час відпочивати” [6, IV, 80], то для Кассандри могила Гектора – це падіння троянської слави. І тому троянди на голові Паріса (вегетативний код – символ кохання до Гелени) у трагічний для Трої час впиваються колочками в серце Кассандри і “точать з нього кров” [6, IV, 81]. Поєднання карнавального образу з кров’ю сягає глибокої архаїки. Доречно тут згадати думку С.Аверінцева, який полемізує з М.Бахтіним стосовно того, що “за сміхом ніколи не криється насилля”. У євангельському епізоді глузу над Христом ми ніби повернуті до самих витоків народної сміхової культури, до стародавньої, як світ, процедури амбівалентного увінчання – розвінчання, але нею відтінена гірка нежартівливість муки невинного, котрого негайно після закінчення блазенського обряду виведуть на страту. Щодо часів Архаїки, коли ритуал увінчання – розвінчання був не імпровізацією, як для римських солдатів у Палестині I ст., а регулярно повторюваною церемонією, то й тоді справа також закінчувалася смертю обранця; так що на початку будь-якої “карнавалізації” – кров” [7, 13].

Офіційне свято царського двору, що набуває символу зради, і поєднання його з народним святом карнавального типу, яке призводить до кривавого бенкету-перемоги еллінів над троянцями, вписані Лесею Українкою у філософський вимір трагізму пророчиці на роздоріжжях історії, на внутрішній безодні душі.

Образ бенкету часто фігурує у драмі “Руфін і Прісцілла”, який щоразу набуває якихось нових семантичних нашарувань.

Через симпосійний образ Кай Летіції характеризує Кріспіна Сексту, який влаштовує бенкети:

На бенкетах Кріспінових, се правда,
нема смаку правдивого, і сам я
ті бенкети терплю як обов’язок,
правдивої загоди з їх не маю [6, IV, 127].

З подальшої розмови Руфіна й Кая Летіція поглиблюється характеристика Кріспіна Сексти, який “з своїм коханим другом, нікчемним Крустою, наводить жах на всіх погрозою своїх доносів?” [6, IV, 128].

Згадка про бенкети Кріспіна Сексти переходить у симпосій у домі Руфіна й Прісцілли, де Руфін, Кай Летіцій і Аецій Панса ведуть розмову-дискусію про християнські секти, про служіння Римові, кожен бесідник має свою чітку позицію, свої погляди щодо громадянства, щодо суспільних стосунків у Римі, народження нової християнської філософії. Як під час кожного симпосію у суперечці відшукується істина, однак ці пошуки перебиваються лементом Сервілії, що скаржиться префекту Каю Летіцію на зникнення її сина під час відвідування християнських сект.

Прихід Сервілії ніби перериває хід хатнього симпосію, що носить характер цього жанру. У подальшому діалозі Руфіна й Прісцілли (своєрідна друга частина симпосію) відчувається розірваність свідомості епохи, що осмислюється Лесею Українкою на культурно-цивілізаційній паралелі пізньої античності й перших виявів християнства та епохи рубежу XIX і XX століть, коли зазнавали кризи практично всі форми життя: соціальна, економічна, політична, філософська, духовна. Але тим напруженіше усвідомлювались розриви часових зв’язків, взаємовиключні ідеї, різні витоки життя, мистецтва, логіки і тим невідворотнішим ставало їхнє взаємне поєднання, що посилювалось змінами на карті світу [8, 42].

У Лесі Українки, як переконливо спостерегла Н. Кузякіна, “еллінство... відрізняється від християнства не хтивою жадобою насолод, а філософською широтою думки й терпеливістю, духовною культурою особистості, свободою від упереджених думок і доктрин. Духовно вільна (культурна) і духовно невільна (фанатична, некультурна) людина протистоять одна одній на полюсах еллістива і християнства” [9, 52].

Представником еллістива виступає в п’єсі Руфін. Як ніхто інший, він ясно виразив діалектичну боротьбу і єдність в одній свідомості двох свідомостей (падіння Риму як власної долі, самотності, відокремлення свого “я” від народжуваної нової філософії християнства і разом з тим пробіски надії на відродження Риму за допомогою християн).

Саме на бенкеті у Кая Летіція Руфін дізнається про наміри Кріспіна Сексти і Круста “полювати” на християн. Тому він раніше покидає це свято, з метою попередити Прісціллу, що збори християн вже викрито й будуть послані вігїли з центуріоном аби “вхопити на гарячій вчинку” [6, IV, 155].

Мотив полювання, включений у семантичний ряд бенкету, кодує інформацію про жертву. І не випадково він виникне в дії розправи над християнами в цирку, де в системі міфопоетичної образності твору з’являється архетип “звіра”, символіка якого стає елементом важливої для художньої свідомості епохи культурно-історичної парадигми – концепції часу, долі. “Зооморфний” код пантери – хижака, натравленого на людину, поєдинок Нартала з пантерою, переконують, що у самому понятті такого полювання покладений принцип нерівності (нерівності за фізичною силою). Нартал викликає на двобій людей, його принцип: якщо вступати в бій, то лише з рівним, а не з тим, хто може лише знищувати. Архетип звіра як один з елементів картини буття зорієнтований і на архаїчний пласт міфопоетичного мислення, і на новітні уявлення про світ як іпостась абсурду й зла. Діонісійський хаос циркового дійства пов’язаний з зооморфним кодом пантери, адже в античній міфології Діоніс міг перетворюватися в бика, козла, лева, пантеру.

Мотив поєднання людини з твариною простежується в образі Неріси (“Оргія”), яку називають “мавпочкою з Танагри”. У культурі з мавпою зв’язано багато семантичних значень: божественна сила, знахар, зло, щастя, погане передвістя, нещастя, символ сексуальності, насолоди, сп’яніння, надання задоволення, блаженства, світовий розум, могутність, багатство, той, що знаходиться в екстазі, у несвідомому стані, безодня, як пращур всього живого, гармонія, порядок, краса, бісівство-блаженство-танець, смерть [10, 232-234].

У контексті драми семантична значимість цього зооморфного коду прочитується на багатьох рівнях. Неріса в танці “прекрасна муза Терпсіхора”.

У першооснові своїй сакральний танець Неріси, покликаний служити диву Діоніса, втрачає свою священність, адже він виконується на меценатівській оргії для насолоди, блаженства поневолювачів грецької культури. Високе й низьке, сакральне й профанне зближені за карнавальною логікою блазеньського світу. Неріса, наділена божим даром Терпсіхори, “не доростає”, як і Лукаш з “Лісової пісні”, своїм життям до свого таланту. Вона разом з Хілоном, Федоном – передвісники загибелі культури

Греції. Антей не може змиритися з їх філософією, де краса, мистецтво втрачають свою священну роль. В античному розумінні поведінка Неріси, Хілона й Федона протягом усієї п'єси несе в собі гібрист. Драматичний катарсис і полягає в тому, що гібрист піддається гібристичному, Неріса піддається приниженню, від якого Антей її врятує смертю. Це антична традиція, коли не сама людина очищає себе від злочинів, аморального вчинку, а її очищають боги або люди, в даному випадку Антей - титан, як носій вічного й високого еросу. Для Антея Неріса – втілення богині Терпсіхори, тому він її не віддає Риму.

Стихийний, неорганізований бенкет зчиняється в домі Руфіна і Прісцілли, коли з бенкету Кая Летіція Галлій Круста приходить до Руфіна, де призначені збори християн. Ініціативу в домі Руфіна бере Круста. Він розпоряджається, щоб раби принесли гарячого вина для так званого лікування Руфіна, а холодного для гостей. Гості, прибічники християн, відмовляються від вина. За допомогою “одвічної формули” (Т.Манн) буття бенкету Леся Українка відтворює зіткнення культур різних епох, показує настрої найрізноманітніших соціальних верств напередодні занепаду Риму.

Круста після відмови християн пити вино робить обвинувачувальне узагальнення:

Всі кажуть, що ніколи християни
на бенкеті вина не п'ють, ні співів,
ні оргій не заводять, поки крові
в дитини вбитої не покуштують.
До того часу всі сидять, як мертві,
а потім співи, й крик, і пиятики
здіймається у них і щось таке
там чиниться на оргіях, що, кажуть,
найгіршим з нас було, навдивовижу.
З братами сестри, матері з синами,
з батьками дочки любові заводять [6, IV, 170].

Руфін з гідністю апелює на такі антихристиянські закиди:

Вже кожен, хто читає хоч би Цельза,
не може вірити сим поговорам,
таж Цельз відомий ворог християнству,
а й він доводить, що сьому неправда [6, IV, 170].

Через буттєвий образ прочитується протистояння Крусти й Руфіна, Крусти й християн, героїв-антагоністів, які уособлюють боротьбу й єдність, вічний агон істини й неправди, буття й небуття, духовності й бездуховності.

Всі ці суперечності проєктуються насамперед на лінію поведінки римлян і християн. Круста виконує під час цього симпосію свого роду роль блазня, який, добре впившись, разом з тим бачить штучність у поведінці римського патриція Руфіна, що дав згоду на збори християн у своєму домі.

Не випадково Леся Українка показує типи умираючого-воскресаючого бога – Адоніса, Діоніса і Христа. Це відкриває глибинні зв'язки християнства зі стародавніми грецькими міфами, пов'язаними з богом, що вмирає й воскресає. Заперечуючи розумом основні духовні принципи й положення античної культури, християнські мислителі відштовхувались від категорій еллінського мислення, жили духом цієї культури, намагаючись з нових філософсько-релігійних позицій переосмислити її.

Коли республіканець Руфін звинувачує свого друга Люція, що став християнином, в тому, що йому “республіка вже не лежить на серці” і що він “монархію Христову” буде, Люцій стверджує:

Я всесвітязин римський і бажав би
побачить Рим столицею всесвіта,
і щоб зруйнований Єрусалим
в Італії мов фенікс віродився
і крила розпростер на римські гори.
Коли в нас буде цар один на небі,
то на землі вже місця не достане
тиранам-цезарям, і церква наша
республіку міцну заложить в Римі [6, IV, 189].

Руфін не погоджується з Люцієм, він не вірить у воскресіння богів:

Бог мусить жити невинно,
так, як живе Платонова ідея,
бо як умре, то вже не воскресає.
Коли ваш бог живий, а наші вмерли,

то згода межи ними запанує
хіба тоді, коли вже й ваш умре [6, IV, 190].

Заперечуючи язичництво, християни виходять з первісного міфу, беручи з нього основну міфологему умираючого-воскресаючого бога. Люцій-християнин підтверджує це, характеризує Крусту:

Тут п'яний Круста розумом простацьким
і грубими словами те завважив,
чого мудріші люди ще не знають,
та з п'яних уст пророчий дух озвався:
Христос погодиться і з Діонісом,
бо Слово вже з Ідеєю з'єдналось.
В Христі воскресне Діоніс удруге! [6, IV, 189].

У домі Руфіна і Прісцилли знаходиться фреска, що ілюструє міф про Адоніса та Венеру, а також “цілу плетеницю” містерії в пам'ять Адоніса, “його підземну мандрівку по царству тіней і його воскресіння в постаті Діоніса, оточеного хорами вакханок [6, IV, 154]. Адонії-свята на честь Адоніса – особливо були популярними в епоху еллінізму, коли розповсюджувались греко-східні культури Осіріса, Таммуза та ін. Християни знищують фреску, неповторний вид мистецтва, замазуючи її фарбою. Це для Руфіна найстрашніше.

Важливо те, що письменниця зображує на фресці одну з іпостасей Діоніса – Адоніса, якого розтерзали звірі, подібно тому, як вони будуть розтерзувати на арені цирку християн. У той же час Адоніс – внук Артеміді, це поганські боги, християни цієї культури не розуміють, не приймають, для них вона чужа, поганська, панська. І ще одне співвідношення, в яке вписана фреска в домі Руфіна і Прісцилли. На початку п'єси Прісцилла, а у фіналі Руфін передрікають загибель Риму, ця загибель означає і загибель культури античності. Тоді заради чого вона приноситься в жертву і хто винен у тому, що Рим і його культура будуть зруйновані? У п'єсі немає однозначної відповіді, можливо, у цьому винні самі римляни, які так жорстоко розправляються з християнами, але в цьому винні і самі “раби господні”, бо заради віри в свого бога вони знищують чужих богів, незважаючи на те, що ці боги належать не лише представникам правлячих класів, а всьому римському народові.

У драматичних творах “В катакомбах”, “Руфін і Прісцилла”, “Адвокат Мартіан”, “Йоганна, жінка Хусова” письменниця показала діалектичну єдність і протиріччя ідеологій рабовласницької римської монархії і християнської покорності, продовження першої в другій, обидві вони базуються на рабстві фізичному й духовному. Великий інтерес у цьому плані викликають праці О.Лосева, в яких він торкається питання відношення неоплатонізму до середньовічного монотеїзму. “Ідеї неоплатонізму, - наголошує філософ, - не загинули разом з крахом античного суспільства. Уже в кінці античності неоплатонізм вступає в складну взаємодію з християнським, а потім мусульманським та іудейським монотеїзмом. Монотеїстичне богослов'я потребувало концепції ідеального світу і в теорії втілення ідей – у матерії, і в обґрунтуванні безсмертя душі, і в символічному витлумаченні дійсності. Проте монотеїстичне витлумачення всіх цих питань відмінне від неоплатонівського. Монотеїзм вимагав обґрунтування особистого абсолюта... неоплатонізм, навпаки, під абсолютним розумів цілком безособисте “єдине”. Матеріал повинен був довести протилежність бога і світу. Неоплатонізм, навпаки, вчив про еманациї, тобто про витікання божества в світ, так що світ виявлявся тим же самим богом, але лише на певному ступені його розвитку. Творення світу з нічого, що було основною догмою монотеїзму, ніяк не можна було обґрунтувати засобами неоплатонізму, тому що як би низько не ставив неоплатонізм матерію, він завжди тяжів до теорії її вічності, а отже, і вічності світу. Але, даючи теорію ідеального світу, неоплатонізм завжди тяжів до пантеїзму, тобто до усунення субстанціональної різниці між богом і світом” [11, 46].

Найяскравішими представниками світу єдності і протиріччя ідеологій виступають Руфін і Прісцилла. Навколо них групуються інші персонажі – “діалогізуючий контекст” як оточення і як тло, на якому виростало зіткнення цих ідеологій. Обидва ці образи символізують невтомне бажання пізнання світу й людини, незаспокоєності людського духу, зречення багатства й слави в пошуках мудрого самовдосконалення. Трагічне відчуття дійсності, звеличена любов зробили цих героїв особливо стійкими, мужніми, сміливими, гордими й незламними. Вони – з тих небагатьох, хто сприймає смерть стоїчно, красиво; не втрачаючи людської гідності й подобі, уособлює синтез величі духу, розуму, душі й серця.

Місцем розправи з християнами обрано цирк. Цирк – це у першовитоках – коло, що в міфологічній традиції пов'язане з отвором, з безоднею, дверями, вікном, чашею, черепом і має бінарну символіку: “це точка, звідки все походить, і з іншого боку, місце, куди все повертається” [10, 34-45]. У Римі він був основним різновидом розважального закладу, де зосереджувались громадське життя міста й нерідко відбувалися важливі соціальні конфлікти. Дія в цирку містить і елементи бенкету – “Молоді хлопці й дівчата бігають в проходах межи лавками, розносячи воду, напої, наїдки, квітки” [6, IV, 290], який

включений у складній драматургічній структурі всього твору і в останній дії зокрема в опозиції свято / будні, побут / буття, свій / чужий з розгалуженою варіативною мережею трансформацій. Цирк виступає поєднанням хтонічного й небесного просторів, суєтним натовпом, “розгаласованим людом”, що зібрався для розваг – “гомін, махання тогами, покривалами, пальмовими листками для прохолоди” [6, IV, 290], - уособлює соборність й антисоборність, духовне єднання й роз’єднання, зв’язок і розривання зв’язків. Семантика космосу й хаосу пов’язана з цим топосом у культурі й літературі різних періодів і народів. Це значення виступає на перший план у драмі Лесі Українки. Саме в цирку, ритуально й соціально влаштованому (“на найнижчих лавках люди значніші, багатші; на середніх – люди середнього достатку, плебеї; на найвищих, крутих і тісних, - простолюд, пролетарії” [6, IV, 290]) завершується останнє коло життя головних героїв. Побравшись за руки (своєрідний вузол; зв’язок кохання / смерті, шлюбно-есхатологічних мотивів), Руфін і Прісцілла обходять востаннє арену цирку, прощаючись з Римом і римським народом.

Кохання до Прісцілли перемагає все. Заради нього Руфін дозволяє збиратися християнам у себе вдома, хоча в них він вбачає руйнівників Риму, терпить тортури у в’язниці, гідно зустрічає смерть.

Остання дія пов’язана з найстародавнішими моделями, які з міфу перейшли в мистецтво, - як елітарне, так і низове, репрезентуючи собою важливі, основоположні координати, на яких утримується світобудова. Знаменно, що судовий процес у цирку відбувається в полудневий час, коли багато сонця. Шлях Руфіна і Прісцілли, інших християн з в’язниці-темниці (уособлення мороку) до арени цирку (уособлення світла) – смертоносний шлях. Сонячний мотив у цьому ключовому епізоді з життя головних персонажів звучить у негативному забарвленні. Як і всі міфемі й міфологеми, небесний вогонь амбівалентний: животворне тепло поєднується з магічною, містичною, смертосною спекою, жаром.

Образи цирку й бенкету завжди пов’язані з семантикою чаші, що таїть в собі найрізноманітніші нашарування значень [12]. Узагальнення з цього приводу зробив М. Хайдеггер, який зауважує, що в чаші перебувають земля й небо, смертні й боги. “Підношення чаші є дар через те, що дає перебути землі й небу, божествам і смертним... Єдність четвериці є схрещення ... дзеркальна гра світу – зберігаючий хоровод” [13].

Цирк у структурі твору Лесі Українки з усіма культурно-цивілізаційними нашаруваннями набуває й семантики “духовного центру”, що є “першоджерелом поняття “традиції”, з якої виникли всі релігії, міфологічні й філософські системи пояснення світу” [14, 562].

У цій системі прочитується Люцієва пропозиція Руфінові посадити хороші дерева в ті ями, що залишилися від статуй, і стати вкупі з християнами садівничим:

Коли закон умер, нехай зростає
хоч те бажання вічної заплати
та божий страх, аби вони спинили
злочини й зло. Традиції замініть
нова легенда, ще не збайдужіла,
не спровофана. А римські цноти
нехай відродяться у християнських –
вони доволі схожі між собою.
З тим ми діждемось другого прищестя
Христа і слави римської [6, IV, 192].

Актуалізований мотив маскарадності (драма “Камінний господар”), з його семантикою двійництва, обману, обміном реаліями, посилює показ ефемерності світу, складність стосунків між персонажами, стає своєрідним “шифром” для розгадування глибинної сутності зображуваного, в даному випадку як епохи Середньовіччя, так і історії сучасності й мистецтва початку ХХ століття.

Сцена у Лесі Українки стає вмістилищем життя. Мозаїчний характер епохи, її барокова сутність відбивається дисгармонією в стосунках, антитетичністю образних структур, акцентуванням ігрового начала, контрастними зіставленнями, що досягається театральністю, маскою, жестом тощо. Маска як один із культурних символів наповнюється різним філософським і естетичним змістом, включаючи архаїчні, барокові, модерністські смислові дефініції. Маски “Чорне доміно” (Долорес), Соняшника (донна Соль – одна з чергових закоханих у Дон Жуана), замаскований у мавританському стилі (Дон Жуан) та ін. повертають глядача до архаїки театрального дійства, поняття “лицедійство”, підкреслюючи характер епохи і її суб’єктивне сприйняття й відчуття. Маскарадний “текст” проникає в художню структуру драми, метафорика бенкетних образів їжі визначає секрет іронічної інтонації у діалозі Дон Жуана і Донни Соль:

Дон Жуан
А для чого ви
на те стрівання йшли? Чи ви хотіли

підсолодити трохи гірку страву
подружніх обов'язків? Вибачайте,
я солодошів готувать не вчився [6, VI, 101].

У відтворенні бал-маскараду стикаються і ніби переходять один в одного театральні-декоративні і “земні” варіанти побутових реалій, гості маскараду стають глядачами, які приймають умовність гри, зокрема, у сценах виконання Дон Жуаном романсу для Анни, танцю Донни Анни з усіма лицарями на останньому вечорі “дівочої незв'язаної волі” [6, VI, 96]. Разом з тим бал-маскарад в аналізованій драмі – це, з одного боку, реальне дійство Середньовіччя, а з іншого, – ідеальна модель цього явища, яка приймає на себе функцію міфу. “Бенкетний текст” як культурна міфологема Лесі Українки насичується широкими культурно-історичними асоціаціями, есхатологічним сприйняттям світу, роздумами про сенс буття, про проблеми людських взаємин, які розв'язуються “у двох площинах – реальній і ідеальній, або моральній” [15], втілює своєрідний стереопростір світу.

Риси маскарадності й умовної театральності сюжету пронизують і картину “званої вечері”-поминок Командора, де розігрується й передається стан душі й світу як окремих особистостей, так і в цілому, відтворюються мотиви “святкової смерті”. Леся Українка, яка брала участь у дискусіях про розвиток театру і драматургії, загострено відчувала “маскарадні” забарвлення свого часу, втілила його у світових темах, в усіх провідних ролях світового репертуару, зігравши “українську тему на всіх музичних інструментах, на всіх регістрах” (О.Забужко).

Смерть і свято у Лесі Українки, як і в багатьох письменників світової літератури цього періоду, виявляються в одних часових площинах, взаємо відображаються одне в одному.

“Бенкетний хронотоп” і семантика святкової образності визначає художню картину світу в останній драмі письменниці “Оргія” (1913), в основу якої покладена відповідна жанрова модель, хоча цей образ актуалізувався і в попередніх творах (“Вавілонський полон”, “В катакомбах”, “Адвокат Мартіан”, “Руфін і Прісцилла”). Доречно зауважити, що початок ХХ століття відзначається своєрідним відродженням містерії (не без впливу Вагнера й Ніцше) [16]. Заголовок і дія драми відбивають початок історичного занепаду святкового мистецтва. Можна вважати, що Леся Українка передбачає “криваву” оргію світової війни, а також відтворює стан світобудови, в якій існує її народ. Оргія як діонісійське дійство, що зазнавало певної історичної еволюції, служить лейтмотивом в однойменній драмі, набуває різних значень і нашарувань: 1) оргія в побутовому тлумаченні як застілля в родині Антея; 2) як вакханалія, як свята оргія, “встанова божа”, це збір гуртківців, до яких належав Антей; 3) оргія в господі римського мецената, сатурналія, дійство з елементами розгулу й розпусти, що втратило вже сакральне значення. Бенкет карнавалізується, можливо, несе на собі відгуки “Вальтасарового бенкету” як попередження про загибель царства. Якщо у вакханалії поєднуються боги Греції й Риму (Діонісій-Вакх), то в сатурналії Мецената немає богів не лише грецьких, а й римських. Тому Антей – знижений бог, а Неріса – принижена Терпсіхора.

До речі, у драматичній поемі “В катакомбах”, де Леся Українка теж звернулася до теми пізньої античності, оргія трактується у двох планах: римська оргія, побудована на насолоді одних і розпусті інших, що ставало їхнім заробітком, і кривава оргія як повстання рабів проти рабства, за волю. Є ще один шлях, який пропонує християнство, – це теж свого роду оргія, витоки якої йдуть від грецького симпосіуму. Власне, збори християн в оргію духовну перетворює Неофіт Раб. Генетично ця оргія пов'язана з грецьким агонем (розв'язуються “прокляті” питання світобудови – рабства і волі, бога і людини, правди й брехні, покірності й боротьби та ін.). Цей мотив Раба Неофіта трансформується у драмі “Оргія” в образі Антея.

Як вказує М.Євзлін, “оргія є ритуальною (строго контрольованою і ніяк не довільною) дезінтеграцією соціальної структури, яка є елементом – варіантом єдиної космоструктури” [17, 82]. Опис оргії дозволяє говорити про існування певної поетично-умовної моделі, що має глибокі корені в історичній реальності. Як ритуал оргія складається з ланцюга послідовних, закріплених як за формою, так і за чергуванням епізодів, що мають важливий внутрішній зміст. Виділяються основні моделі меценатівської оргії. У дискретному просторі велика, пишна, прибрана світлиця, аркою поділена на дві нерівні частини, є локусом, що концентрує навколо себе все дійство. Вона – центр, втілення поневолюючого світу, його символ і разом з тим опредмечений зримий образ. Світлиця для оргії постає парадигматичною моделлю світу як ієрархія семантичних рівнів, спрямованих “верх-вниз” при лінійній організації, “зовнішне-внутрішнє” – при концентричній. Матеріалізація образу оргії досягається описом двох частин світлиці, де предмети декору та обстановки відіграють важливу роль. Внутрішня диференціація простору, в який поміщені учасники оргії, виражена – “на переднім і на заднім” планах. Цим досягається просторово-кількісна ієрархія, ізоморфна соціальній ієрархії учасників. Між місцем учасників оргії і соціальним станом їх існує однозначна відповідність. Ритуальні витоки виявляються саме в деталях опису “зачинами” учасників і гостей, виконання співів хором панегіристів, роздавання квітів, напоїв і наїдків, кожна з дій має своє незмінне місце й підпорядкована певному стереотипу. Незважаючи на зовнішню єдність, на етично-ритуальну впорядкованість оргії, роз'єднаність її існує. Це особливо відчутно в

кульмінаційному моменті драми, коли на оргію приходять запрошений коринфський співець Антей. Меценатова римська оргія органічно пов'язана з грецькими діонісійськими містеріями з двома світами – верхнім і нижнім, небесним і підземним. Антеєві місця при столі у світлиці Мецената немає, він залишається стояти перед лежачими гостями. У цій деталі виявляється різка актуалізація про чужого й свого. Оргіастичне відтворення зіткнення двох цивілізацій і культур - це своєрідний культурний “код” для розкриття життя як аналога свята з усіма його змістовими й структурними формами, міфологічними й історичними асоціаціями.

Бенкет як культурний образ, як елемент “святкового” міфу в драматургії Лесі Українки формував особливий тип цього роду й жанру літератури, який, з одного боку, вписувався в загальнокультурний контекст, а з другого, актуалізувався в період початку ХХ ст., зливаючись з усім природним універсумом, беручи участь в семіотизації історії, культури, цивілізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Второе издание. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – Т. 2.
2. Ельницкий Л.А. Византийский праздник брумалий и римские сатурналии // Античность и Византия. – М.: Наука, 1975. – С. 340-350.
3. Дмитриева Л.С. Теоретические проблемы праздничной культуры в работах М. Бахтина // Бахтинология. Исследования. Переводы. Публикации. – С-Пб.: Алетейя, 1995.
4. Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977.
5. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М.: Наука, 1978.
6. Леся Українка. Кассандра. Зібрання творів: У 12 т. – Т. IV. - К.: Наукова думка, 1976.
7. Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. – М.: Наука, 1992.
8. Библер В.С. ХХ век и бытие в культуре // Нравственность. Культура. Современность. Философские размышления о жизненных проблемах. – М.: Наука, 1990.
9. Кузякина Н. Украинская драма начала ХХ века. Пути обновления. – Л.: Наука, 1987.
10. Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образы мира и миры образов. – М.: Владос, 1996. – С. 34-45.
11. Лосев А. Неоплатонизм // Философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4.
12. Саськова Т.В. «Чаша жизни» И.А. Бунина в контексте мировой культуры. – М.: МГОПУ, 1997. – С. 51.
13. Хайдеггер М. Время и бытие. – М.: Республика. – С. 317, 321, 325.
14. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: Refl-book, 1994.
15. Розумний Я. Проблеми людських взаємин у «Камінному господарі» Лесі Українки // Слово. Збірник. Література. Мистецтво. Критика. Мемуари. Документи. – Едмонтон-Алберта-Канада, 1973. – С. 205-210.
16. Турган О.Д. Українська література кінця ХІХ – початок ХХ ст. і античність. Шляхи сприйняття й засвоєння. – К.: Вид-во Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1995.
17. Евзлин М. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993.

ДЕФІНІТИВНІ РОЗБІЖНОСТІ ТЕРМІНА “ПОЕТИКА” В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ МЕТОДОЛОГІЯХ ХХ СТОЛІТТЯ

Хархун В., к. філол. н., викладач

Ніжинський державний педагогічний університет ім. М.Гоголя

Незважаючи на те, що поетика - одне з найдавніших літературознавчих понять, воно чи не найважче піддається дефініціям. За традицією, прийнято розрізняти ширше й вужче значення терміна. Ширше значення передбачає за різними трактуваннями такі визначення:

- наука про літературу (еквівалент поняття “літературознавство”);
- окремий розділ літературознавства (поетика ототожнюється з теорією літератури або стилістикою).

Особливо популяризувалась синоніміка термінів: теорія літератури й поетика. Сучасні літературознавці схильні заперечувати термінологічні збіги. А.Ткаченко зауважує: “...теорія - то лише наука, тоді як поетика при ближчому розгляді виявляється, з одного боку, об'єктивними властивостями художніх текстів, а з другого - рецепцією (теоретичними осмисленням) цих властивостей. Інакше кажучи, поетика в нинішніх трактуваннях - і об'єкт, і суб'єкт дослідження” [1, 138].

У вужчому значенні поетика розглядається як означник науки про форму художнього твору. Це передбачає таке синонімічне поле: “художність, система творчих принципів, цілісність, системність, майстерність письменника” [2, 11].

Діахронічний рівень дослідження значення терміна дозволяє говорити про те, що при визначенні змістових домінант поняття важливим є історичний аспект, оскільки дана проблема (термінологічна невизначеність) пов'язана зі станом розвитку науки про літературу в окремо взятій історичній період.

Тезово означимо вже знайому інформацію (тлумачення поетики від античності до ХІХ століття). В античні часи поетикою називали вчення про художню літературу (“Про поетичне мистецтво” Арістотеля, “Послання до Пізонів” Горация). Згодом, в епоху середньовіччя, Відродження, класицизму значення терміна звужується до проблем нормативності. Утилітарний статус поняття визначав предмет дослідження - він звужується до рівня вивчення форми літературного твору (“Поетика” Скалігера, “Мистецтво поетичне” Буало). У ХІХ столітті поетика збагачується філософськими категоріями (Г.-В.-Ф.Гегель), поглядами романтиків (Ф. та А. Шлегелі), мовознавців (О.Потебня, О.Веселовський).

У ХХ столітті дефінітивні розбіжності терміна не зникли. Загальновідомо, що погляд літературознавців фокусується на триєдиній структурі: автор - твір - читач. У ХХ столітті категорія автора (історико-біографічний аспект) втрачає свою актуальність, натомість посилену увагу викликають категорія тексту (російський формалізм, структуралізм, семіотика) та категорія читача (рецептивна естетика).

Множинність літературознавчих напрямків зумовила розширеність значеннєвого кола поняття “поетика”. Питання мови як знакової системи - одне з визначальних для розуміння поетики в ХХ столітті. Мова й поетика стали одним із об'єктів дослідження представників російського формалізму: члени московського лінгвістичного гуртка вважали поетику відгалуженням лінгвістики. Концепцію представників ОПОЯЗу складає твердження про те, що мова є способом вираження літературних явищ. Дослідження Р.Якобсона, метою якого було передусім з'ясування питання: “Що робить мовну інформацію твором мистецтва?” (“Лінгвістика і поетика”), - були важливим поштовхом для всіх французьких структуралістів. Структуралістський аналіз літератури спопуляризував Р.Барт, а особливості структуральної поетики сформулював Ц.Тодоров, на думку якого поетика скерована не на “вияснення їх [творів - В.Х.] смислу, а на пізнання тих закономірностей, які обумовлюють їх появу”. Відповідно до цього основоположного твердження визначається об'єкт дослідження: “Об'єктом структуралістської поетики є не літературний твір сам по собі, її цікавить якість того особливого типу висловлювань, яким є літературний текст. Будь-який твір розглядається, таким чином, тільки як реалізація якоїсь більш абстрактної структури. Саме в цьому розумінні структурна поетика цікавиться не реальними, а можливими літературними творами; інакше кажучи, її цікавить та абстрактна якість, яка є особливою ознакою літературного факту - якість літературності” [3, 41].

Якщо російські формалісти та структуралісти спрямовують свій погляд на межі тексту, то прихильники феноменологічної критики досліджують пограничний зв'язок між автором і твором. Така платформа об'єднує групу літературознавців Женевської школи літературної критики, що практикували феноменологічний метод досліджень. Для представників Женевської школи література - це історія людської свідомості. Логіку творчого процесу вони вбачають у взаємозв'язку кількох елементів: свідомості, структури мови літературних творів, світобачення автора. Тому-то й поетику Женевська школа схильна розглядати як рефлексію над онтологічними проблемами.

У 70-80-х роках і по цей час досить популярною є теорія рецепції (чи рецептивна естетика). Цей теоретичний напрям, який започаткували та розвинули представники так званої Константської школи Г.Яусс та В.Ізер, надає перевагу читачеві у парадигмі “текст - читач” і наділяє його пізнавальною та діяльною здатністю творити з даного тексту свій власний. Тобто об'єктом обсервації є рівень сприймаючої свідомості. Звідси й головні завдання рецептивної поетики: вона досліджує не процес творення художніх текстів або детальне їх тлумачення, а зосереджує основну увагу на процесі читання літературних текстів.

У порівнянні з науковою атмосферою Заходу, що формувалась під впливом плюралізму літературно-критичної думки, ситуацію у радянському літературознавстві, зокрема щодо питання поетики, можна охарактеризувати як монологічну. За радянських часів особливо популяризувались ідеї структуралізму. Структуральні підходи до культури, зокрема до художньої літератури, здійснювали представники тартусько-московської семіотичної школи (згадаймо міркування Ю.Лотмана про ідею та структуру твору). У вітчизняному літературознавстві ідеї структуралізму мали вплив на формування передусім таких понять, як твір і поетика твору.

В українському літературознавстві останніх десятиліть ХХ століття особливо популяризуються дослідження поетики окремого письменника й поетики окремого твору. Щодо останнього, то, зрозуміло, на тлумачення змісту терміна “поетика” буде впливати значення поняття “літературний твір”. На сьогодні дана категорія осмислюється “як функціонально рухома система зв'язків, де кожен елемент, взаємодіючи з іншими, переносить на них свою енергію і навпаки, а всі разом вони індукують значно сильніше і якісно інше світло, ніж кожен зокрема” [1, 142]. Розуміння твору як внутрішньо узгодженої й цілісної системи додає до категорії “поетика” нового відтінку: поетика як система. Р. Гром'як розглядає “поетику як сукупність, інтенціонально зорганізовану систему прийомів художнього вираження” [4, 21]. М.Гуменний доводить, що “поетикою... можна назвати ідейно-тематичну і формотворчу систему художнього твору в контексті історико-літературного процесу” [5, 27]. Г.Клочек вважає, що поетика - це “система, що складається з елементів і компонентів, тотально організованих на досягнення кінцевого художнього результату” [2, 19]. М.Кодак у монографії “Поетика як система”, розцінюючи твір “як нерозривну єдність, результат внутрішньо складної, багаторівневої системно-образної думки” [6, 10], пропонує розглядати п'ять компонентів, які, на думку дослідника, формують системність твору: пафос, жанр, психологізм, хронотоп, нарація. Отже, у 80-х – на початку 90-х років актуальним був розгляд поетики як системи.

У сучасному українському літературознавстві, що активно включається у світовий науковий контекст, апробовуються різноманітні методологічні концепції, які продукують авторизоване значення коло терміна “поетика”. Навіть більше – українські вчені намагаються прокреслити подальший шлях літературознавчої думки [7], а відтак – відкрити нові перспективи встановлення дефінітивних ознак терміна “поетика”.

Насамкінець варто ще раз наголосити на аксіоматичному твердженні: історичний аспект передбачає розуміння поетики як “рухомої”, “пластичної” категорії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. -К.: Правда Ярославичів, 1998. - 448 с.
2. Клочек Г. Так що ж таке поетика ? // Поетика. - К.: Наукова думка, 1992. - С. 5-16.
3. Тодоров Ц. Поетика // Структуралізм: “за” и “против”. - М.: Прогресс, 1975. - С. 37-113.
4. Гром'як Р. Про визначення поетики в світлі естетичної концепції І.Я.Франка // Поетика. - К.: Наукова думка, 1992. - С. 16-21.
5. Гуменний М. Поетика О. Гончара - прозаїка // Филологический анализ. Теория, методика, практика. Сборник научных статей. -Херсон, 1993. - С. 22-28.
6. Кодак М. Поетика як система. - К.: Дніпро, 1988. - 158 с.
7. Ткаченко А. Між Хаосом і Космосом, або у передчутті неструктуралізму // Слово і час. – 2000. - №2. – С.11-15.

АРХЕТИП ОСЕНІ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Хом'як Т.В., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

"Не треба думати про осінь..."
М.Хвильовий, "Арабески".

Поняття архетипу широко використовується в дослідженнях останніх десятиліть, коли йдеться про художньо-категоріальні основи творчості певних письменників, які зумовлюють і місце кожного з них в структурі українського художньо-міфопоетичного канону, й унікальність авторської художньо-мовної інтерпретації світу-космосу. Широке розуміння ланцюга архетип-образ-мотив дає змогу розглянути творчість М.Хвильового у світлі теорії Юнга. Проте семантика міфологем М.Хвильового ширша від потенційної семантики запропонованої парадигми Юнгом. Архетип можна зрозуміти через його вияв. Повнота виявів етнічних архетипів в ідеалі дорівнює повноті схеми універсального символу.

Дихотомічний образ осені (осінь природи і "осінь" людини) сформувався уже в ранніх прозових творах М.Хвильового. Архетипний образ осені у нього проектується на людське життя. Аркадій Любченко, побратим М.Хвильового, засвідчує, що осінь була улюбленою порою року автора "Синіх етюдів" ("Між рядків – тепла сумовита усмішка (все осінь, осінь... в різних одмінах) – улюблений образ, улюблений час" [1, 68]. Та й сам М.Хвильовий словами героя "Вступної новели" зізнається у своїй особливій прихильності до цієї пори року: "Словом, я до безумства люблю небо, трави, зорі, задумливі вечори, ніжні осінні ранки, коли десь летять огнянопері вальдшнепи..." [2, 113].

Для М.Хвильового осінь – не лише пора духовної зрілості, це і осінь життя, аналогічна цій порі в природі за щедрістю, здобутками (плодами), не лише прозора і ясна. Вона у нього швидше складова вічного колообігу в природі, який проектується і на людське життя. І все ж частіше осінь для нього – в переносному значенні – швидше не вік, а стан душі, психологічна настроєвість. Згадаймо новелу "Життя": "І знову зими не було, і було мокро і осінньо. І припадала осінь до Оксаниного серця і стискала його" [1, 121]. У новелі "Лілюлі" "товариш Огре" говорить: "Так, я трохи п'яний і скажу: Сіра осінь на моїй душі... А два з половиною роки я був членом капебеу, і на всіх фронтах ... а тепер боляче: знаєте – біла ворона..." [1, 387]. Мар'яна у листі до милого друга (новела "Заулок"): "А зараз у мені осінь" [1, 324]. У новелі "Колонії, вілли": "Приїздив ще знайомий: дитячі порці їв. Він був сумний – осінь" [1, 129].

Іноді у М.Хвильового осінь виступає лише як певний конкретний цикл у зміні пір року, без філософського навантаження образу (у "Чумаківській комуні": "Погода проклята... осінь проклята" – вкладено в уста Іванова [1, 248]; "Комуна пережила й осінь" [1, 249]; в "Бараках, що за містом" – "Тиха осіння ніч, коли темно, як сажа, а десь запізнівся невідомий птах вилетіти на південь" [1, 263]; "Тоді вже насувалось сіре рядно осіннього вечора" [1, 268]; "А збоку шаруділи в листях мишенята дошової осені" [1, 277]; в "Заулку": "З сіверких левад бреде осінь" [1, 321], "Вітер вдирався в сіни, крутив дим і виносив його у вогку осінь" [1, 321]; в "Елегії": "А прийшов він восени, коли було прозоро, коли за кварталами пахли гречки..." [1, 331]; В "Житті": "Тоді було передосінньо"). На ознаки осені як природного явища часом вказано в тексті не прямо, а опосередковано ("Мабуть, скоро зажовтіє листя, і в небо засумує старий дуб" – "Дорога й ластівка" [1, 339]). Інколи ознаки осені визначаються лише через певні природні деталі, характерні для неї, а ще – означені назвами осінніх місяців ("Це було в листопаді" – "Редактор Карк", "Стояв вересень" – "На глухих шляху", "...йшов тридцять п'ятий листопад" – "Колонії, вілли", "Іще проходив невідомий синій листопад" – "Синій листопад").

Осінь буває осяяна сонцем і оповита туманами. У творах М.Хвильового переважає остання (пригадаймо з новели "Люлілю", присвяченій Павлові Тичині):

"Вилітає експрес і курить.
Тоді в калейдоскопі:

- Жита, степи, гони й північний туман із осінньої магістралі" [1, 365]; або: "Товаришка Шмідт сказала: "Ви безпартійний? – і стало холодно, як зима, і не привітливо, мов осінь" [1, 383].

Поетичний міф осені формується через слово, колір, звук – це озвучений живопис. І.Цюп'як з приводу "Повісті про санаторійну зону" М.Хвильового зауважує: "Пригнічуюча кольорова гама осені (золотий – жовтий) – це вияв психостану як героя, так і автора. Домінуюча зорова образна символіка поєднується із звуковими лейтмотивами – алітераціями: "золотий сум – санаторійна зона", що постійно рефренується за принципом тематичної градації. Пейзаж тотожний образу-символу зони з її єдиним тривожним кольором – жовтим" [3, 31].

Цікавими і слушними з цього приводу є думки Л.Краснової. Вона вважає, що символіка кольору, переходячи з одного художнього твору в інший, еволюціонує. В певному культурно-історичному й художньо-літературному контексті окремих образ може виявитися настільки вдалим і об'єктивно-актуальним, що його кольористична домінанта стає "кульмінацією символіки" того кольору, який був закладений в основу цього образу. Спостерігаючи за розвитком художньої семантики жовтого кольору, Л.Краснова зауважує, що одним із найсильніших його символічних значень є трагічне: жовтий як вираз душевного болю, смутку, страждання; жовтий як супутник смерті та незмінний атрибут загибелі, символ розкладу, тління [4].

У поєднанні з чорним кольором або темним тлом жовтий виступає здебільшого провісником трагічних подій. Ось і у "Повісті про санаторійну зону" згодом підуть із життя Хлоня й Анарх.

Основні концепти тексту творів М.Хвильового не завжди закорінені у світосприйнятті та загальному філософсько-естетичному світогляді письменника.

У "Повісті про санаторійну зону" пейзаж осені є одним із компонентів художньої концепції, яка сприяє розкриттю авторської свідомості. Тут не тільки відчутний "тихий" осінній сум, а й звучить апокаліптичний крик "Іду на Голгофу".

Концептом осені розпочинається новела "Синій листопад". Зв'язок між часовим поняттям і ідеєю твору в ній базується на позиції осені в циклі пір року. Це завершальна пора. Синій, але листопад. Віру в "загірну комуну" все-таки протягом усієї збірки "Сині етюди" супроводжує архетип осені, що стане домінуючим у наступній збірці і навіть означить її назву – "Осінь".

Валерій Шевчук у статті "Драма Миколи Хвильового" зазначає: "Тридцятирічним друкує свої "Сині етюди", що втримують у собі ще поезику "синіх далей", але наступного (1924) видає вже "Осінь", тобто від його "синіх далей" повіяло тліном" [5, 40]. З приводу останньої збірки В.Юринець риторично запитує: "Його називають творцем азіатського ренесансу, але про який ренесанс може йти мова, коли в щойно народженому світі, ідеології, новому житті автор бачить тлінь і відчуває осінь?" [5, 40-41]. Упорядковуючи у 1927 році третє видання своїх творів, М.Хвильовий дав загальну назву кожному тому. Другий називався "Осінь".

Мотив перебігу осені ще кілька разів повертається у викладі новели "Синій листопад". Морфологія мотиву посилює ідентичність місць, персонажів, подій, сприяє зосередженню уваги на певній гамі тональностей, настроїв.

Аналізуючи одне з оповідань М.Корсюка, дослідниця Магдалена Ласло-Куцок допускає, що "на автора могло підсвідомо впливати і народне прислів'я "курчат рахують восени". Якщо піти за цим принципом, то помітимо прагнення автора простежити шлях розвитку ідеї революції: а курчат то й немає... На зміну захопленим гімнам революції приходив тверезий аналіз реальної дійсності. А відтак і нотки осіннього суму, безнадії. Пастельні тони творів М.Хвильового мінорно-тужливим передчуттям осені передавали справжній душевний стан письменника. Прочитується асоціація осені з реаліями життя, де осінь – один із етапів в історіософській концепції циклічності, в якій ця пора року є періодом занепаду. Виникають оксюморонні контрасти, скажімо, по відношенню до революції, яка постає у М.Хвильового в образі весни, волосся якої пахне виноградним вином причастя до нового життя ("Чумаківська комуна").

У "Чумаківській комуні" превалує відчуття нудоти ("скучно") тому, що після "голубої грози" і "білої музики дня" прийшла "всерйоз і надовго" мжичка сірого осіннього дня НЕПу.

М.Хвильовий, сприйнявши марксистсько-ленінські ідеали, досить швидко переконався в їх нездійсненності, бачив, як більшовики проповідували їх словесно, а на ділі зраджували, творили "комуністичний рай" тільки для вибраних. На думку Ю.Бойка-Блохіна, М.Хвильовий "ставав сміливо на нерівний бій проти червоних круків большевизму, що шматували живе тіло України. Номінально був комуністом. Фактично - перетворився в найзапеклішого ворога комунізму" [7, 244].

Образ осені і є одним із того арсеналу художніх прийомів, через які письменник реалізує власну тезу про неминучий крах існуючого суспільства. Митець відчув наближення катастрофи комуністичної системи, подавши в романі "Вальдшнепи" образ країни, що "в польоті своєму раптом зупинилась над безумною кручею". Романтик за світобаченням і світовідчуттям, М.Хвильовий вірив у свій ідеал, та разом з тим бачив, що шлях до нього покритий численними жертвами, политий кров'ю невинних. Дослідник творчості М.Хвильового Олег Соловей стверджує, що "у Хвильового вже з першої книги прози" ("Сині етюди", 1923) запанували мінорні, осінні настрої. У книзі "Осінь" (1924) вони ще більше посилюються. Але навіть в найбільш безвихідних ситуаціях у письменника завжди лишається надія на вихід у інший світ, у майбутність "загірних комун", які народжується в людських душах, і не тільки завтра, а вже й тепер" [8, 30].

Микола Хвильовий свідомо інтерпретує категорію майбутнього суспільства як соціальну утопію, яка виконує художньо-естетичні функції в його творах. Письменник моделює образ "прекрасної далі",

"загірної комуни" як міфологічну схему. Внутрішня семантика соціоутопічної моделі постійно корелює з зовнішніми обставинами її створення і побутування. Співвіднесеність складних синтагматичних зв'язків метаобразу утопії з іншими образами, зокрема і образом осені, дає підстави для виділення міцно закріплених зв'язків. Найвагомим є зв'язок заперечення, відштовхування від ієрархічно організованої системи суспільства, яка живе і діє алогічно, а чи то за логікою абсурду.

Герой новели "Арабески" зливається з водною стихією, метафоризується в осіннє озеро, на що вказують конкретно вагомими деталями: "тихе, таке світле й прозоре озерце", що буває лише восени. Озеро у цьому конкретному контексті виступає символом гармонійного, природного зв'язку людини з космосом. Феномен озера розкриває здатність героя сприймати світ і його красу, потяг до самозаглиблення і самоусвідомлення власного альтер еґо. Як писав Л.Новиченко, "одна з важливих життєвих (і сакральних) функцій води - очищення і покликання завдяки цьому до нового чи оновленого життя" [9, 176].

Деякі повідомлення у творах М.Хвильового насичено поетичною лексикою, яка виступає не тільки засобом створення пейзажу, а й насичує їх філософічністю, глибоко передає внутрішній стан героя. Наприклад, у новелі "Редактор Карк": "...і на деревах жовті сльози, а біля дерев танок умирання – листя" [1, 132].

Ознаки осені є і складовою певних художніх тропів. Найпоширеніші – порівняння ("Гаптований, запашне слово, як буває лан у вересні..." [1, 153] – "Кіт у чоботях"; "Отут то й було несподіване: як кинеться юнак перед бабою навколішки, зблід, як лист той осінній, і замолився..." [1, 316] – "Легенда"; "Як осіння журба між дерев, м'яко ступала загибель" [1, 317] – "Легенда"; "Але це було так холодно, ніби зима, і непривітливо, ніби глибока осінь" [1, 382] – "Лілюлі"; "...і от, поет з тієї божественно-незрівняної країни, що, як золота осінь, димить на твоїй патетичній душі..." [1, 405] – "Арабески").

Кольорова палітра осені у творах М.Хвильового небагата. Домінує сірий колір, що відповідає авторській концепції дійсності ("Ніла глибока сіра осінь по сірих заулках республіки" [1, 329], "Заулок"; Тоді вже насувалось сіре рядно осіннього вечора" [1, 264], "Бараки, що за містом").

Сірий колір, колір одноманітної ніякості, свинцевої важкості й омертвіння влучно передає загальний "тембр життя", "тембр настроїв і почувань". Він виявляється доречним контекстуальним епітетом, за допомогою якого авторові вдається передати сутність життя. Сірий колір силою свого впливу на зорові й почуттєві сенсори реципієнта допомагає прочути і уявити відтворювану дійсність, самому вжитись у зображуване. Епітет "сірий" сприймається як символ-означення, зумовлене соціальною детермінованістю цього кольору.

М.Хвильовий обірвав своє життя на півдорозі, він не дожив до осені життя...

ЛІТЕРАТУРА

1. Хвильовий Микола. Твори: В 5 т. – Нью-Йорк-Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1986. – Т. 5.-834 с.
2. Хвильовий Микола. Твори: В 5 т. - Нью-Йорк-Балтимор-Торонто: Смолоскип, 1978. – Т. 1.-436 с.
3. Цюп'як І.К. Образ-символ зони в повісті Миколи Хвильового "Санаторійна зона" // Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту). – Дніпропетровськ: ДДУ. – 1998. – С. 29-33.
4. Краснова Л. Символика цвета // Краснова Л. Поэтика Александра Блока. – Львов. – 1973. – С.136-176.
5. Шевчук Валерій. Драма Миколи Хвильового // Слово і час. – 1994. - № 2.
6. Ласло-Куцюк Магдалена. Дійсність у новелі // Радянське літературознавство. – 1988. - № 11.
7. Бойко Юрій. Микола Хвильовий // Вибрані праці. – К.: Медекол, 1992.
8. Соловей Олег "Українське розхитане серце": трагічний характер роздвоєння особистості в творчості М.Хвильового та В.Сосюри // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Випуск 1. – Донецьк: Кассіопея, 1998. – С.27-34.
9. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського: 1941-1964. – К., 1991.

ВІД ПЕРВІСНОГО ДО СИНТЕЗОВАНОГО СИНКРЕТИЗМУ: СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Чернова І.В., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Читаючи його вірші,
почуваються все нові тони,
нові акорди, бачаться
нові краски і нові малюнки.

Богдан Лепкий

Період на межі століть був, як й інші порубіжні періоди, особливим у плані активізації творчих імпульсів, урізноманітнення способів вираження творчого задуму, чому значною мірою сприяв процес синтезу мистецтв. Органічне взаємопроникнення різних видів мистецтв зумовлене, насамперед, наявністю між ними міцного внутрішнього зв'язку, що коріниться в первісному синкретизмі і створює передумови для формування “синтезованого синкретизму” (А.Ткаченко). Особливу роль у цьому напрямку відіграв і театр Метерлінка, сильний вплив якого на культурну свідомість початку ХХ століття, за твердженням Г.Стерніна, полягав у відкритті способу пластичного бачення світу [1, 105]. На думку М.Кагана, майстерне поєднання різних способів художнього освоєння світу дозволяло освітлювати зображуване перехресними променями, моделювати різні аспекти зв'язку об'єкта і суб'єкта, створювати багатомірні, об'ємні образи [2, 239].

Творчість Олександра Олеся органічно засвоїла найновіші тенденції світового й українського культурного процесу в напрямку міфологізації й засвідчила тяжіння до синтезу мистецтв. Синтез мистецтв, що виразно окреслився в доробку митця, впливав із глибин первісного синкретизму, в якому в зародковому стані містилися різні види мистецтва. Для поліаспектного зображення дійсності Олександр Олесь, як і інші письменники початку ХХ століття, активно послуговувався виразально-зображальними засобами музики, живопису, танцю тощо.

Малярський компонент творчості Олександра Олеся виявляється у мальовничому сприйнятті довкілля. Замилування й зачарування красою природи дозволяє поетові створити колоритні пейзажі, які, посідаючи провідне місце в пантеїстичній ліриці письменника, функціонують як важливий компонент цілого ряду творів майстра. Спорідненість художньої творчості поета з образотворчим мистецтвом найкраще виражена в жанрових утвореннях, спільних для обох видів мистецтва, - пейзажах і портретах. Техніка творення пейзажу в Олександра Олеся наближається до малярського процесу, коли з кожним штрихом поступово вимальовується полотно (“Сніг в гаю...”, “Щороку”). Автор віддає перевагу картинам природи, в яких переважають зображення відкритого простору, характерні для ландшафтів південно-східної України (степ, поле, луг). За допомогою арсеналу образотворчого мистецтва виписані й портрети сирітки, косарів, богині долі (“Сирітка”, “Фортуна”, “Косять коси”), дендрологічні образи (“Айстри”, “Єсть дивні лілеї”). Їх суттєвою особливістю є акцентація уваги на окремих деталях (очі, погляд, одяг тощо). У портретах і пейзажах письменника образи розкриваються через символічні атрибути, метафоричність, характерні для народного мистецтва.

У творах Олександра Олеся одним з найяскравіших словесно-зображальних та ідейно-виразальних засобів є колір. На кольоративні комбінації спирається, поряд із культурою стихій, вибудована автором картина світу. Індивідуалізація творчої манери письменника за допомогою колористичної картини світу, на думку В.Беляніна, Л.Виготського, М.Коцюбинської, обумовлюється, насамперед, психологічними характеристиками митця. На основі самохарактеристики письменника, спогадів про нього сучасників, спостережень літературознавців Олександра Олеся можна віднести до екстравертів [3]. Для людей цього психологічного типу на першому місці зображуваний об'єкт, з приводу якого висловлюється почуття, тому колірний світ барвистий і хроматичні кольори в ньому посідають провідне місце. Концептуальними для письменника є білий, червоний і чорний кольори в усіх їх відтінках.

Кольорова гама творів поета, за свідченням О.Рисака, в контексті історичного розвитку зазнала певних видозмін. Якщо в перших збірках найбільш частотним був сріблястий, блакитний та білий кольори, то згодом на першому плані з'являється червоний, причому в досить інтенсивному вияві [4, 359]. Ідеологічна конотативність прикметника червоний у творах письменника зумовлена суспільно-політичними реаліями часу й виявляється в значенні “революційний”. Уявлення поета про народне повстання втілене в символічному образі дерева з червоними квітками.

Експресивна насиченість поетичних рядків досягається автором за допомогою частого використання синонімів слова червоніти (горіти як жар, цвісти трояндами, цвісти маками). Ці фольклорні поетизми засвідчують наявність сильної народно-поетичної традиції у творчості письменника.

Особливе смислове навантаження відводиться червоному кольору в етюді “По дорозі в Казку”. Червоний колір квіток маку, що розкидані по стежці, М.Золотницький тлумачить як символ людських голів, спокою і відпочинку [5, 193]. На думку А.Василька, в етюді мак символізує криваву долю поводитирів до щастя [6, 25]. Про слушність такого бачення свідчить і запах крові, який відчуває юрба, коли бачить ці квіти. Стежка, якою Він веде людей, теж позначена зів’ялими маками-дороговказами.

У змалюванні природи переважає зелений як колір життя, що вказує на національну основу колірних асоціацій: ця фарба є однією з основних у ландшафтах України. Язичницькі уявлення про відродження природи теж позначені цією фарбою.

У тканині художніх творів Олександра Олеся для передачі настроєвих станів використовується синьо-блакитна гама, яка дозволяє створити “атмосферу ірреальності, емоційний ореол невизначеності” [7, 80]. Синьо-голубий колір в уявленні поета символізує повітряну і водяну стихії, які разом з вогнем і землею складають основу міфопоетичної моделі світу. Блакитний як колір неба віддавна входить до сакральної символіки. Із стихіями, вираженими цим кольором, пов’язується безмежність (“Море і море! Блакить і блакить!”), гармонія (“Небо з морем обнялося”). Накладання різних площин світового простору виражається у віршах поета через місткий символічний образ волошок в житі. За свідченням М.Золотницького, цей образ дуже поширений в легендах про квіти [4, 59]. Небо, що ніби опустилося на землю, розбризане волошками в житі (“Жита з волошками, і луки, і гаї”).

У семантиці назв чорного кольору, які досить часто вживаються в поетичному мовленні Олександра Олеся, відбиті архетипні значення барви, яка сама по собі є одним із найдавніших міфів. Чорноті письменник відводить негативно-оцінну роль. Чорний асоціюється зі смертю, присутній у фольклорних образах чорного крука, чорного ворона, чорних змій, які традиційно вважаються провісниками лиха. Перенесення чорного кольору на іншocolірні реалії створює напруженість Олесевого вірша (чорна кров, чорні уста, чорний літ). Чорний входить до найнесподіваніших колірних пар: чорний-зелений, чорний-смагдковий, чорний-золотий, які суттєво увиразнюють поетикальну символіку Олександра Олеся.

У традиційному значенні використовує митець і символіку білого кольору, який завжди втілював чистоту, непорочність і святість. Усіма цими властивостями наділена кохана дівчина:

В білім ти – лілея біла,
Білий янгол між людей [8,240].

Білі птахи і тварини в багатьох народів вважаються священними. Таку ж святість може мати й людина, яка пройшла ритуал очищення через кров (Откровення 7: 14). Актуальність й масштабність подібного акту стверджує й Олександр Олесь:

Стану я в своїй крові,
Наче голуб білий, стану,
І розкрию свою рану
В рани – рани світові [1, 312].

Оригінальне тлумачення антитези чорне – біле як вияву суперечностей між земним, смертним і сакральним, вічним покладено в колористичну основу етуду “Злотна нитка”. За міфологічними уявленнями римські парки одягалися в біле вбрання, а в греків богиня смерті – мойра Атропа “поставала в образі старої жінки з ножицями в руках у чорному вбранні” [9, 156]. Синтезуючи ці уявлення, Олександр Олесь творить образи Жінки в чорному, усвідомлюючи її як Атропу, і Дівчинки в білім, яка співвідноситься з молодістю римською паркою. Чорний колір смерті, кінця змінюється кольором чистоти, безмежжя, вічності, в яку лине лебідь. Золотий колір у символічній поезії разом із білизою вважається ознакою святості в християнстві.

Чорно-біле членування світу простежується в апокаліпсичних візіях письменника. Панорамні картини Божого Суду осмислені автором як мотив боротьби добра і зла, відповідниками якого в етюді “Інтродукція” виступає опозиція білого і чорного. Між ними і точиться боротьба, в результаті якої ллється кров. Тріада біле-червоне-чорне є звуженим варіантом колористики Откровення, де функціонують ще золотий і жовтий кольори. Художник незмінне значення зберігає лише за білизою як символом вірності Богам і його всепереможності. Ті, хто “одежі своєї вони не опоганили” (Откровення 7:14), зазнають останнього найстрашнішого випробування і стають свідками перемоги добра. Іван Богослов так пояснює значення білого кольору їх вбрання: “Це ті, що прийшли від великого горя і випрали одіж свою та вибілили її в крові Агнця (Откровення 7: 4). Вершники на червоному, вороні і чалому конях у біблійній оповіді несуть нещастя на землю. Олександр Олесь об’єднує лихі дії посланців звіра і передає їх через сконденсований образ чорного люду, який протистоїть справедливості. Значення ж червоного кольору, на відміну від однозначності двох інших, амбівалентне, бо кров святих і поганів

однаково червона. Колірне відтворення есхатологічної боротьби допомагає авторові створити чітку візійну оповідь. Для озвучення колористичного світу поезій Олександр Олесь залучає й музичну стихію.

У літературознавчих дослідженнях доволі часто йдеться про мелодійність, музичність Олесевого вірша. Цей феномен пояснюється вдалим використанням асонансів і алітерацій (М.Неврлий), майстерною стилізацією під пісенну народно-поетичну творчість (Р.Радишевський) та іншими чинниками, які, звичайно ж, є суттєвими для розуміння окресленої проблеми, однак не висліджують її. Музика була для поета не об'єктом наукового пізнання і дослідження, а джерелом його творчого натхнення. Світ музики, що виразно проступає з художніх творів, свідчить про розвинений естетичний смак автора.

Першим, хто звернув увагу на музичність творів Олександра Олеся, був І.Франко: “Виступає молода сила, - писав він, - в якій уже тепер можна повітати майстра віршованої форми і легких, граціозних пісень. Майже кожен віршик так і проситься під ноги, має в собі мелодію” [10, 558]. За спостереженням Р.Радишевського, “понад 80 відомих композиторів, а серед них і російські, і білоруські, і французькі, і чеські, які клали Олесеви рядки на музику, створивши більше двох сотень музичних творів різних жанрів” [11, 15]. Ф.Стешенко вважав Олександра Олеся в українській поезії найбільш музичним після Т.Шевченка [12, 139].

Музична “стихія” в доробку письменника представлена різними виявами: музична символіка (арфа, кобза, сопілка, струна), як еквівалент життя (“Злотна нитка”), як музичний супровід динамічних картин (“На зелених горах”), у вигляді пісенної творчості (романси, політичні пісні), як обов'язковий елемент обряду чи ритуалу (“Над Дніпром”, “Танець життя”).

Музична символіка, використана письменником, тісно пов'язана з міфологією. У рукописі третьої збірки зберігся епіграф, яким мали бути слова Надсона “Хай арфа зломлена, ридає ще акорд”. Символ арфи присутній у переспіві 137-го Давидового псалма, оскільки арфа є інструментом янгольського хору царя Давида. Аналізуючи зазначений переспів, І.Бетко стверджує, що “скорботно-німа арфа-кобза символізує свідому відмову митця від творчої праці в нівелюючих умовах полону, вигнання” [13, 76]. Усталена ж метафора Еолова арфа базується на відомому міфі про Еола.

Магічною силою в міфологіях різних народів наділена сопілка. Нею заклинали змії, вирізана з дерева, під яким було поховано людину, вона промовляла голосом померлого, цей інструмент вважався засобом спілкування з мертвими. У творах Олександра Олеся вміння грати на сопілці свідчить про гармонійність людської природи. Подібне значення має цей музичний інструмент і у “Лісовій пісні” Лесі Українки. Гра Лукаша на сопілці (“Лісова пісня”) і Івана (“Ніч на полонині”) приваблює міфічних істот – мавок, якими ставали померлі нехрещенні діти. Вміння грати на сопілці вирізняє поводиря з юрби (“По дорозі в Казку”).

Струна в художньому просторі творів письменника набуває значення досконалішої форми нитки життя (“Злотна нитка”). Цей етюд, присвячений видатному композиторові М.Лисенку, містить символічну оповідь про життя майстра. Відсутність мотиву безпосереднього зв'язку зображуваних подій з життям надзвичайної людини не послаблює таку асоціацію, яка впливає із наскрізного образу музики. Саме музика в творі символізує життя. “Декілька акордів, як бурних дихань вихору” – свідчать про народження генія [2, 89]. “Перші пісні, радісні і наївні, як ранок на світанні” – сприймаються як перші несміливі кроки дитини. Свідоме життя композитора змальоване автором як музика гірського потоку. У звуки природи автор тонко вплітає стогони і скарги рідної землі. Смерть людини озвучена похоронним маршем. Крім музичних переходів від одного етапу життя до іншого незвичайність життя людини засвідчується ретельністю, з якою парки прядуть долю цій людині, і гімном великому життю в ремарках до твору. Хитре сплетіння дарунків Парок: сльози, болі всі і всі жалі, докори, погрози, скарги рідної землі – від Середньої і Старої парки, серце із звуків, струни із мрій, муки як руки, колючий терн, подаровані Молодою паркою, - всі вони розкривають таїну покликання людини.

Значне місце відведене музичному оформленню в драмі-феєрії “Над Дніпром”. Легка ритмомелодика оповіді досягається автором завдяки вплетенню в тканину твору фольклорних елементів: колискова, яку співає Русалка-Оксана, замовляння Русалки-ворожки і прекрасна веснянка. Виникнення згаданих фольклорних жанрів тісно пов'язане з міфом та ритуалом. Давня слов'янська культура містить могутній пласт магічних текстів (замовляння, голосіння, колискові, веснянки). Давній синкретизм зберігає веснянка, яку виконують молоді дівчата у цій драмі. У цій веснянці як ритуальному дійстві переплелися рух, гра, мелос і слово, - все те, що, “на думку наших пращурів, мало магічну силу, за допомогою якої весна входила в свої права” [14, 590]. Особливу образність і ритмомелодику веснянки створюють повтори, зменшено-пестливі форми (сонечко-батечко, землянка-матінка), фольклорні образи (сонечко, журавлі, проліски) та епітети (красне сонечко, щире золото). Прославлення приходу весни виписане письменником у мажорній тональності:

А вже красне сонечко
Припекло, припекло,
Ясне щире золото

Розлило, розлило.
 На вулиці струмені
 Воркотять, воркотять,
 Журавлі курликають
 Та летять, та летять [2, 43].

Зовсім протилежним настроєм – тугою і смутком – сповнена коліскова Русалки-наймички. Звуковий образ пісні створюється повторенням асонансної групи а-а-а, звуконаслідуванням няв-няв-няв, характерними для цього жанру. Звуковими асоціаціями виражена й могутня сила води під час повені:

Дніпро шумить, Дніпро реве
 І крига горами пливе [2, 64].

Гудіння під водою, яке звучить як попередження перед втечею русалок до людей, у кінці твору переростає в шалений рев трагедії через порушення світової гармонії.

Музика гуцульських бубнів зливається з музикою-шумом лісу і гудінням Черемоша для створення атмосфери свята в поемі Олександра Олеся “На зелених горах”. Пантеїстичне захоплення природою, святковий настрій якої впливає на настрій людей, насичує полотно поеми барвистими зоровими і звуковими образами (гірський ліс співає, Черемош гуде, гори ладан курять, камінь чайкою кричить), які об’єднуються в наскрізну одухотворену метафору свята. Звукові мініатюри типу “трембіта трембітає”, “ржання коней, рев маржини, пів схвильоване виття”, “у роги грають страдарі” – зливаються у симфонію збірного образу Гуцульщини, яка співає. Міфологемі свята протиставлене музичне змалювання світової скорботи, яка розгортається поступово: світовий біль огортає природу (“смереки плачуть і рученьки-віти складають в молитві до бога), потім людей, які оглухли від ридання скель, і підіймається до неба, яке стогне і плаче.

Строфічна будова, музичність звучання багатьох віршів поета дають підстави для віднесення їх до пісенних жанрів. Звукове оформлення цих творів гармоніює з природою оспівуваного явища. Настрій поезії створюється не лише змістом слів, а й добором відповідних звуків. Ця вимога словесного інструментування лягла в основу модерної поезії, в першу чергу символізму, який вимагав музичності вірша. У пісенному доробку письменника наявні пісні різноманітної тематики, в яких поет намагається передати свій настрій, досягти емоційного перевтілення, глибоко проникнути в характер словесних і музичних образів. Однак багатогранна проблема “слово і музика” найкраще реалізована Олександром Олесем у подвійній музично-поетичній природі романсу (“Чари ночі”, “Зрадила та, що любили”, “Так, як Данте любив Беатріче”, “Ти все любиш його безнадійно”, “Ти в ту ніч другим зоріла”, “Той, кого розлюбє мила”). Це зумовлене спорідненістю романсового мислення з власними настроями поета. Найбільш виразним у жанровому відношенні є романс Олександра Олеся “Чари ночі”. Увагу композиторів привертає ритмомелодика твору, яка створюється повторюваними строфами, метафорикою (б’ють піснями в груди), персоніфікаціями (струмок воркоче, лист квітці рвійно шелестить). Вибух почуттів створює святковий настрій, що конденсується в міфологему бенкету. Цей бенкет у природі відбувається за законами людського свята: дзвін чарок, гості, пісні, музика золотих струн. Настроєву гаму вірша Р.Радишевський описує так: “Вслухаємося в щемку, задушеву мелодію, філософськи виважені, з епікурейським акцентом думки про бенкет весни, молодості – і радісно-тривожно стає на душі” [11, 19].

Еквівалентом життя поруч із струною в Олександра Олеся стає й пісня. У сповіді поета “Десять літ” відтворено певний життєвий проміжок митця через діалог “крилатих пісень”. Одна співала людям про красу, а друга “кликала, боролась, бурею рвала”. Функціонуючи на рівні художніх образів, засобів, музика стає й поштовхом до написання твору (“На концерті”).

Співіснуючи з малярськими особливостями творчості поета, музика допомагає створити неповторно-чарівний, ніжно-мелодійний, романтично-окреслений поетичний світ Олександра Олеся.

У культурному процесі кінця XIX – початку XX століття поряд з живописом, музикою, співом видом мистецтва, сповненим універсального культурного змісту виступає танець. За твердженням О.Турган, “танець у культурній свідомості на початку XX століття став символом особливого модусу існування людини в її радісній, вільній і безпосередній причетності до буття” [15, 137]. Всі танці у своїх витоках мають сакральний характер. Цей вид мистецтва, на думку Д.Тресіддера, був формою чаклунства, яка передувала малюнку і живопису [16, 365]. Виконання танцю дає відчуття свободи й єдності. Первісні танцюристи, відчуваючи свою єдність з потоком психічної енергії, вірили, що танцювальні рухи, фігури і жести допомагають контролювати природні стихії і невидимі космічні сили. Ця віра лягла в основу складного символізму первісних танців, покликаних замовляти дощ чи сонце, плодючість землі чи плодovitість людей, дарувати успіх на війні чи позбавляти від нещастя, закликати добрих духів чи примирювати злих.

Ідея танцю привернула увагу Олександра Олеся, насамперед, властивістю приєднання до стихійності людського буття. У художньому світі поета божевільний танок передає суперечності життя, роздвоєність новітньої цивілізації, її внутрішню приреченість:

Париж великий
Танцює смерті танець дикий [1, 684].

У драматичних творах Олександра Олеся танець присутній як елемент обряду. Танок зваби танцюють на лісовій галявині мавки (“Ніч на полонині”), свій божевільний танок виконують під час родин каліки-горбані (“Танець життя”), хороводом зустрічають прихід весни дівчата (“Над Дніпром”).

Глибоким смутком сповнений символічний етюд Олександра Олеся “Танець життя”, ідею якого М.Вороний виводив із “Сліпців” Метерлінка, який уявляв людство в постатях сліпих, котрі заблукали в хащах і намагаються вийти з них. За переконанням Р.Радишевського, “письменник проголошує, що вся людськість – обридливі, горбаті потвори, ідіоти, їх життя, немов жакливе снище, сповнене зневіри й розпуки, завершується божевільним танком” [11, 39]. Зміст твору значно глибший і певною мірою оптимістичніший. Незважаючи на фізичні вади героїв, вони наділені талантом, що ще дужче загострює конфлікт внутрішнього і зовнішнього світу. Музика, танець наче компенсують їх зовнішню потворність. Із жорстокого світу вони втікають у романтичний світ мистецтва. Народження ще однієї дитини-каліки батько зустрічає жагучими звуками скрипки, які сприймаються як плач його душі, на відмову коханої стати його дружиною він рве струни своєї скрипки. Але цей песимізм, цей смуток порушує визнання слухачів, яке допомагає каліці знайти сили для неймовірної гри на двох струнах. Глибока філософська думка про вічність буття, перед якою горе ніщо, простежується в непритомності батька і народженні сина, що оптимізує загальний настрій твору. У божевільному танці, яким вітають поповнення своєї родини горбані, відбувається відрив від закостенілих норм світопорядку, протест проти загальноприйнятих уявлень про людську красу. Через музику і танець радість нового життя вихоплює героїв із жорстокого світу, вивисує їх над ним.

Спорідненість художньої творчості Олександра Олеся з різними видами мистецтва засвідчила їх вплив на вироблення в поета естетико-психологічних критеріїв сприйняття дійсності. Для створення відповідного настрою митець активно послуговується засобами суміжних видів мистецтв, таких як живопис, музика, танець, нерідко синтезує слухові і зорові враження. Майстерність творення образів, динамічних сюжетів яскраво репрезентує стильову манеру митця, домінантою якої виступає синтез мистецтв, що зумовлений заглибленням письменника у міфологічно-фольклорну традицію українців і активним використанням здобутків світової культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900-1910-х годов. - М.: Искусство, 1988.-285 с.
2. Каган М. Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. - Л.: Искусство, 1972.-315 с.
3. Ковальова Т.В. Лексико-семантичні поля кольоративів в українській поезії початку ХХ століття: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Харківський державний університет. - Харків, 1999.-18с.
4. Рисак О.О. Мелодії і барви слова: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ століття. - Луцьк, 1999.-97 с.
5. Золотницький М.Ф. Квіти в легендах і переказах. - К.: Довіра, 1992.-207 с.
6. Василько А. Вічна казка (Олесь – “По дорозі в Казку”). - К.:Вік, 1911.-30 с.
7. Ставицька Л. Естетика слова у художній літературі 20-30-х років ХХ століття.: Дис.... докт. філол. наук: 10.01.02. - К., 1996.-320 с.
8. Олесь Олександр. Твори: У 2 т. - К.:Дніпро, 1990. – Т. 1.
9. Словник античної міфології / Укл. Козовик І., Пономарів О.- К.:Наук. думка, 1989.-240 с.
10. Франко І. О.Олесь “З журбою радість обнялася” // Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1984. - Т. 41.
11. Радишевський Р. Журба і радість Олександра Олеся // Олесь Олександр. Твори: У 2 т.- К.: Дніпро.- Т. 1. - С. 5-47.
12. Неврлий М. Олександр Олесь. Життя і творчість. - К.: Дніпро, 1994.-173 с.
13. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ – початку ХХ століть: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01. - К., 1992.-204 с.
14. Скуратівський В. Русалії. - К.: Довіра, 1996.-734 с.

15. Турган О. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ століть і античність (шляхи сприйняття і засвоєння). - К.: Ін-т літ. НАН України, 1995.- 174 с.
16. Тресиддер Д. Словарь символов. – М.: Фаир - пресс, 1999.-448 с.

УДК 82.035:820:802.0:398

СИМВОЛІКА ЛІСУ В ЦИКЛІ БАЛАД ПРО РОБІН ГУДА В ОРИГІНАЛІ ТА ПЕРЕКЛАДІ

Шама І.М., к. філол. н., доцент, Примак М.В., студент

Запорізький державний університет

Цикл балад про Робін Гуда посідає особливе місце у низці героїчних балад та в англо-шотландському фольклорі. Особливе – «і тому, що це єдина група балад, яка є чітко окресленим циклом; і тому, що вони згруповані навколо єдиного й до того ж надзвичайно колоритного народного героя; й тому, що це цілком англійські балади» [1, 17]. Балади про Робін Гуда – не тільки чудові художні твори. Вони – «величезного значення факт в історії англійської літератури» [2, 598].

Головний герой циклу – герой у повному розумінні цього слова: романтичний, сильний, гордий та водночас добрий, чесний та справедливий. Це – герой-захисник, що уособлює найкраще в людині, в лідері. Не дивно тому, що серед всіх баладних персонажів саме Робін Гуд та історії про нього стали матеріалом для пізніших п'єс, екранізацій, стилізацій тощо.

Не обійшла стороною «закоханість» у Робін Гуда і російськомовного читача. Популярність цього благородного розбійника, яка не менша, а навіть інколи більша за його популярність в культурі оригіналу, - заслуга значною мірою блискучих перекладачів. Ми знаємо Робін Гуда, з яким познайомили нас С.Маршак, М.Цветаєва, Всев.Рождественський, Ігн.Івановський. Переклади саме цих поетів зробили героя англійських балад зрозумілим і близьким нам, які розмовляють іншою мовою і сповідують інші культурні ідеали.

Якщо проаналізувати перекладацькі тексти (далі - ПТ) з точки зору їхньої адекватності до вихідного тексту (далі - ВТ), то можна помітити, що найвдалішими є ті, що максимально повно відтворюють жанрово-стилістичну домінанту оригіналу. До останньої належить сукупність жанрово інваріантних та варіабельних елементів, які були згруповані за рівнями еквівалентності та контекстами спочатку О.І.Макаренко (яка, власне, і ввела сам термін «жанрово-стилістична домінанта оригіналу та перекладу»), а потім Н.А.Іщенко [3, 34сл.; 4, 94сл.].

У даній статті ми спробуємо розглянути один з тих елементів, що відносяться до ядра жанру, - символіку. Ясно, що, оскільки балади про Робін Гуда належать до фольклору, вони неминуче насичені символами, яким відведено зовсім не другорядну роль і в побудові сюжету, і в композиції, і в створенні образів персонажів. Ясно також, що, входячи до ядра жанрово-стилістичної домінанти, символи підлягають обов'язковому відтворенню в ПТ. На тому, які можливості відкриваються перед перекладачами при символічній інтерпретації ВТ, і на тому, з якими труднощами вони зустрічаються під час відтворення символіки в перекладі, які вдачі їх очікують та яких невдач вони зазнають на цьому шляху, ми і зупинимося далі. При цьому для аналізу буде обрана група символів горизонтальної та вертикальної межі, яка пов'язана із лісом, де живе Робін Гуд. Основою аналізу стане вже апробована методика порівняльного та перекладознавчого аналізу художнього тексту (оригіналу та перекладу) на основі інтерпретації символів вихідної та перекладацької культур [5].

Почнемо з того, що межі мезокосму, які окреслюють свої землі, захищають їх від Хаосу, влаштовані самою природою. Це ріки, моря, гори, ліси, болота, пустелі. В уявленні архаїчної людини такі місця позначали кінець свого та початок чужого світу [6, 82]. У символічному просторі фольклорних балад про Робін Гуда найважливішою з таких меж є ліс, у якому живе Робін. Цей ліс у баладах виступає як *“good green wood”* [7, 214], *“merry green wood”* [7, 236], *“merry Sherwood”* [7, 326]. Він може поставати перед нами як “чужий”, дикий (тобто необжитий, некультурений) простір, але одночасно він же вбачається зеленим, ясним, веселим. Це, з одного боку, є результатом перебування у ньому Робін Гуда та його товаришів – “своїх” людей, що принесли до іншосвіття деякі елементи, ознаки “свого” простору. З другого ж боку, це прямий наслідок часу створення даних балад, коли власне фольклорна трактовка лісу як “небезпечної зони” змінювалася поступово на літературну, де значення небезпеки знімається [8, 87]. Не можна не зауважити, що для самого Робіна та бажаючих приєднатися до нього, або звернутися за його допомогою, від лісу не виходить загроза. Навпаки, це ліс добрий, він несе радість. Наприклад, *Allen*

A Dale сміливо входить в ліс (*"the brave young man"* [7, 264]), знаючи напевне, що тут він може зустріти "доброго помічника", яким виявляється Робін. Навпаки, для шерифа та його прибічників, для пихатих монахів та лицемірних зрадників, для жадібних багатіїв ліс надзвичайно небезпечний, ворожий. Коли шериф вирушає до лісу, щоб схопити Робіна (*"Robin Hood and the Butcher"*), він охоплений тривожними відчуттями, переляканий. Опинившись у лісовому просторі, він молиться, щоб не зустріти Робін Гуда: *"God bless us this day/ From a man they call Robin Hood!"* [7,254]. Він боїться цього місця та його мешканців, ліс несе для нього загрозу.

Перекладачі по-різному розуміють, про який ліс йдеться. Тому і відповідники, що їх використано у ПТ, теж різняться. Так, наприклад, у Ігн. Івановського та Всеv. Рождественського зустрічаємо варіант *"из заросли лесной"* [9, 442], *"в зеленых зарослях"* [9, 251]. ПТ зберігають асоціацію із надзвичайною гущиною дерев (пор.: надлишок – ознака антинорми). Нагадують вони і про необхідність місця, неналежність його до звичайного простору людини. Проте, *"заросли"* не мають головного: вони не свідчать, що це – той самий ліс-міф, який споріднений із казковим "дрімучим лісом". А в ПТ Всеv. Рождественського згадка про ліс і зовсім зникає.

Ще менш адекватним ВТ вбачається інший варіант Ігн. Івановського – *"роуца"* [9,265]. Додамо, що такий же відповідник ми знаходимо і у М. Гумільова [9, 305]. *"Роуца"* – здебільшого невеликий ліс [10,596]. Це зовсім не відповідає оригіналу, у якому ліс не просто великий, а й густий, високий.

Для С. Маршака та М. Цветаєвої *"the forest"* і *"the wood"* – це у більшості випадків *"лес"*. М. Цветаєва, крім того, демонструє дуже чутливе сприйняття саме символічного шару значень ВТ. Адекватно розуміючи особливості поляризації (своє/ чуже) баладного простору, вона, скажімо, інтерпретує фразу *"in the greenwood"* [7, 230] як *"в нашем краю"* [9, 231]. Тим самим ще раз підкреслюється, що ліс у ВТ – не ворожий, не чужий, а свій простір для головного героя. Заміна в ПТ цілком припустима контекстуально. Поряд з відповідником *"лес"* М.Цветаєва вживає і ще один – *"чаица"* [9, 225]. Тим самим авторка перекладу посилює мотив "чарівного, магічного лісу", в якому живуть добрі помічники.

Заслуговує на увагу і ПТ, в якому для "лісу" англійських балад знайдено дуже вдалу конкретизацію. В.Потапова називає *"the forest"* *"дубравою"* [9, 435]. Перекладачка не просто зазначає, що дія відбувається в місці, вкритому густо деревами. Вона називає (і, доречі, цілком виправдано) породу цих дерев. В її інтерпретації це – дуби (пор.: друїди поклонялися саме дубам; дуб вважався також сакральним деревом волхвів та давніх слов'ян). ПТ, таким чином, не просто дає зрозуміти читачеві, що простір, де живе Робін, незвичайний. В.Потапова підкреслює одну з найголовніших рис цього простору – його магічну силу. ПТ В.Потапової виявляється точно вписаним і в вертикальну модель світу ВТ, яка побудована на основі дендрологічної *axis mundi*.

У символічному просторі англійських фольклорних балад небо нерозривно пов'язане з землею. Здійснюється цей зв'язок дуже своєрідно. У цьому баладному циклі є сліди моделі будови космосу, згідно з якою земля й небо з'єднуються та одночасно роз'єднуються посередництвом світового дерева. Дерево – універсальний символ контакту по вертикалі [11]. У баладах цей символ зустрічається надзвичайно часто: *"A hundred brave bow-men bold / Stand under the green-wood tree"* [7, 238], *"...and bound him fast to a tree"* [7, 240], *"Robin Hood in the forrest stood /All under the green-wood tree"*, *"You must come before our master straight /Nder yon green-wood tree"* [7, 264]. Таких прикладів безліч, і всі вони свідчать про надзвичайну важливість дерева для всього сюжету, для баладного простору взагалі. Вочевидь, це втілення міфологічного світового дерева, символіка якого на протязі тривалого часу визначала світову модель багатьох народів Старого й Нового світу. Концепція цієї моделі світу залишила слід у релігійних і космогонічних уявленнях та була відображена в образотворчому мистецтві та архітектурі, в плануванні поселень та хореографії, в ритуалах та іграх [6, 82].

Відомо, що в символіці світового дерева виражені різні ідеї. Так, світове дерево – це центр космосу, втілення світової осі, що пронизує всесвіт та створює його серцевину. Світове дерево по вертикалі об'єднує між собою три яруси всесвіту: верхній, середній та нижній, зв'язуючи їх. Інша, не менш істотна ідея, яка пов'язана із символом світового дерева, – це ідея родючості. У численних міфах та сказаннях всіляко підкреслюється взаємозв'язок світового дерева з богинею-матір'ю [12, 75]. Звідси випливає, що світове дерево – це узагальнений символ невичерпної життєвої сили, символ вічного оновлення та відродження. Світове дерево у багатьох народів ототожнюється і з книгою долі. На листі світового дерева, згідно з цими уявленнями, записані всі людські долі.

Тепер повернемося до циклу балад про Робін Гуда. Тут, безперечно, присутні всі символічні значення світового дерева. По-перше, дерево так часто згадується в баладах, бо воно знаходиться в центрі баладної світобудови, воно є світовою віссю даного міфологічного простору, бо всі основні, найголовніші з точки зору сюжетного контексту події відбуваються саме біля цього дерева. Так, стоячи під ним, Робін Гуд бачить незнайомого юнака, який потребує його допомоги і якому він згодом допомагає (*"Robin Hood and Allen A Dale"*). У тіні цього дерева Робін приймає важливі рішення, здійснює суд над людьми, які

потрапили до його володінь, які вторгнулися до його світу (“*Robin Hood and the Bishop*”, “*Robin Hood and Guy of Gisborne*”, “*Robin Hood and the Golden Arrow*”).

По-друге, Робін Гуд, стоячи під деревом, немов би “заряджається” його невичерпною життєвою силою, його священною енергією. Тільки після цього він може винести справедливе рішення або вирушити до ворожого іншосвіття.

Та, по-третє, якщо світове дерево – це книга долі, то Робін – її тлумач, бо він стоїть у тіні священного дерева та визначає подальшу долю людей, що потрапили до лісового помешкання Робіна та його друзів, і які є “чужими” для його світу – шерифа, Гая Гісборна, єпископа, Алана Е-Дейла та інших. Це означає, що він, певною мірою, бере на себе функції жерця, адже він вступає в контакт із сакральним, священним деревом.

Ще один нюанс, на який треба звернути увагу, – це тїнь, що відкидається деревом. За міфологічними та фольклорними уявленнями, накидаючи на що-небудь або кого-небудь тїнь, персонажі (особливо з позасвіття) немов би включають цей предмет або цю людину до сфери свого впливу (доброго чи злого). Тїнь, за стародавніми віруваннями, має властивості предмета, який її відкидає [13, 184]. Те ж відбувається в баладах з тим, хто потрапляє до “зони дії” цієї тіні. Стрільці Робін Гуда в тіні світового дерева збираються на раду, тим самим немов би просять покровительства священного дерева (“*Robin Hood and the Golden Arrow*”). А от “чужий” Гай Гісборн, що проник до лісу зі злими намірами (вбити Робіна), накликав на себе біду, не тільки ставши в тїнь світового дерева, але й прихилившись до нього (“...*leaned to a tree*” [7, 298]), адже дерево було центром “чужого” для нього (та “свого” для Робіна) світу. Складається, таким чином, ситуація “чужого”, що намагається оволодіти “своїм” центром. Гай Гісборн допустив свого роду святотатство. Тому вплив священного дерева для нього виявився злим, і він був вбитий Робіном.

Тепер звернемось до передачі даного символу в ПТ різними перекладачами. У цілому вони досить адекватно відтворюють ВТ. Єдиною неточністю можна вважати пропуск у ПТ символу, що є значущим для символічного простору ВТ. Це відбувається в перекладі М. Гумільовим балади “*Robin Hood and Guy of Gisborne*”, в епізоді, коли люди шерифа прив’язують Маленького Джона до дерева, вочевидь, не враховуючи того, що це дерево – “своє”, добре для Джона. Воно надасть йому сил та енергії й допоможе вийти з важкого становища (як це й трапилось незабаром). Отже, цей символ має велике значення для ВТ: “*He is bound fast to a tree*” [7, 302]. А от у перекладі ми бачимо, що Джон “...*связан, лег на мох*” [9, 303]. Замість “верхнього” допоміжного іншосвіття Джон тут контактує з позасвіттям “нижнім”, злим, а це цілком змінює символічну ситуацію.

Що ж стосується решти варіантів перекладу, то можна зазначити, що перекладачі пішли різними шляхами. У частині ПТ бачимо відповідник “*дерево*”, тобто гіперонім, який символічно означає “світове дерево”. Це, наприклад, переклад М. Гумільова. У баладі “*Robin Hood and Guy of Gisborne*” він пише: “*И увидали, что стоит под деревом стрелок*” [9, 299] (у ВТ – “*There were the ware of [a] wight yeoman./ His body leaned to a tree*” [7, 298]). У цій же баладі звертання Маленького Джона до Робіна (“*Stand you still, master,.../Vnder this trusty tree*” [7, 300]) М.Гумільов передає, як “*Господин./ Под деревом постой*” 9,301]. В англійському оригіналі разом із самим символом (“*tree*”) використані два атрибути, “*this*” і “*trusty*”, що вказують на дане дерево саме як на дерево світове (згадаємо: на його листі записана правда про долю і життя). Російський ПТ цих покажчиків позбавлений, а тому не є адекватним повністю.

Якщо попередній перекладач через пропуск значимих атрибутів втрачає точність ПТ, то Г.Іванов, навпаки, використовує в перекладі балади “*Robin Hood and the Bishop*” дописку і, відтак, додає своєму ПТ адекватності. Ось цей приклад: “*The Bishop he chanc’d for to see/ A hundred brave bow-men bold / Stand under the green-wood tree*” [7, 238] - “*Он видит храбрых сто стрелков / Под деревом большим*” [9, 239]. Дописка-вказівка на висоту дерева є дуже вдалою, бо “висота” є однією з видимих ознак світового дерева.

Дописку використовує і Ігн.Івановський в баладі “*Robin Hood and Allen A Dale*»: “*Robin askt him courteously*” [7, 266] звучить в ПТ, як “*Робин Гуд / Спросил в тени дубков*” [9, 267]. А в баладі “*Robin Hood and the Bishop*” той же перекладач звертається до конкретизації: “*And ty’d him fast to a tree*” [7, 240] – “*И крепко к дубу привязал*” [9, 442]. Одразу треба сказати, що і дописка, і конкретизація тільки підсилюють символічність ситуації (див. вище). Зауважимо лише, що використання зменшувального суфіксу -к- та множини (“*дубки*”) не зовсім в’яжеться із дубом-світовим деревом: священний дуб може бути лише один, і він повинен бути дуже великим, високим, щоб з’єднати всі яруси всесвіту. Проте, в перекладі є й позитивний момент - використання в символічній ситуації одразу двох важливих символів (дерева та його тіні), що підсилює символічне значення.

Взагалі, серед усіх ПТ, переклади саме Ігн. Івановського характеризуються інколи досить вільним ставленням до ВТ, особливо там, де мова йде про “*the green-wood tree*”, як в тій же баладі про Алана Е-Дейла [7,264]. У ВТ оповідач каже : “*As Robin Hood in the forrest stood /All under the green-wood tree*” [ibid.]. Перекладач тлумачить ситуацію дещо спрощено : “*Бродил по роце Робин Гуд, /Присел в густую*

ть” [9,265]. Міркування з приводу підміни символів (“*the forrest*” – “роща”) вже було наведено вище. Тут же зазначимо, що, на додаток, автор ПТ припускається пропуску дуже важливого, як було з’ясовано, символу – світового дерева. Спроба компенсувати втрату через дописку (“*густая тень*”) не рятує ситуацію, бо тінь однаково може бути від будь-якого дерева і не обов’язково в лісі.

Підсумовуючи сказане, можна впевнено стверджувати, що символіка, яка входить до ядра жанрово-стилістичної домінанти ВТ, потребує максимально адекватного відтворення в ПТ. Вище було проаналізовано лише два з тих символів, на які багатий цикл про Робін Гуда. Але зрозумілим стає, що пропуск, підміна або додавання символів /символічних атрибутів призводить часто до неточностей і навіть помилок у ПТ. Підхід до символіки, таким чином, має бути дуже обережним, а вибір засобів перекладу – дуже уважним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аринштейн Л. Предисловие // Английская и шотландская народная баллада. – М., 1988. – С. 11-28.
2. Морозов М. Баллады о Робин Гуде // Эолова арфа: Антология баллады. – М., 1989. – С. 598-600.
3. Макаренко Е.И. Жанрово-стилистическая доминанта в переводе. – Дисс. ... канд. филол. н. – Симферополь, 1989.
4. Ищенко Н. А. Переводческий цикл как контекст. – Дисс.... канд. филол. н. – Симферополь, 1989.
5. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Н.В. Гоголя и их английских переводов). – Запорожье, 1996.
6. Итс Р. Введение в этнографию. – Л., 1991.
7. Ballads of Robin Hood and His Meiny // The English and Scottish Popular Ballads. – М., 1988. – P. 212-334.
8. Неелов Е. М. Волшебнo-сказочные корни научной фантастики. – Л., 1986.
9. Баллады о Робин Гуде // Английская и шотландская народная баллада. – М., 1988. – С.212-333, 431-447.
10. Ожегов С.И. Словарь русского языка. – М., 1986.
11. Топоров В. Н. Древо мировое // Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1987. – Т.1. – С.398-406.
12. Латынин Б. Мировое дерево жизни в орнаменте и фольклоре Восточной Европы. – Л., 1933.
13. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. – М., 1986.

УДК 883 Ф – 1.06

БІБЛІЙНІ ОБРАЗИ В ПОЕЗІЇ М.ФІЛЯНСЬКОГО

Шапошникова І.Ф., аспірант

Запорізький державний університет

Кінець ХІХ - початок ХХ століття ознаменувався посиленням інтересом світової літератури до Біблії як потужного культурного джерела, арсеналу художнього освоєння буття. На думку І.Бетко, одна з головних причин цього інтересу криється в характері ідейно - художнього мислення тієї доби, коли на зміну реалізмів класичного типу приходять його численні модифікації, породжені нереалістичним типом осмислення дійсності і мистецтва [1, 28]. О.Мень, зауважуючи, що звернення письменників до біблійних тем було явищем не випадковим і не кон’юнктурним, наголошує на органічності цього явища у тривалій традиції, яка бере свій початок ще з античних часів [2, 238]. До проблематики, сюжетів, образів Біблії зверталися поети різноманітних напрямів українського модернізму початку ХХ століття (Б.-І.Антонич, Д.Загул, М.Зеров, П.Карманський, Ю.Клен, Б.Лепкий, П.Савченко, П.Тичина Г.Чупринка та інші). Повертаючись до вічної Книги Книг, ці автори з’ясовували для себе найважливіші, найгостріші світоглядні питання. Своїми творами вони визнавали не порушений віками авторитет біблійних героїв, сюжетів, морально-етичних настанов, міфологічних моделей, архетипів мислення [3, 280]. І. Бетко, працюючи над дослідженням “Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії кінця ХІХ - початку ХХ

століття”, виділяє три концентричні проблемні кола в загальному корпусі поетичних творів на біблійні теми:

- 1) проблема національного самовизначення українського народу;
- 2) комплекс питань морально-етичного характеру;
- 3) система складного духовно-філософського пізнання Бога, Всесвіту й людини.

Ці проблемні питання розробляє у своїй творчості й М.Філянський, звертаючись до сюжетно-образного діапазону Старого й Нового Заповіту.

Форми “вторгнення” письменників у канонічний тематично-сюжетний матеріал визначаються не тільки ідеологічними, філософсько-естетичними нормами конкретної культурно-історичної епохи, але й своєрідністю художнього світобачення письменника, його творчою манерою. Ці своєрідні “євангелія”, як правило, зосереджені на розвитку новозаповітних метафор і замовчувань, ледве накреслених ситуацій, які в літературних версіях отримують предметно-побутове й психічно-емоційне наповнення [4, 63]. Образ Ісуса Христа у світлі модерного світовідчуття зазнає кардинального перегляду, оскільки європейський модернізм одним із своїх завдань мав ревізію й розвінчання романтичних ідеалів, романтичної естетики. Неоднозначність зображуваних вчинків і ситуацій, релятивність цінностей акцентується саме в модернізмі [5, 235]. Ф.Ніцше (чий вплив породив “Українську хату” як культурний феномен), говорячи, що поняття про Бога спотворене, називає Ісуса “заколотником повстання”, “політичним злочинцем”, “ідіотом, що загинув через свою провину, а не за провину інших” [6, 654]. З погляду психологізму Ніцше, Христос означає передусім євангельську практику іманентного духовного буття [7, 252]. “Царство небесне є стан серця, а не щось, що можна очікувати, воно не має “вчора” і не має “післязавтра”, воно не приходять через “тисячу років” – воно є досвід серця, воно всюди, воно ніде” [6, 660]. М.Філянський (який займав своєрідне становище серед членів “Української хати”) не сприймає беззастережно Ніцшеве трактування образу Христа. Поетові імпонує насамперед кордоцентричний аспект розуміння вищого начала. Створюючи історико-символічний образ Сина Божого й Боголюдини, автор залучає власний “досвід серця”, власні світоглядні орієнтації. М.Філянський звертається до тексту Євангелія, де Божественна сутність Христа поєднується з реальною, хоча й абсолютно досконалою, людиною. У поезії “Він тут...” Христос прямо не названий, але в контексті змістової структури твору він однозначно впізнається. У вірші Філянського образ поєднує два моменти буття Спасителя. Його перебування з дванадцятьма апостолами серед народу до розп’яття й поява після воскресіння. Це характеризує насамперед опис зовнішності Христа: “в сутані – савані з похиленим чолом”, “сніжно-біла сутана”, “кров над чолом, над устами”. Порівняємо: “і стала одежа його осяйна, дуже біла, як сніг, якої білильник не зміг би так вибілити на землі!” [Мр., 9:3]. Божественну сутність Ісуса Христа окрім білого символізує також золотий колір (“пилот золотим убрався лан”, “огненні перста”, “земля огнем палала”). В євангелівському тексті цей колір прямо присутній у змалюванні Сина Божого (“підперезаний золотим поясом”, “очі його – немов полум’я огняне” [Об., 1:13, 14]. Подаючи зображення Ісуса, М.Філянський спирається не тільки на народнопоетичні перекази й сказання, згідно з якими Спаситель і після воскресіння ходить по землі з дванадцятьма апостолами, як колись під час земного життя. За словами О.Меня, Христос живе на землі потаємно, він живе у світі, і в цьому основа нашої надії [2, 237]. М.Філянський, синтезуючи багатовіковий досвід уявлень про великого Учителя, акцентує свою увагу на екзистенціальній самотності Месії:

Відкіль вогонь – юрбі байдуже!
В пільмі Голгофи мати ту же –
Юрбі не чуть, юрба не зна...[8, 200]

Ісус не міг бути зрозумілим і прийнятим людством свого часу, те ж саме, здається, буде відбуватися в усі часи, бо унікальність і загальнолюдська досконалість нагорної утопії роблять його прихід завжди передчасним, таким, що докоряє людству в гріховності й недосконалої [9, 9]:

“О доки, доки буду з вами,
Терпіти доки буду вас!” [8,199]

Ці рядки стали рефреном не тільки поезії “Він тут...”, але й знаходять свій розвиток у невеликому творі “Летіли дні, минали роки”, виходячи за межі релігійного мотиву, набуваючи ознак філософського осмислення дійсності 20-30 років ХХ століття:

Летіли дні, минали роки,
Неслося з струн: “О доки ж, доки!..”
Неслось, але луни не знало,
Весняним снігом розтавало
І десь збиралось, там, у млі, –
Між кров’яних джерел землі. [8, 216]

“Нудьги пекельний глас”, який М.Філянський вклав в уста Ісуса Христа, є поетичною варіацією промови Сина Божого в розділі про uzдоровлення сновидного. Цей докір Учитель кидає своїм учням, коли вони не змогли вигнати без його допомоги “німого і глухого духа” із хлопця / “О, роде невірний, – доки я буду з вами? Доки вас я терпітиму? [Мр., 9:19]. “О, роде невірний і розбещений, – доки я буду з вами? Доки вас я терпітиму?” [Лк., 9:4].

У поезії “Він тут...” пейзаж передає вищу сутність Ісуса, оскільки поетичний світ природи не тільки обрамлює євангельський сюжет, але й активно відгукується на почуття ліричного героя.

Емоційний стан героя характеризується неоднозначністю й суперечливістю. Картина розп'яття говорить про схвалення жертви Христа, розуміння його трагічної і водночас величної доленосної місії. Безнастанне подвижницьке служіння людям пододало межі простору і часу, що й зумовлює новий поетичний хронотоп автора у трактовці біблійної теми [10, 34]:

Я досі бачу кров над чолом, над устами,
І глас пекельних мук я досі чую сам,
З жаданням кинутий далеким небесам,
І бачу як огнем горять над тілом рани
В прозорі ніжної, неначе сон весняний,
Сніжно-білої сутани [8, 199].

Водночас всю картину твору пронизують почуття сумніву, ті думки, які сповнювали душу ліричного героя в момент зневіри, втрати чіткого уявлення про абсолют. До психологічних переживань людини приєднується навколишня природа, яка виступає з ліричним героєм органічним цілим:

І вражена земля їх тіні не тримала;
Вона щось слухала, чогось неначе ждала [8, 198].

Звернення до образу Ісуса Христа мотивується історіософською концепцією М.Філянського. Нерозуміння смислу приходу Месії в людський світ, мотив його самотності суголосний категоричному неприйняттю М.Філянським часу сьогоднішнього. Його уподобання залишились у “часах колишніх”, а сучасники, “безкровная отара”, не змогли належно оцінити надбання попередніх поколінь. Це змушує автора гнівно проголосити, що “рід заклятий” не вартий жертви Вірного і Правдивого – Сина Божого:

Ти весь у буднях, рід заклятий,
Залив ти кров'ю срібні шати,
І не для тебе він воскрес!.. [8, 114].

Подаючи образ Боголюдини, М.Філянський не завжди дотримується біблійного тексту, в якому превалюючим виступає трагічно-величний аспект зображення Христа. На осмислення всесвітньо відомого образу вплинули необарокові елементи творчості М.Філянського, бо “пишний холод рис бароко” завжди притягував серце поета. Тому маємо зовсім протилежне до вище згаданого зображення Сина Божого. Він постає “без слідів недавніх мук”, постать його позначена не аскетичними вимогами, а повнокровним життям:

Ані на чолі, ні в устах
Нема слідів недавніх мук.
І крові жар, і тіла тук
Наперекір усім законам
Несуть його в нагірні лона [8, 168].

З образом Ісуса Христа, темою його розп'яття й воскресіння тісно пов'язаний образ Богоматері – унікальної жінки: єдиної серед жінок, єдиної серед матерів, єдиної серед людей. До образу “матері земних інституцій”, яка стала “віссю гуманізації Заходу взагалі і гуманізації любові зокрема” [10, 502], зверталися багато представників українських модерних течій початку ХХ століття (Є.Маланюк “Молитва”, “Візія”, П.Тичина “Скорбна мати”). Історія культу Діви містить у собі нашарування вірувань, які беруть початок ще з античних уявлень, позначених домінуванням богині-матері. Християнство замінює біоматеринський детермінізм постулатом, що безсмертність належить імені отця. Але воно б не досягло своєї символічної революції без посилення на жіноче трактування безсмертної біології. Оскільки свобода і повага до материнської території стали п'єдесталом, на якому споруджується любов до Бога [10, 497]. Мотив розп'яття й воскресіння Великої Матері у творчості М.Філянського є поетичною варіацією на ряд шевченківських мотивів (наприклад, поема Т.Шевченка “Марія”). За біблійним сюжетом доля Діви Марії є більш осяйною, ніж доля її сина: вона не знала Голгофи, смерті, воскресіння. Вона не вмирає, а на думку Ю.Крістєвої, ніби перегукується зі східними віруваннями, зокрема таоїстичними, згідно з якими людські тіла переходять з одного місця на інше у вічному потоці, який є копією материнської утробы. Життєві стани Спасителя: неприйняття його вчення, мученицька смерть, воскресіння переносяться у М.Філянського на образ Марії. Пряма вказівка на особу Божої Матері (як і при зображенні Ісуса Христа) відсутня. Образ Марії передано через ряд чисельних біблійних атрибутів,

які в літературному трактуванні стали символами трагічної долі Матері Церкви та її сина. Муки Богоматері перед розп'яттям символізують Тарпейська скеля (скеля на Капітолійському пагорбі, звідки скидали приречених на смерть), кров, яка текла “на уста її із чола” (при зображенні Ісуса: “кров над чолом, над устами”). За біблійним мотивом прямим зрадником Ісуса став один із дванадцяти апостолів Іуда. Інший апостол Петро тричі зрікався учення Христа, і після третього зречення заспівав півень. Тому в поезії М.Філянського символами зради і глуму, вчиненими над Дівою Марією, стали “півня третього глас”, “факели Іуди”. Справжнє розуміння вищого призначення Божої Матері, як і її сина, відбувається тільки після смерті й божественного воскресіння:

І розп'ята була... І от тепер на волі,
Вона над ними знов в колишнім ореолі,
А там, де горн стояв і де лились кайдани,
Тепер над морем хвиль – стоустее “Осанна” [8, 196].

Назва вірша, в якому передано розповідь про долю Діви Марії, – “Великдень” теж є символічною. Вона не тільки відображає біблійний сюжет, але й є уособленням надій і сподівань на воскресіння загальнолюдських цінностей, повернення надбань духовної культури народу, спотворених протягом багатьох віків “кустодіями катів”. Символом цього відродження є бенкет з невід’ємними атрибутами – квітами і вінками (ознаками перемоги життєстверджуючого начала):

Ідіть же на бенкет. Вбирайте стіл питвами!
Засипте квітами, закидайте вінками...
І хай в цей ясний день не буде винуватий –
Хто прийде в третій час, хто в шостий, хто в дев'ятий [8, 196].

Символічне навантаження змісту підсилюється введенням біблійної притчі про виноградарів, на що вказував і М.Зеров [12, 178]. За сюжетом притчі царство небесне подібне до господаря, що вдосвіта вийшов наймати робітників для праці у винограднику. Незалежно від того, коли вони були прийняті (о третій, шостій, дев'ятій чи одинадцятій годині) їм було однаково сплачено за працю. “Отак будуть останні першими, а перші – останніми!” [Мт., 20:16]. Подаючи поетичне переосмислення притчевого сюжету, використовуючи цифрові символи, М.Філянський підтверджує своє бачення перспективи розвитку людства в майбутньому, у даному випадку, співзвучне християнським уявленням про вселенське добро і справедливість.

Подаючи літературну інтерпретацію біблійних образів Ісуса Христа й Діви Марії, М.Філянський синтезує історичне й символічне трактування. Здійснюючи мистецький пошук від прямих запозичень, наслідувань, він приходять до поетичного переосмислення, символічного підтексту, індивідуально-авторських філософських узагальнень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бетко І. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки // Слово і час. – № 3. – С. 28-36.
2. А.Мень. В поисках подлинного Христа // Иностранная литература. – 1991. – № 3. – С.237-247.
3. Сулима В. Біблія і українська література. – К., Освіта, 1998. – 400 с.
4. Нямцу А. Евангельские образы и мотивы в русской литературе. – Черновцы: Рута, 1998. – 80 с.
5. Агеєва В. Поетеса зламу століть. – К.: Либідь, 1999. – 264 с.
6. Ницше Ф. Собрание сочинений: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2.
7. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
8. Філянський М. Поезії. – К.: Радянський письменник, 1988. – 240 с.
9. Нямцу А. Мир Нового Завета в литературе. – Черновцы: Рута, 1998. – 108 с.
10. Голомб Л. Релігійно-філософські засади лірики М.Філянського // Наукові записки Тернопільського державного педагог. університету. Серія “Літературознавство”. – 1998. – Вип. II. – С. 27-36.
11. Крістева Ю. Stabat Mater // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис 1996. – С. 495-509.
12. Зеров М. Бібліографія // Життя і революція. – 1928. – № 10. – С. 179-180.

ВІРШ І ДУХ

Штонь Г.М., д. філол. н., професор

Київський національний університет ім. Т.Шевченка

На відміну, скажімо, від фізики літературознавство не має напрацьованої ієрархії *всезагальних* законів (у фізиці вони йменуються апіорними принципами) філологічного мислення як мислення суто наукового. Описовість, смакова довільність, ідеологічна інваріантність, методологічний волюнтаризм — то найочевидніші ознаки цілковитої відносності всіх наших суджень, які претендують на істинність в одному міркувальному контексті і видаються чимось зовсім протилежним у контексті іншому. Більше того, науковість постмодерного вишколу взагалі усуває з дослідницького поля зору таке "фізичне явище", як твір, замінюючи його — твір — текстом, принципів прочитання якого може бути безліч. Для "чистого", так би мовити, розуму подібна підміна "живої художньої матерії" матерією мертвою, приналежною виключно культурі і на мові і мовою культури пояснюваною, є чимось схожим до виборюваної всіма і скрізь "демократії", котра релятивізувала і вирівняла у правах не лише суспільні касти та стани, а й талант з писучістю, благородство й нікчемність, моральну (та й фахову) самопідзвітність і т.зв. "верховенство права", котре робить непідсудним кожного, хто жодних прав не порушує, живе, як живеться, і пише, як пишеться. Або принагідно рефлексує, як рефлексується, завше втікаючи під захист логіки, матрична природа якої усуває, робить напріч зайвою природу суццю. До таких надміру "демократичних" рецепційних практик належить, зокрема, і Бартівська "думка про необхідність поступового аналізу того чи того конкретного тексту, що, очевидно, веде за собою певні наслідки і певні переваги. Тлумачення тексту, — наполягає фундатор постструктуралізму, — це не довільне заняття, якому можна віддаватися, прикриваючись заспокійливим алібі "конкретності": одиничний текст вартує всіх інших текстів, відомих літературі, проте не в тому сенсі, що він представникує від їхнього імені (абстрагує і урівнює їх), а в тому, що сама література є не що інше, як єдиний і одиничний текст: індивідуальний текст аж ніяк не дає доступу (індуктивного) до певної Моделі, він слугує одним із входів у розгалужену систему з множинністю подібних входів; скористатися цим входом, означає побачити вдалині не узаконену структуру норм і відхилень від них, не наративний чи поетичний Закон, а цілу перспективу (ошметки чиїхось промов, голоси, що доносяться з надр інших текстів й інших кодів) з утікаючим, відступаючим, таємничим роззахнутим горизонтом: кожний текст (одиничний) є втілена теорія (а не проста ілюстрація) цієї втечі, цього нескінченно відновлюваного і такого, що ніколи не згладжується, "розпізнавання"[1, 22-23].

В якості однієї з літературознавчих апіорій це могло б слугувати аналогом розгорнутого потрактування нашими колегами з царини точних наук категорії субстанціональності: "Кожен предмет досвіду містить у собі постійне (субстанцію) і змінне (акциденції). Акциденції суть способи існування субстанції. Кількісна міра субстанції є величиною постійною" [2, 102]. Щоправда, виникає проблема визначеності її (отої метатекстової субстанції) авторства, яке навіть з урахуванням причетності до нього Бога надто багато місця віддає людині, її смакам, знанням, її, зрештою, рецепційним інтенціям, завдячуючи яким твір напрямом свого руху має верх, а не низ, присуд, а не апіорне знання, життя, а не смерть. При тому життя не десь і колись, а зараз і тут, що, звісно, не виключає його неспізнаваної всезагальності, цього — на земному рівні і в межах суто земного досвіду — замітника божості, до якого ми, люди, не повертаємося, а яким щохвилино є. І яке актами "розпізнавання" у собі й собою реалізуємо романом, віршем, трагедією, драмою, котрих до нас, творців, не було. Чи — співтворців: ми люди не горді і згодні розділити моменти поетичних чи прозаїчних осявань з кимось чи чимось, од нас мудрішим. Проте не здатним бути зреалізованим без нас — цей наголос я роблю вихідною позицією міркувань і про віршовий спосіб формування метасубстанції власне ба й виключно мистецького призначення і штибу, котра не є ні т.зв. матерією, ні пізнаючим її розумом. Недвозначно чітко про неї сказано у Гегеля, який писав: "Мистецтво виражає дух в індивідуальній своєрідності і у той же час очищеним як від випадкового наявного буття і його змін, так і від зовнішніх умов, і при тому виражає *об'єктивно* для споглядання і уявлення" [3, 205].

В якості першої (і визначальної) з апіорних засад як власне мистецтва, так і науки про нього наведене судження філософа пропонує, як бачимо, дух, субстанцію щонайменше рівнобожу, а щонайбільше — паритетно творчу в царині, принаймні, вже згаданого **життя**, феномену, можливо, й у Всесвіті єдиному. А можна й сказати — самотньому; останнє припущення робить працюючий в нас і нами Дух ще й нашим товаришем по долі, котра — доля — має іще одну, але вже не виїмково земну назву — *призначення*, яке, вочевидь, містить і кожен окремо взятий вірш, і поезія в цілому. В якості одного з цілком можливих (але аж ніяк не вичерпних) його — призначення — щодо вірша уточнень можна взяти гегелівське потрактування ліричного роду, який зображає "одиничне відчуття, інакше кажучи, такий, що відбувається в душі, рух" [3, 206]. Рух, безперечно, убік Духу, або разом із Духом на ті рівні його "очищення" від усього випадкового, себто минушого і щодо нього "зовнішнього", де поет і його

співтворець-читач є (або стають) виключно ним. Для прикладу наведу один-єдиний раз колись і невідь де прочитаний, точніше — духоєством вхопленій щоденниковий запис П.Тичини:

За вікнами кленок
Віттями хитає.
А мами немає...

Переконувати себе і вас, що це вірш, при тому вірш щонайвищої духовної проби, я не збираюся і не стану: таким самим (зрозуміло — за функціями) віршем для когось може слугувати й одне-єдине слово. Приміром — Марія, Україна, степ, зоря, жовтень. Власне, коли йти за О.Потебнею, кожне слово є образом, а відтак і поезією, про що недвозначно нагадує нам джерельне, як ми кажемо, чиста народна мова, чар якої іноді перевищує суто змістове наповнення творів, де та мова стала, що називається, головною дієвою особою. Для унаочнення цього наведу приклад із збірки "Дикі думи" Ю.Федьковича, котра починається однойменним віршем:

Гой думи ж ви мої! Гой чорні ж ви мої,
Та де вас подію?
Украй Чорногори, украй золоті
На швару [трави. — Г.Ш.] посію.
І муть Чорногорів легіники трови [полювання з псами. — Г.Ш.]
На лови ходити
І муть мої думи у травах шовкових
Усі находити...

А ось як звучить коломийка, що є в записах Федьковича й яка поетом була обрана в якості художнього першовірця:

Де ж я свої співаночки подію, подію?
Та піду я в Чорногору на швару посію.
Будуть туди вівчарики з вівцями ходити,
Будуть мої співаночки в траві знаходити;
Будуть туди вівчарики білі вівці пасти
Будуть мої співаночки за капелюх класти.

Попри певну ритмомелодійну й почасти образну близькість обох наведених уривків, рівень їхньої поетичності, а з тим і одуховленості у них різний. Причина цього самоочевидна: Ю.Федькович наміром суто міркувальною чи, як ми тепер кажемо, концептуальною "дикості" втрутився в природну гру сутнісних сил використовуваної ним у ролі робочого матеріалу живонародної мови, де передбачувана назвою циклу трагедійність буття не є і не була ніколи присутньою.

"Мова, - зауважував О. Потебня, — в усьому своєму обсязі і кожне окреме слово відповідає мистецтву, притому не тільки за своїми стихіями, а й за способом їх поєднання"[4, 48]. Спостереженнями нами наразі способом цього поєднання є вірш авторський і вірш безособове народний, проте з одними і тими ж у них "стихіями", до яких належить і внутрішня форма кожного буквально слова, яких поезія використовує, поперше, незмірно менше від прози, а по-друге, використовує згідно сквородинського закону "сродності" як самої внутрішньої форми, так і штенційної її всезагальності, яку Барт пропонує замінити суто вербальним метатекстом, стосовно якого усі тексти літературні є утвореннями суто коннотативними. З аналітичної точки зору, -зауважує він, — коннотація належить двом просторам — лінійному просторові впорядкованих послідовностей, коли фрази витікають одна з одної і зміст помножується мовби діленням, розпросторюючись за допомогою відводок, і завдяки просторові, що агломерує, коли певні фрагменти корелюють з тими чи тими смислами, позапокладеними щодо матеріального тексту, творячи в сукупності певного роду туманності означуваних. З топологічної точки зору коннотація забезпечує розсіювання (органічне) смислів, схожих із золотим пилком, що вкриває зриму поверхню тексту (смысл — це золото). З семіологічної точки зору коннотативний смысл — це першоелемент певного коду (не піддатного реконструкції), звучання голосу, що влітається в текст. З динамічної точки зору це іго, під яким згинається текст, це сама можливість схожого тиску (смысл — це сила). З історичної точки зору коннотація, якщо вже вона творить смисли, які скоріш від усього піддаються фіксації (навіть коли вони не є лексичними), є джерелом (хронологічно визначеним) Літератури Означуваного. З точки зору своєї головної функції (породження подвійних смислів) коннотація порушує чистоту комунікативного акту: це — зумисно і свідомо створюваний шум, який вводиться в фіктивний діалог автора й читача, це — контркомунікація (Література є нічим іншим, як зумисною какографією). Із структурної точки зору існування денотації і коннотації, двох систем, що вважаються роздільними, дозволяє текстові функціювати за ігровими правилами, коли кожна із цих систем відсилає до іншої згідно вимог тої чи тої ілюзії [1, 18-19].

Наведена (як і попередня) цитата з "поворотної", за визначенням її автора, праці Р.Барта зумисне розлога і довга, що іще більш увиразнює ілюзійність її самої у ролі тлумача того, звідки й чому у вищенаведеному вірші Тичини, який складається всього лише з восьми слів (два з них до того ж службові), зринає смысл позаденотативно-коннотативний, себто явлений відразу і повністю і явлений в

об'ємі щонайменше епічному. У довільному переказі цей смисл полягає в раптово виниклому почутті сирітства серед переповненого вітром світу. Сирітства і кленка за вікном, і поета, і всіх, хто, вдихнувши у себе словоряд: "За вікнами кленок вітами хитає", — на видихові (видихові духовному!) вже чується неназваним, але повтором "вікнами — вітами" "імплантованим" у власне духоєство всекосмічним протягом, в унісон з повіями якого здригає й серце. А душа, оминаючи усі оті "туманності" означуваних, шуми... фіктивного діалогу автора й читача, поза- й понадвербально здійснюється до знання найголовнішого: що ще однієї душі, маминої, яка, вочевидь, усе це колись "чула" і це чуття передала синові, вже в цім світі нема. Хоч можна сказати й навпаки: увесь світ став тепер маминою душею. І це за відсутності мами живої приносить відчуття всохопної спорідненості людини й того самого Космосу, про який (як, до речі, і про власне кожний текст і "метатекст" у цілому) можна коннотувати практично безкінечно. Як, для прикладу, про світильник, форма якого може бути чи й не самодостатньо довершеною, "чистий розум" здатен рефлектувати і як про дерево, камінь, метал чи скло, і як про ємкість, і як про свідка того чи того історичного часу. І все це буде світильника стосуватись, але не буде ним самим у тій єдиної потрібній людині і людиною передбаченій якості, котра пов'язана з живопломінним у ній горінням. А у вірші, який теж цим світильником є, — зі спалахом зматерілізованого його вмістом Духу, еманованого не з фактури слова, фрази, строфи, а з життя, а ще точніше — співжиття вибухуваних у віршовану форму квантів субстанціонального смислу, видобутих "тісною віршового ряду" (Б.Ейхенбаум) з "матерії", у якості якої слугують вищезгадані слова, фрази, строфи.

Третій з апріорних принципів фізики: "Усі одночасно існуючі предмети досвіду перебувають у всезагальній взаємодії постільки, поскільки їхні субстанції однакові" [2, 102] стосовно поетичного і, ширше, художнього мислення може, отже, звучати майже, або цілком так само, оскільки мова до "предметів" досвіду належить теж. Так само, зрозуміло, як і мова художня, котра впокорює і змушує у відповідному напрямку і на відповідний результат працювати *стихії*, які наявні, за Потебнею і в слові. Це "зміст (або ідея), який відповідає чуттєвому образу або розвинутому з нього поняттю; *внутрішня форма, образ*, який вказує на цей зміст, який відповідає уявленню (яке теж має значення тільки як символ, натяк на відому сукупність чуттєвих сприйнять, або на поняття). І, нарешті, *зовнішня форма*, в якій об'єктивується художній образ. Різниця між зовнішньою формою слова (звуком) і поетичним твором, — зауважує вчений, — та, що в останньому як прояві складнішої душевної діяльності зовнішня форма більш перейнята думкою" [4, 47-48].

Варто було б зупинитися докладніше на щойнозгаданій складності не власне думки і вербалізованого при її участі змісту, а на складності і розмитті **душевної діяльності**, яка має наслідком і саму думку, і твір, зміст якого, на переконання О.Потебні, "розвивається не в митцеві, а в тих, хто розуміє" [4, 49], але це відхилило б нас від головного річиза цього повідомлення, котре стосується передбачуваного чи не кожним творчим актом, але не кожним творчим актом здійснюваного прориву в царину тих всезагальних смислів, які і є змістом і вмістом субстанції, поійменованої Духом. Дефінітивне визначення останнього хто зна чи можливе, проте продемонструвати, що саме мається на увазі, можна. Звернусь до загальновідомого:

Тече вода з-під явора
 Яром на долину.
 Пишається над водою
 Червона калина.
 Пишається калинонька,
 Явор молодіє,
 А кругом їх верболози
 Й лози зеленіють.

Тече вода із-за гаю
 Та по-під горою.
 Хлюпошуться качаточка
 Помеж осокою.
 А качечка впливає
 З качуром за ними,
 Ловить ряску, розмовляє
 З дітками своїми.

Тече вода край города.
 Вода ставом стала.
 Прийшло дівча воду брати,
 Брало, заспівало.
 Вийшли з хати батько й мати
 В садок погуляти,
 Порадитись, кого б то їм
 Своїм зятем звати?

Україна, яка друге вже століття називає Шевченка своїм батьком і яка багаторазово (М.Лисенко, С.Воробкевич, Я.Степовий) робила спроби перетворити цей вірш на пісню, ще жодного, як на мій погляд і, звісно, рівень поінформованості, разу не робила спроб його — вірш — коли не вивищити, то бодай поставити осторонь "генеральних" доріг поетичного нашого слова. Слово, яке постійно щось то славило, то викривало, то до чогось нас закликало і вкрай рідко промінилось... миром. При тому миром щонайвищої духовної проби — богоприсутнім або й богосущим, коли ніщо і ніде (ніде найперше в межах, тексту, але тексту не виключно вербального) не порушує розлиті в божім цім світі благодаті. Вираженої, зокрема, абсолютною суголосністю усіх впокорених віршем стихій: ладової, тої, що живить інтенції послівної внутрішньої форми (хоч, принагідно зазначимо, внутрішньою формою володіє і текст), стихії земноприродної, космічної, внутрішньолюдської, стихії світовідчуттєво і світотлумачно авторської (т.зв. "ліричне "я", яке, є чимало підстав вважати, наближається в цьому вірші до "я" земнонебесного), стихії, нарешті, рецепційної, куди увіходить і ота сама "складність душевної діяльності", що супроводжує злиття "я" читачького з "я" Шевченка. Як саме це відбувається, себто коли і за рахунок чого індивідуальне (поетичний авторський стан, покликаний ним з океану мови слова, "запропонована" і цьому станові, і цим словам форма) водночас і злитно починають "промовляти" не про окремішне своє, а про субстанціональне спільне: те, що набув у процесі багатосотлітньої духовної своєї історії коломийковий вірш, що злютовує качат, осоку, ряску, город і річкову течію в одне неподільно-епічне ціле і що є так само спільним між качкою з качуром і тільки що покликаним природою до потреби у парі дівчам, — так от, повторюю: як саме це (поєднання усього з усім) відбувається чи відбувалося у поетові, знає тільки поет. Якщо, зрозуміло, знає; є чимало підстав разом із К.Юнгом вважати, що його — поета — "внутрішня природа відкриває себе і качкою проголошує речі, які ніколи у нього не були на устах. Він тільки може підкоритися цьому внутрішньому імпульсу і прошкувати туди, куди той веде, відчуваючи, що його твір більший від нього самого і володіє силою, йому непіддатною" [5, 366]. Приклад із Шевченком у цьому сенсі виглядає ніби не найбільш вдалим, оскільки поет зображену ним ідилію, а радше — земний інваріант раю, спостерігав і собою у собі омовлював не раз, і не два. Але гляньмо на дату написання цієї ідилії: 7 листопада 1860 р., Петербург. Саме листопада і саме Петербург. Менше ніж за рік до раптової смерті, яка є, кажуть, переходом у життя вічне.

Яке саме вічне, знати нам не дано. І, водночас, дано. У тім числі й оцим ось хрестоматійним віршем, покликаним до життя національним нашим Духом і Духом всесвітнім, котрий, пригадаємо Гегеля, постає у мистецтві "очищеним як від випадкового наявного буття і його змін, так і від зовнішніх умов". У тім числі й умов не лише у вигляді глибокоосіннього північного міста, а й царату, конкретної поетової долі. І усіх нас, котрі ту долю зводять здебільшого до подій зовнішніх, а не внутрішніх. Зокрема й отаких, коли життєвий розум і конкретножиттєвий досвід від Слова відступають, аби поступитися місцем... Духові. Який має поезію за свого **мовця**. З усіх у мистецтві відомих — найуніверсальнішого.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Ролан. S/Z. — М., 1994.
2. Грязнов А.Ю. Методология физика и априоризм Канта // Вопросы философии. - № 8. - 2000.
3. Гегель. Работы разных лет: В 2 т. — М., 1971. - Т. 2. — С. 205.
4. Потебня Александр. Эстетика і поетика слова. — К.: Мистецтво, 1985.-302 с.
5. Юнг Карл. Об отношении аналитической психологии к поэзии // Юнг Карл. Избранное. — Минск, 1998.

УДК 882-07

АНТИЧНОСТЬ НА СТРАНИЦАХ РОМАНА В.Ф. ОДОЕВСКОГО “РУССКИЕ НОЧИ”

Эмирсуинова Н.К., к. филол. н., доцент

Запорожский государственный университет

Интерес В.Ф. Одоевского к античности был постоянным, в его произведениях можно встретить ссылки на ученых и поэтов Древней Греции и Рима; в его наследии есть и оригинальные высказывания об особенностях античного искусства и философии. Однако тема «В. Ф. Одоевский и античность» ждет своего изучения. Особенно существенным является выяснение проблемы рецепции античности на

страницах его романа «Русские ночи» – итоговой книги русского романтизма, которая суммирует многие мотивы, образы и идеи 1830-х годов. Суждения писателя по поводу античного наследия связаны с его общей концепцией развития культуры.

Смену человеческих цивилизаций В.Ф. Одоевский объясняет через любимое всеми любомудрами сопоставление истории с жизнью человека. По их представлениям, идущим от Шеллинга и немецкой романтической философии, каждый народ переживает стадии детства, юности, зрелости, старости и неизбежно умирает. История непрерывна, потому что на смену дряхлым народам приходят юные, они несут с собой животворную силу духовного возрождения и спасения мира. Исходя из этих представлений, определяются в романе исторические границы античности. «...Когда науки и искусства Египта погасли в разврате, - Греция обновила их силу в своих объятиях» и подарила человечеству “изумительные произведения древней науки и древнего искусства“ [1, 147]. Закат античного мира В.Ф. Одоевский видел в том, что “дух отчаяния заразил все общественные стихии гордого Рима”. Неверие, скептицизм, - это вернейшие, по В.Ф.Одоевскому, приметы одряхления, вымирания культуры. Еще одним, чрезвычайно важным, признаком старения жизни целого народа он считал эклектизм мнений в философии, отказ от цельных законченных систем мировоззрения. “В последних веках древнего мира все системы, все мнения были потрясены, тогда просвещеннейшие люди того времени спокойно соединяли самые противоречащие отрывки Аристотеля, Платона и еврейских преданий“ [1, 148]. Верный своей идее цикличности исторического процесса, В.Ф. Одоевский видел в факте возвышения Греции и Рима и в закономерном их упадке прямую параллель современному умирающему Западу. Состояние наук и искусства в Европе, по мнению писателя, очень напоминает то, что было характерным для последних веков античности: “Наука погибает! Религиозное чувство погибает! Искусство погибает!” Античность привлекала его как своеобразный поучительный факт истории, подтверждающий его трактовку исторического прогресса. Обращение к античности зачастую связано с настойчивым стремлением, путем аналогий и параллелей, постигнуть современность.

Античная мифология, литература и философия интересовали В.Ф. Одоевского и своими специфическими особенностями. Изучение античных ценностей давало возможность ставить и решать вопросы общеэстетического характера, именно этим можно объяснить его обращение к самым разным периодам античности: от первобытности до “века Перикла”. Несколько неожиданным кажется утверждение В.Ф. Одоевского о том, что “в истории первый век до Гомера был развитием лишь одной стихии - науки. С Гомера до христианства прибавилось к тому поэзия.” [1, 195] Первая часть утверждения не покажется странной, если внимательно разобраться в условных символических определениях писателя, данных четырем стихиям человеческой жизни: науке, поэзии, любви, вере. Причем стихия науки обозначена им очень широко: “Наука есть знание, иначе образ воззрения на предметы ” [1, 196]. Русский философ под словом “наука” понимает то, что мы называем мировоззрением. Мифологические воззрения древних греков на природу и были своеобразной “наукой” с точки зрения В.Ф. Одоевского. Не случайно писатель далее говорит о том, что только с гомеровских времен зародилась стихия “поэзии”. Древняя наука (мы бы сказали мифология) и поэзия составляли в совокупности сущность античной цивилизации. Так, В.Ф. Одоевский дал специфическое объяснение этому феномену и отграничил его от эпохи Христианской, основной стихией которой, по его мнению, стала “любовь”. Эти заметки – под названием “Русские ночи, или о необходимости новой науки и нового искусства” были написаны еще в 1830-ые годы, и поэтому в них видны следы увлечения немецким философским систематизмом. Объясняя самые различные явления человеческой жизни, схематизируя их, он сводит все к основополагающим стихиям. В окончательном тексте “Русских ночей” концепция античности становится более многосторонней: мифология, философия, поэзия получают более диалектическую характеристику.

Древнегреческая мифология, по мнению В.Ф. Одоевского, возникла из стремления первобытных людей постигнуть духовную субстанцию мира, идею “божественного в человеке”: “Мы всегда облакаем лишь самые отвлеченные понятия в чувственную оболочку для того, чтобы их сделать осязаемыми, - мы духовному придаем вещественный образ: так должно было быть и в древних иносказаниях”[1, 207]. Считая, что в основе древних мифов о “Сатурне, отце богов, царствующем на земле”, о “Прометее, похищающем божественный огонь” скрываются “действительные предания”, писатель утверждает их большую познавательную ценность. В процессе рождения мифа, по его мнению, первенствовала “инстинктуальная сила”, еще не вытесненная позднейшим рационализмом. Эти мысли русского любомудра свидетельствуют о глубоком его интересе к античной мифологии и о серьезных предпосылках ее теоретического осмысления.

В.Ф. Одоевского интересовала, в частности, проблема соотношения мифологии и истории. Мифы о Троянской войне и римские легенды, по мнению писателя, являлись частью античной истории, об этом свидетельствует его негативная оценка попыток некоторых ученых опровергнуть достоверность мифологических сюжетов. В «Ночи девятой» особое место принадлежит речам органичных дел мастера Альбрехта – учителя и философа: в его уста писатель вложил некоторые свои мысли. Альбрехт, рисуя картину первобытного существования и возникновения древнего искусства, насыщает свои монологи античными мифологическими образами: «Антей», «алкид», «Орфей», «Зевс», «титаны», «Сфинкс»,

«Эдип». Эти мифологические персонажи, по мнению Альбрехта – Одоевского, знаменуют собой переход от дорефлективного мифологизма – когда природа «вызвала человека сравниться с собой», к новому этапу, когда возникает «искусство! Эта могучая, ничем необоримая, сила – отблеск жидителя, скоро покорила себе и природу, и человека...». Миф об Эдипе и миф об Орфее становятся в повести образным отражением этапов творческого процесса: первый – постижение жизненных тайн, его олицетворяет Эдип, угадавший «все символы двуглавого сфинкса», второй – выделение человека из природы, покорение её – «это торжественное мгновение жизни человечества люди назвали Орфеем, покоряющим камни силою гармонии» [1, 120]. Размышляя о связи «мысли» и «выражения», В.Ф. Одоевский вместе со своим героем попутно дает пронизательную характеристику сути мифологического мышления: словом-образом называется одно огромной значимости явление, смысл которого заключен в простой мифологической ситуации.

Из обширной древнегреческой мифологии привлекаются те сюжеты, которые подтверждают воззрения автора романа. Например, для утверждения чисто романтической мысли: «нет минут непоэтических в жизни поэта» – писатель вспоминает древнегреческую легенду о статуе Мемнона, «которая непрерывно издает гармоничные звуки» [1, 106]. Речь идет о Троянском мифе, который повествует о всеобщей связи явлений: герой Мемнон, превращенный руками людей в великолепную скульптуру, музыкой приветствует появление на небосклоне своей матери Эос – богини зари. Писатель-романтик, обращаясь к мифу, чрезвычайно углубляет эстетическую значимость «поэтических минут», символика мифа дополняется существенными нюансами: поэтическая натура связана тончайшими нитями с жизнью вселенной, ей открывается гармоническая тайна бытия, художественное творчество тождественно животворящей силе самой природы.

По мнению В.Ф. Одоевского, древние не были прагматиками-материалистами, от этого их спасало природно-стихийное мифотворчество – вера в возможность общих начал. Этим объясняется и романтическое неприятие писателем «железного» XIX века: «общая, живая связь наук потерялась, истинное знание все более и более забывается» – горько восклицает Фауст-Одоевский, в его представлениях античность обладала как раз такой «общей, живой связью наук», еще тесно переплетающейся с инстинктуальным проникновением в суть постигаемых явлений.

Весьма характерен в этом смысле следующий сюжет из «Русских ночей». На вопрос: «Не можете ли мне объяснить значение обрядов, которые наблюдались в древности жрецами Цибелы или Земли?» – человеком XIX столетия дается ответ: «Извините, филология до меня не касается, я агроном» [1, 165]. Сопрягая в этом диалоге две весьма отдаленные области знания: культурологическую и сельскохозяйственную, В.Ф. Одоевский констатирует печальную истину о распадении общих знаний на узкие специальности, на отсутствие интеграции этих знаний. В античном мире, с его синкретичными представлениями о жизни, слово-обряд-действие были единым процессом, поэтому истолковать его мог любой человек. Так В.Ф. Одоевский, иронизируя над строгой регламентацией и узостью научных школ и специализаций, предвосхитил те тенденции в изучении древнего мира, которые стали ведущими для мифологической школы и для других течений XIX века, рассматривающих миф и связанные с ним обряды в единстве философских, филологических и естественно-научных данных.

На страницах «Русских ночей» герои очень много рассуждают о поэзии, об искусстве, о спасительном значении гармонического воображения в меркантильном веке. Так, Фауст-Одоевский, обратившись к древнему мифу, находит в нем подтверждение идеям философского романтизма. Есть, по его мнению, немногие счастливицы, которые строят свой поэтический мир, «и неожиданно в сем мире отражается та гармония, которая звучит в душе самих зодчих; древность выразила этот замечательный акт человеческой деятельности именем Амфиона» [1, 180]. Образ Амфиона, играющего на золотой лире, зачаровывающий даже камни, которые сами укладывались в стену, получает здесь неожиданный ракурс. Греческий миф расширяет смысловое поле романтического толкования могущества искусства, озаряет непривычным светом один из краеугольных моментов романтической эстетики и психологии творчества.

Интересно, что обращение к античной литературе почти всегда связано с желанием писателя провести аналогию с современной русской жизнью. В этом смысле примечателен фрагмент о разном значении комедии и трагедии для древнеримского и русского зрителей. «Народная трагедия» не могла ужиться в Риме, <...> в самой комедии благородный и тонкий Теренций не возбуждал участия, какое возбуждал Плавт своими площадными шутками. Римляне не были готовы воспринять трагедии вследствие недостатка просвещения и образования, а русский простолудин больше любит трагедии, нежели комедии.» [1, 225] В этом, несколько субъективном заявлении заключается специфическая особенность историко-философских параллелей и сравнений писателя, где он своевольно соединяет русскую национальную стихию с греческой, противопоставляя их римскому менталитету. Причем, В.Ф. Одоевский проводит не только параллели, но и разграничения. Греки любили трагедию, что было следствием «роскоши образования», русские же наделены этим стихийным чувством трагического изначально: «оно родилось естественно, появилось из земли»

Суждения об античной трагедии – высшем художественном выражении «века Перикла», «века Софокла» – связаны с размышлениями В.Ф. Одоевского о поэтике собственного сочинения – о романе «Русские ночи». [2,133]. Образцом для него стала греческая трагедия, а именно, ее специфическая особенность – наличие в ней хора, в котором большею частью выражались понятия самого зрителя, хор этот был своеобразным «адвокатом господствующих в тот момент времени понятий», и считался древними «необходимой принадлежностью драмы». [1, 190] Для В.Ф. Одоевского древнегреческий хор – свидетельство удивительной прозорливости древних, которые считали, что в драме должна быть предусмотрена форма зрительского соучастия. Писатель сожалеет, что девятнадцатое столетие потеряло саму заботу о нём. А это, по его мнению, необходимо любому произведению искусства, чтобы избежать двух крайностей: с одной стороны, «лиризма и резонёрства», с другой – «холодной объективности». Идя от античности к современному и будущему искусству, В.Ф.Одоевский и создавал свой оригинальный роман «Русские ночи». Он построен как спор с потенциальным читателем, который может включиться в этот нескончаемый диспут.

В.Ф. Одоевский указывает и на другой источник из античной эпохи, оказавший влияние на саму идею «Русских ночей» – это «Диалоги» Платона, именно они подсказали жанровую форму романа, так как Любомудра интересовала более всего «судьба той или другой идеи». Идеи античных философов, естественно, возникают в сознании героев романа, вокруг них ведутся дискуссии на страницах этой уникальной энциклопедии идей – от «элеатов до Шеллинга».

Платон оказал на становление романтического мировоззрения В.Ф. Одоевского особое влияние: «Платон произвел на меня глубокое впечатление, до сих пор сохранившееся, как всякое сильное впечатление юности» [1, 191]. Первоначальный замысел романа о «задачах человеческой жизни» строился как диспут именно античных мыслителей, только потом «вместо Фалеса, Платона и проч. явились современные тогда (в 1830-ые годы – Н.Э.) типы». Платон должен был стать одним из центральных героев новых «романтических» диалогов, которые бы наследовали, воспроизводили античную традицию.

Многие идеи античного философа вложены в уста центральных персонажей. Например, Фауст-Одоевский утверждает: «Если мы имеем идею равенства, красоты, совершенного добра и проч. – то они существуют в нас сами собою, безусловно и мы лишь как мерку прикладываем их к видимым предметам. Это говорил ещё Платон, и я не постигаю, как можно до сих пор толковать о деле, столь ясном» [1, 143]. Так определяется одна из центральных гносеологических проблем, существенных для писателя-любомудра.

Платоновская идея об изгнании поэта из идеального государства привлекала внимание В.Ф. Одоевского неоднократно. Цитата из «Государства» стала эпиграфом к его повести «Сильфида», в «Русских ночах» её вспоминает Фауст в связи с размышлениями героев об утилитарных теориях современности. В его устах перефразированное высказывание античного философа получает определенность притчи, обрастая выразительными подробностями, характеризующими меркантильный современный век и трагическую разобщенность в нем жрецов поэзии и прагматического большинства. «Поэты со времени Платона выгнаны из города; они любят венками, которыми их увенчали; сидя на пригорке и смотря на город, они не могут надивиться, отчего все движется в городе с восхождением солнца и все замирает, когда оно зашло» [1, 73].

Фауст, развивая мысль о том, «что наибольшую роль играет во всей вселенной именно то, что менее осязаемо или что менее полезно», полемизирует с Платоном, не случайно после этих суждений помещаются повести о значении творческого духа: «Последний квартет Бетховена», «Импровизатор», «Себастьян Бах», именно с «Ночи шестой» входит в романтический роман жизнеутверждающая мысль о «пользе бесполезного».

В диалоге Фауста и Ростислава в «Ночи девятой» речь заходит о Сократе, о его известном изречении: «все, что я знаю, это – что ничего не знаю» [1, 135]. Имя Сократа вспоминается в связи с проблемами герменевтического плана, поскольку выясняется вопрос взаимопонимания людей, беседующих об одном и том же предмете. Комментаторами замечено, что это изречение трактуется В.Ф. Одоевским в духе тютчевского афоризма: «Мысль изреченная есть ложь» [1, 296]. Наблюдение это можно дополнить. Автор романа наполняет слова Сократа особым смыслом: он рассматривает их в связи с трудностью выражения нравственных понятий, тем самым вычлняя в предельно-обобщенном высказывании лишь один аспект. Он допускает вариативность их истолкования, заявляя: «В этом смысле **может быть** и говорил Сократ», далее писатель указывает на связь этих слов с деятельностью Сократа: «он не молчал». Называя Сократа «ученейшим и деятельнейшим» человеком, автор «Русских ночей» дает глубокую трактовку древнему изречению, связав её с магистральной идеей романа, с его пафосом бесконечности человеческого познания. Он скорее полемизирует с тютчевским изречением, здесь проявляется спор с известным романтическим алогизмом В. А. Жуковского, заключающим стихотворение «Невыразимое»: «И лишь молчание понятно говорит...» Рассматривая слова античного философа в контексте его главного дела, В.Ф. Одоевский приходит к выводу о необходимости возникновения «некоторой симпатии» говорящих, как условия их взаимопонимания: понимать друг друга можно лишь тогда, когда

«говоришь искренно и от полноты душевно», – так аргументирует свою мысль писатель, вызывая в памяти читателя круг ассоциаций, связанных с античной культурой философских бесед.

Центральной идеей эпилога романа является противопоставление России и Запада, в русской жизни писатель видит возможности спасения от европейского прагматизма и меркантильности, один из путей этого спасения – изучение исторического опыта. Обращения к античной эпохе в эпилоге вызваны желанием автора укрепить уверенность читателя в неизменном поступательном развитии русского общества: Россия также молода и богата духовным потенциалом, как когда-то Древняя Греция. Экскурсы в историю античной науки призваны ещё раз продемонстрировать высокий уровень знаний греков об окружающем мире. Писатель перечисляет различные открытия, сделанные в античности. И хотя с точки зрения новейших данных многое из этого наукой опровергнуто, показательна сама логика мышления автора: для выдвижения гипотезы о том, что древние знали секреты грозных разрядов и даже управляли ими, приводятся не только научные факты, но и мифологические, цитируются фрагменты из Эсхила и Овидия, вспоминается редкое название Юпитера – Элиций, которое истолковывается как «притягиватель». В этом проявляется романтический максимализм В.Ф.Одоевского, преувеличение достижений первобытного знания, безграничное доверие инстинктуальному универсализму древних.

В античной культуре В.Ф. Одоевский находит основные истоки различных видов человеческой деятельности, в ней он ценит её естественную связь с жизнью природы, ощущение цельности бытия, искренность и наивность в постижении мира. Обращаясь к античной мифологии, философии, поэзии, музыке, он стремится обратить внимание современников на забытые человечеством ценности. На страницах этой уникальной книги античная цивилизация и античная культура выступают как цельная, завершённая система со своими особенностями и характерными признаками мышления древнего человека и его миропонимания. Однако чаще всего античность привлекается в романе «Русские ночи» для подтверждения размышлений писателя о путях развития русской национальной стихии. Таково назначение многочисленных сравнений, параллелей и аналогий современности и древности; они свидетельствуют о желании автора включить в свой интеллектуальный роман диалог с античностью, что становится существенным проявлением поэтики романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Одоевский В.Ф. Русские ночи. – Л., 1975.
2. Манн Ю. Проблема хора: В. Одоевский и «Русские ночи» // Манн Ю. Русская философская эстетика. – М., 1969.

УДК

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

Іваненко В.А., д.філол.н., професор

Запорізький державний університет

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:

- a) для заголовку статті: Times New Roman, – 14 пт, напівжирний, усі великі.
- b) для підзаголовків: Times New Roman, – 12 пт, напівжирний, усі великі.
- c) для основного тексту: Times New Roman, – 10 пт.
- d) для УДК, авторів, виносок, посилань, підписів до рисунків та надписів над таблицями: Times New Roman, – 10 пт.

Інтервал між абзацами – 6 пт, міжстрочний інтервал – одинарний.

2. ТИПОГРАФСЬКІ ПОГОДЖЕННЯ ТА СТИЛ

УДК набирається в першому рядкові сторінки і вирівнюється за лівим краєм. Заголовок статті набирається у наступному за УДК рядкові (інтервал – 12 пунктів) і вирівнюється по середині. Прізвища авторів з ініціалами в алфавітному порядку набираються в другому рядкові після заголовка (інтервал – 14 пунктів) і вирівнюється по середині. Перший абзац тексту статті (або перший підзаголовок) набирається в другому рядкові (6 пунктів) після списку прізвищ авторів. Анотації набираються і розташовуються в окремому розділі журналу (англійською мовою).

Підзаголовки статті вирівнюються на середину рядка. До підзаголовків не включаються посилання на літературу, рисунки, таблиці.

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, котрі 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 ВМР 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 абзацу) 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 повинні бути пронумеровані.
- На етикетці дискети треба обов'язково вказувати прізвище, ініціали автора, ім'я файлу статті.
- На дискеті повинні міститися:
 - ✓ текст статті
 - ✓ анотація (англійською, російською, українською мовами)
 - ✓ ключові слова (також трьома мовами)
 - ✓ відомості 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
2. Анотацію, ключові слова
3. Відомості про авторів
4. Витяг з протоколу засідання вченої ради факультету
5. Зовнішню рецензію
6. Дискету з текстом статті, анотації, ключовими словами та відомостями про авторів
7. Лист-клопотання на ім'я ректора з проханням опублікувати статтю (для співробітників сторонніх організацій)

Адреса редакції : Україна, 69063, м. Запоріжжя, МСП-41,

вул. Жуковського, 66

Довідки за телефонами: (0612) 64-26-05 – відповідальний редактор

69-98-26 – редакційно-видавничий відділ.

Збірник наукових статей.

Вісник Запорізького державного університету

Філологічні науки

№1,2001

Технічний редактор - Толлок О.В.

Підписано до друку 6.03.2001. Формат 60 x 90/8.

Папір Data Copy. Гарнітура "Тайме".

Умовн. друк. арк. 19,5. Обл.-вид. арк. 25,6.

Замовлення № 153. Наклад 100 прим.

Набір, верстка, дизайн-проробка, оригінал-макет і друк виконані
у лабораторії видавничих технологій та комп'ютерної графіки
Запорізького державного університету

69063, м. Запоріжжя, 63,

вул. Жуковського, 66, к.21,

тел. 64-55-54

