

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**

№ 2, 2001

Запорізький державний університет
Запоріжжя 2001

Вісник Запорізького державного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки /Головний редактор Толлок В.О. – Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2001. – 146с.

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 – Толлок 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.

ISBN 966-599-114-0

© Запорізький державний університет, 2001

ЗМІСТ

БАЛЛА Е.Ю.	<i>МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ ВОДНОЇ СТИХІЇ В ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО</i>	5
БЕРЕЖНА Н.І.	<i>БІБЛІЙНІ МОТИВИ І ОБРАЗИ В ПОЕМІ І.ФРАНКА “СМЕРТЬ КАЇНА”</i>	7
БІЛЕНКО Т.Г.	<i>ЕКСПРЕСІЯ НУЛЬСУФІКСАЛЬНИХ СТРУКТУР</i>	11
БУСЛАСВА К.О.	<i>АНТИЧНІ ОБРАЗИ В ЦИКЛІ “ЛЕГЕНДИ СТАРОКИЇВСЬКІ” НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ</i>	14
ВАСИЛИНА К.М.	<i>ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ПОЕЗІЇ “ШЛЯХ ДО НІЧЛІЖКИ” (1535 - 36) Р.КОПЛЕНДА</i>	18
ГАДЖИЛОВА Г.О.	<i>ПОЕТИКА РЕДАКЦІЇ ТЕКСТУ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “РУФІН І ПРИСЦІЛЛА”: ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ЗАДУМУ</i>	22
ГАНОШЕНКО Ю.А.	<i>ФУНКЦІЯ РЕМАРКИ В ДРАМАХ В.ВИННИЧЕНКА</i>	25
ГУЦУЛЯК І.Г.	<i>ПРИНЦИПИ ПОЕТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ</i>	27
ДАВИДОВА О.В.	<i>ТРАДИЦІЇ Ф.ДОСТОЄВСЬКОГО ПРИ РОЗКРИТТІ ПСИХОЛОГІЇ ПЕРСОНАЖА В РОМАНАХ В.ВИННИЧЕНКА (ПРОСТОРОВИЙ АСПЕКТ)</i>	31
ДЕНИСЕНКО Л.П., КИСІЛЬ Т.С.	<i>СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНФІНІТИВНИХ РЕЧЕНЬ У ПОЕЗІЇ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА</i>	35
ДЕНИСЕНКО О. В.	<i>ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ДАВНИХ УКРАЇНСЬКИХ НОВЕЛІСТИЧНИХ ЖАНРІВ</i>	37
ЄРЕМЕНКО О.Р.	<i>МОДИФІКАЦІЇ ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНОГО ОБРАЗУ РУСАЛКИ В УКРАЇНСЬКИХ БАЛАДАХ ХІХ СТОЛІТТЯ</i>	41
КАМІНЧУК О.А.	<i>НЕОРОМАНТИЧНА МОДЕЛЬ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ (ТВОРЧІСТЬ УЛЯНИ КРАВЧЕНКО)</i> ..	45
КОВАЛІВ Ю.І.	<i>“КЛАРНЕТИЗМ” П.ТИЧІНИ – НЕРЕАЛІЗОВАНА ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ</i>	48
КРАВЧЕНКО В.О.	<i>АПЕРЦЕПЦІЯ ХАРАКТЕРІВ У РОМАНІ “ЧОРНА РАДА” П. КУЛІША</i>	52
ЛАВРІНЧУК В. П.	<i>“БІОГРАФІЯ ОДНІЄЇ ДУШІ” (ПСИХОЛОГІЗМ ОПОВІДАННЯ О.КАТРЕНКА “ОМЕЛЬКО ЦУЦІНЯ”)</i>	56
МАМАЙ Н.Н.	<i>О МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА Л. АНДРЕЕВА</i>	60
МІНЧЕНКО Т.А.	<i>ГЕРОЙ ІВАНА БАГРЯНОГО - ТИРАНОБОРЕЦЬ ХХ СТОЛІТТЯ</i>	64
МІРОШНИЧЕНКО П.В.	<i>РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ “ДОЛЯ” В ДРАМІ І. ФРАНКА “УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ”</i>	65
НАЗАРОВ Б.В.	<i>МОВА ПЕРСОНАЖІВ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЗАСІБ ЇХ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ А.ТЕСЛЕНКА</i>	69
НАУМЕНКО Н.В.	<i>ОБРАЗ СИНЬОГО КОЛЬОРУ В НОВЕЛІСТИЦІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО</i>	71
НІКОЛАСНКО В.М.	<i>ЛЕГЕНДА ЯК МІРА ЕТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ РЕЦИПІЄНТА В РОМАНАХ РАЇСИ ІВАНЧЕНКО ПРО ДАВНЮ РУСЬ</i>	73
ОЛІФІРЕНКО Л.В.	<i>СТИЛІСТИЧНЕ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕПІТЕТІВ У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ВАСИЛЯ СТУСА</i>	76

ОНОЙКО О.Г.	
<i>РОЗМОВНА ЛЕКСИКА В МОВНІЙ ПРАКТИЦІ С. ДУДАРЯ</i>	81
ПАВЛЮК Е.О.	
<i>КОНЦЕПТ VANITÉ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ</i>	83
ПАШНИК О.В.	
<i>СПЕЦИФІКА НАРАЦІЇ СУЧАСНИХ ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ (ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ)</i>	87
ПРИХОДЬКО А.М.	
<i>ЛЕКСИЧНА СЕМАНТИКА СПОЛУЧНИКІВ СУРЯДНОСТІ ЯК СКЛАДНИХ ПРЕДИКАТИВ ДРУГОГО РАНГУ</i>	90
ПРОЦЕНКО О.А.	
<i>РЕТАРДАЦІЯ В СУЧАСНОМУ ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ</i>	96
РОЗСОХА В.А.	
<i>ЭМОТИВНАЯ ДОМИНАНТА ПЕЧАЛЬ В ЛИРИКЕ З.Н.ГИППИУС</i>	98
РУБАН Я.Г.	
<i>ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ ЗБІРКИ Б.-І. АНТОНИЧА "ТРИ ПЕРСТЕНІ"</i>	99
САКСЄЄВ С.В.	
<i>СТАРΟΣЛОВ'ЯНИЗМИ У МОВІ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА</i>	102
СВИРИДЕНКО О.М.	
<i>А. МЕТЛИНСЬКИЙ ЯК ТЕОРЕТИК ЛІТЕРАТУРИ</i>	107
СЕМИРЯК В.Д.	
<i>МОВНЕ ВИРАЖЕННЯ НЕВЕРБАЛЬНИХ КОМПОНЕНТІВ СПІЛКУВАННЯ У ГУМОРЕСКАХ ОСТАПА ВИШНІ</i>	109
СИНЕЛЬНИКОВА Л.Н.	
<i>О МНОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЕРЕНЦИИ СОБЫТИЙНОЙ ЧАСТИ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА</i>	112
СМУЩИНСЬКА І.В.	
<i>ГРАМАТИКО-МОРФОЛОГІЧНИЙ РІВЕНЬ ФОРМУВАННЯ ТЕКСТОВОЇ МОДАЛЬНОСТІ</i>	114
СНІГУР Л.П.	
<i>АСОЦІАТИВНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ МИТЦЯ В ХУДОЖНЬОМУ ЖИТТЄПИСІ</i>	120
СТАСИК М.В.	
<i>ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ХАРАКТЕРІВ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ У.САМЧУКА "ЧОГО НЕ ГОЇТЬ ОГОНЬ"</i>	123
ТАРАСОВА О.	
<i>ПОЕТИКА ОБРАЗУ ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ В КОЗАЦЬКО-СТАРШИНСЬКИХ ЛІТОПИСАХ</i>	126
ТАТАРИН-ГОРЮК Г.Д.	
<i>ЗАСОБИ ЕМОЦІЙНОСТІ ЖІНОЧОГО МОВЛЕННЯ (ЗА ЕПІСТОЛЯРІЄМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)</i>	130
ТОРКУТ Н.М.	
<i>АНГЛІЙСЬКА РЕНЕСАНСНА "ЛІТЕРАТУРА ФАКТУ" ЯК СТРУКТУРНИЙ КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОЇ СИСТЕМИ КРАСНОГО ПИСЬМЕНСТВА</i>	133
ФОМЕНКО Е.Г.	
<i>ЛИНГВОПОЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРСОНИФИКАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛЫ Э.ГАСКЕЛЛ «СВОДНЫЕ БРАТЬЯ»)</i>	136
ЩУР І.І.	
<i>ЛІТЕРАТУРНІ ВЗАЄМИНИ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША І ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ П.КУЛІША)</i>	139
ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У "ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ" ЗА ФАХОМ "ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ"	2

МІФОЛОГІЧНІ ОБРАЗИ ВОДНОЇ СТИХІЇ В ЛІРИЦІ ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО

Балла Е.Ю., аспірант

Ужгородський державний університет

Первісна народна фантазія завдяки пантеїстичному світовідчуженню витворила чимало оригінальних міфологічних образів, які органічно вросли у свідомість народу, живили його творчу уяву, про що свідчать фольклорні твори - легенди, перекази, казки, ліричні пісні тощо. Міфологію як джерело індивідуальної творчості почали використовувати поети-романтики XIX століття. Нову художню інтерпретацію міфологічного матеріалу спостерігаємо у творчості поетів-модерністів початку XX століття: Лесі Українки, О.Олеся, М.Вороного, представників "Молодої Музи". Я.Поліщук, спеціально досліджуючи "міфологічний горизонт" раннього українського модернізму, приходять до висновку, що "міф стає одним із провідних чинників формування оригінальної поетики модернізму з її характерними культами і культками, візіями й алюзіями, легендами й утопіями, стереотипами й трюїзмами тощо" [8, 7].

У ліричній творчості В.Пачовського, одного з кращих представників раннього українського модернізму, чітко простежується не лише талановите засвоєння національного міфологічного фольклору, а й його ретрансформація в контексті індивідуальної міфотворчості. У ліричну канву його поетичних творів входять класичні образи античної міфології (Прометей, Титан, Сфінкс, демон, медуза з гадюками тощо), біблійна символіка (Бог, Вавилон, Пречиста, Каїн, Месія, рай, пекло, ангел, люд Ізраїля, старозавітні пророки - Мойсей, Осія, Єремія), і особливо національні (слов'янські або суто українські) міфологічні персонажі (русалки, повітрулі, мавки, відьми, чорти).

Особливе місце в художньому міфосвіті В.Пачовського займають водно-міфологічні образи – русалки, повітрулі, котрі належать до демонологічних персонажів так званої «нижчої міфології», яка відзначається стабільністю, збереглася майже в незмінному вигляді дотепер, бо зазнала меншого впливу християнства, ніж «вища» (віра в головних богів). А.П.Пономарьов зауважує, що русалок (мавок) «можна вважати етнічними символами національної демонології», тому що «в інших народів вони не знайшли такого поширення: у білорусів цей образ має інший вигляд («кикимора»), у росіян він зустрічається, як правило, у суміжних з Україною районах» [9, 13]. Спеціально досліджував історію походження міфів про русалок, їх вивчення в етнографічних та фольклорознавчих працях Парсамов С.С. у монографії «Водно-міфологіческие персонажи земного происхождения». Дослідник вважає, що «ми повинні в першу чергу включити цей образ в серію духів-уособлень природи» [4, 14-15]. Русалки в первісних народних віруваннях уособлювали водну стихію, про це свідчить і той факт, що в національному фольклорі їм в основному характерна водяна дислокація. І.Нечуй-Левицький вважає, що «русалки се богині земної води...» [3, 47], «танці русалок – то хвиля на воді, а їхні пісні – то шум хвилі, русалки люблять лоскотати, як лоскоче тіло літня тепла вода...» [3, 50].

Русалка – один із найулюбленіших образів В.Пачовського. Вона є невід'ємним елементом його морських пейзажів, їй як літературному образу притаманні усталені у фольклорній традиції риси: краса, пустотливість, здатність «залоскотувати» людей до смерті. У поетичній уяві В.Пачовського русалка – «нага красуня з зелено-синіми очима та золотою косою, перетиканою осокою» (драма «Сонце Руїни») [7,126]. Фрагментарно такий же образ вимальовується і в ліриці поета.

Однією з кращих поезій В.Пачовського є «Ніч над Угом» із збірки «Розгублені Звізди»(1927), що належить до закарпатського періоду творчості поета. Поезія має баладний мотив: над річкою Ужем ходить парубок і тужить за своєю коханою, що втопилася в річці, її душа обернулася русалкою й явилася юнакові, це приводить до трагічного фіналу – він іде на поклик «втопленої душі» і зникає серед бурхливих хвиль. Як і в народних уявленнях, де образ русалки пов'язаний з «заложним» небіжчиком (молода утоплениця або нехрещене дитя) [9, 13], у поезії Пачовського в русалку перетворюється дівчина, життя якої відібрала саме річка. Вона «чеше срібні коси», сміється, «лоскоче срібним шовком», з'являється в тиху місячну ніч – аналогічні риси притаманні русалці і в народних повір'ях. Особливо майстерно відтворює В.Пачовський звукові ефекти:

Він жахнувся – ані духа,
Місяць світить – усе слуха –
Чуєш, плаче – тихо ша!
Чуєш, плаче – шепчуть лози,
Шепчуть квіти, шепчуть бози,
Глибінь плеще: то душа! [5, 514].

Мотив поезії “Ніч над Угом” споріднений з мотивом ліричної мініатюри Г.Гайне “Лорелай”, яку В.Пачовський переклав і ввів до своєї збірки “Ладі і Марені терновий огонь мій” (1913) під назвою “Срібна царівна”. Цікаво, що цей же вірш із незначними змінами був надрукований у другому виданні “Розсипаних перлів” (1933) під назвою “Срібна русалка”. О.Грицай у великій критичній рецензії на збірку “Ладі і Марені...” писав: “Срібна царівна” – се надзвичайно невдала парафраза “Lorelei” [1, 1]. На нашу думку, переспів Пачовського не заслуговує такої категорично негативної оцінки. Хоч мотив “Срібної царівни” і “Lorelei” Гайне дійсно ідентичний, проте реалізація цього мотиву має суттєві відмінності. Пачовський трансформує Гайневську першооснову, надаючи їй конкретних національних ознак, про що свідчить уже початок поезії:

Тихо, тихо Дунай воду несе,
А ще тихше дівча косу чеше... [5, 332].

Такий же початок має українська народна пісня, в якій фольклорознавці вбачають елементи символізації деяких складових світобудови: неба (Дунай), сонця (дівчина), сонячних променів (золоте волосся дівчини)[2, 93].

У вірші Пачовського простежується пізніший пласт народно-міфологічних уявлень – віра в демонів водної стихії – русалок. Хоч у переспіві немає прямої вказівки, що головна героїня твору – русалка, проте деякі атрибути засвідчують це: чеше косу, має “злотий волос і сріберний голос”, зачаровує козака чудовим співом і неземною красою, доводить його до трагічної загибелі.

Аналогічну баладну композицію має вірш “Сміх филі” із збірки “На стоці гір”, написаний до музики О.Людкевича “Українська баркароля”. Сюжетна канва подібна: козак тоне в Дніпрових хвилях, зачарований прекрасною русалкою. Головна зброя русалки – це її приваблива зовнішність, проти якої не можна встояти, навіть знаючи наслідки. У жодному з демонічних образів української міфології не знаходимо такого трагічного поєднання краси і підступності. “Якщо внутрішню сутність, первинне начало типових демонів складає їх злий ірраціональний дух, то для русалки первинним субстратом є зовнішня форма, яку ми назвали б квазісексуальною. Для жодного персонажа нечистої сили зовнішність не має такого функціонального значення, як для русалок,” – слушно зауважує С.С.Парсамов [4, 145-146]. Русалка В.Пачовського – еталон жіночої краси, він наділяє її всіма кращими рисами, притаманними жіночим образам його першої збірки “Розсипані перли” (1901):

Лігма на шум колише ся
Грудь як горносталь,
Як рожа личко дише,
Усточка як кораль... [5,215].

В.Пачовський вводить у художню структуру своїх творів різні елементи народних вірувань про русалок. Наприклад, у вірші “Сміється луг і річка...” русалка спостерігає за сценою кохання ліричного героя з дівчиною, ховаючись у кущах. Її присутність надає особливого еротизму поезії. За фольклорними переказами, русалок часто можна помітити на суші, особливо на русальному тижні, коли вони ховаються в кущах, лісах, траві, пустують, сміються, гойдаються на деревах, лякають і залоскочують людей до смерті. Русалка стає у ліриці Пачовського національним українським символом, про що свідчить поезія “Червона рожа, біла лелія...”, де автор стверджує, що

Над всі чужинки краща, як мрія,
З рідного краю русалка![5, 462].

У художньому міфосвіті В.Пачовського русалка уособлює також кохання – примарне, часто нещасливе, трагічне. Характерне для поета двоїсте ставлення до жінки та її краси найкраще втілилося саме в образі водяної красуні, яка манить своєю принадністю і водночас тягне у своє підводне царство смерті.

Як і в народній міфології, так і у творчій уяві Пачовського образ русалки часом ототожнюється з образом мавки, хоча частотність його вживання менша. Мавка ідентично русалці купається в річці або морі (“У сумерку літньої ночі”), або разом із лісовими демонами оберігає таємничий цвіт папороті (“Папоротин цвіт”), має принадливу зовнішність і чарівний голос. Остання ознака особливо притаманна мелюзинам – “морським богиням-співуням” [6, 348], що стають складовою частиною пейзажу в невеликій історичній поемі “Похід на Царгород”. Мелюзини – це напівриби, напівжінки; вони володіють чудовим голосом і, коли співають, то “море припиняє хвилюватися і людина може заслухатися навіки” [4, 118]. Спостерігається подібність мелюзин до давньогрецьких сирен.

В індивідуальній міфотворчості В.Пачовський змальовує ще один різновид русалок – повітрулі. Повітрулі, за свідченням самого поета, - це “русалки повітряні з крилами, заховані повір’ям на Закарпатті”[6, 348]. На відміну від традиційних русалок, що мають згубний вплив, вони наділені тільки позитивними рисами. Оскільки повітруля завдяки крилам має здатність рухатися в повітрі, то для ліричного героя поезії Пачовського “Червона рожа, біла лелія...” вона є втіленням духу рідної землі. У вірші “Моя Люсю, серце хворе” створюється антиномія русалка – повітруля, де русалка – це втілення

жіночої принадливості, спокуси, що приносить розчарування, а повітруля – символ творчості, натхнення, одна з іпостасей Музи:

Повітруля злотокрила
 З віч серпанок відслонила,
 Я зирнув у личко їй –
 Аж то ти, моя царівно,
 Летом крил до мене рівна,
 Моя Музо, світе мій![5, 470].

Демонічні образи водної стихії становлять невід’ємну частину міфосвіту В.Пачовського – талановитого поета-мариніста, знавця та інтерпретатора національного фольклору. Один із найулюбленіших образів Пачовського – русалка – привносить у його міфопоетику елемент фантастики, бо є надприродною істотою, та елемент еротики завдяки сексуальній зовнішності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грицай О. З літературних новин. Василь Пачовський: Ладі й Марені терновий огонь мій // Діло. – Львів, 1913. – Ч.138.
2. Дмитренко М., Іваннікова Л., Лозко Г., Музиченко Я., Шалак О. Українські символи. – К., 1994. – 140с.
3. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу (Ескіз української міфології). – К.: АТ “Обереги”, 1992. - 88с.
4. Парсамов С.С. Водно-мифологические персонажи земного происхождения. – Кировоград, 1995. – 321с.
5. Пачовський В. Зібрані твори. – Філадельфія-Нью-Йорк-Торонто, 1984 – Т.1: Поезії. – 744с.
6. Пачовський В. Похід на Царгород // Дзвони. – 1934. – Ч.8-9 – С. 346-348.
7. Пачовський В. Сонце Руїни: Трагедія козацької України. В 3-х діях, 33 явах. – Жовква-Київ: Накл. автора, 1911. – 214с.
8. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. – 296с.
9. Пономарьов А.П. Царина народної уяви та її класичні розробки / Українці: народні вірування, повір’я, демонологія / Упор. А.П.Пономарьова, Т.В.Косміної, О.О.Боряк. – К.: Либідь, 1991. – 640с.

УДК 883 Ф – 1.06

БІБЛІЙНІ МОТИВИ І ОБРАЗИ В ПОЕМІ І.ФРАНКА “СМЕРТЬ КАЇНА”

Бережна Н.І., аспірант

Запорізький державний університет

У всі часи мистецтво зверталось до релігійного сюжетно-образного матеріалу, осмислювало його колізії з точки зору духовних запитів конкретної епохи. Літературні варіанти біблійних сюжетів, мотивів і образів “ставали високими зразками духовного подорослішання суспільства, яке протистоїть вкрай політизованим процесам сучасного “богошукання” [1, 13]. Різноманітний біблійний матеріал протягом духовної еволюції людства розвивався, віддаляючись від канонічного варіанту, активно вбираючи в себе продуктивні елементи конкретної історичної реальності, зберігаючи свою актуальність. Протягом століть письменники різних національних літератур використовували універсальні, вічні теми і образи для філософського осмислення дійсності, для розглядання нагальних проблем часу.

Традиційний легендарно-міфологічний матеріал дозволяє зосередити увагу на дослідженні людського світу у всіх його різноманітних виявах і станах; маючи узагальнений сенс і значення, будучи своєрідним концентратом загально-культурної пам’яті, він забезпечує відбиття основних ідей і проблем епохи, до якої він належить, і головне, органічно входить до системи художньо-філософського мислення подальших епох розвитку людства. Завжди особливий інтерес до біблійного сюжетно-образного

матеріалу спостерігався в переломні періоди життя суспільства. На порозі ХХ сторіччя виникають нові літературні версії традиційного матеріалу. Українські письменники теж звертаються до нього (Л.Українка, П.Куліш, І.Франко та ін.). Кінець ХІХ – початок ХХ ст. – важкий період значних революційних зрушень, загострення соціальних суперечностей не лише в Україні, а й в усій Європі. Нова історична реальність вимагала нових творів, які б відбивали “найбільш значні події й ідеї епохи в образах, головним поетичним “нервом” яких виявлялася напружена поетико-філософська думка, яка намагалась відчувати нові явища суспільного і духовного життя своєї епохи, нові суспільні зв’язки і відносини і висловити їх у формі найбільш узагальненій, виявляючи себе як сплав вищих досягнень соціально-філософської і художньої думки своєї епохи з віковими образами, які створила народна поетична свідомість” [2, 141]. На межі ХІХ – ХХ ст. спостерігаємо, що літературні варіанти біблійного матеріалу тяжіють до дослідження екзистенційної суттєвості людини. У переломні моменти історії на арену виходить окрема особистість, яка протистоїть ворожому світу, яка “відстоює свою внутрішню свободу, своє “Я” проти насилля з боку “Ми” і “Вони”, яка стверджує свою самоцінність і особистість” [1, 11].

Цю саму тему – особистість і навколишній світ – розв’язує І. Франко в поемі “Смерть Каїна” (1889), де ми маємо можливість спостерігати особливий характер переосмислення біблійного сюжетно-образного матеріалу. Треба підкреслити, що І. Франко неодноразово звертався до “універсальної спадщини”. Темі вавилонського полону він присвятив “На ріці Вавилонській – і я там сидів”, темі єгипетського полону – “Заповіт Якова” із “Жидівських мелодій” і філософську поему “Мойсей”, усім відома його версія образу прокуратора Понтія Пілата в “Тюремних сонетах” і легенда “З книги пророка Єремії”. Використання біблійних мотивів і образів сам автор пояснював так: “Біблію можна теж вважати збіркою міфів, легенд і психологічних мотивів, які в самій Біблії опрацьовані в такий чи інший спосіб, зате сьогодні можуть бути опрацьовані зовсім інакше, відповідно до наших поглядів на світ і людську природу” [3, 21, 374].

Поема І. Франка “Смерть Каїна” – яскравий приклад “якісного руйнування традиційної семантики і аксіологічних доміант легендарно - міфологічного матеріалу” [1, 14]. Біблійна легенда про братів Каїна і Авеля стосується до перших днів існування світу, коли скотарі мали перевагу перед землеробами, і базується на ґрунті ворожнечі двох примітивних економічних укладів у період їх суперечливого співіснування. До речі, мотив ворожнечі двох братів (один з яких обов’язково невдаха) досить часто зустрічається в легендарно-міфологічних структурах. В Яхве перший син був невдалою спробою створити подібного до себе (сатана), тільки другий син був до нього приязний. Такому ж прототипу відповідали Каїн і Авель, Іаков і Ісав. У біблійній легенді заздрість і ворожнеча приводить Каїна до першозлочину, до братовбивства, що на більш глибокому рівні має зв’язок з мотивом гріхопадіння людини (Адам, з’ївши плоду з дерева знання, лишився раю і безсмертя; Каїн теж відчув на собі прокляття прогресу і зазнав вічного мученицького життя). Мотиви злочину і покарання органічно зв’язуються з мотивом безсмертя. Біблійний Каїн покірно несе свій вічний тягар, поки його хтось не вб’є. Домінантний мотив братовбивства з канонічного варіанту у Франка виявляється вторинним, несуттєвим, на перший план виходить мотив покарання і безсмертя. Франків Каїн сприймається як особистість, яка прагне пізнання сенсу людського буття. Для нього виявляються вторинними зовнішні атрибути (схильність до злочину, злість, ненависть до людей і до Бога). Його доля стає джерелом душевних переживань і трагічних суперечностей. Каїн Франка – не одиничний приклад такої трансформації семантичної наповненості. Байрон у містерії “Каїн” створив героя і доповнив ним галерею таких бунтарів, як Прометей Есхіла, чи Сатана з “Втраченого раю” Мільтона. Антофійчук В.І., Нямцу А.Є. підкреслювали цю закономірність: “Література ХХ ст. послідовно руйнує декларативний поведінковий схематизм легендарно-міфологічних “злодіїв” і “злодійок”, стверджує сутнісну амбівалентність онтологічних і ціннісних основ їх характерів” [1, 23].

Розповідь про першозлочин у Франка набуває драматично напруженого емоційного і психологічного звучання. Це дозволяє зосередити увагу не на тому, що сталося (згідно з канонічним варіантом), а на тому, що й як відбувалося після доміантної події (можна порівняти з констатацією факту злочину в Біблії та його обов’язковим засудженням). Зміну ідейної основи легенди про Каїна ми спостерігали вже у Байрона, який створив свого бунтаря-богоборця. Вже в нього вбивство брата пояснюється не заздрістю і ворожнечею до Авеля. “Вчинок Каїна виступає тут як вияв протесту проти бога як верховного тирана, творця і охоронця недосконалої, несправедливої світобудови, а також проти людей, що скніють у жалюгідній рабській покорі і смиренстві перед небесним владикою” [4, 192]. І байронівський, і франківський Каїн прагне волі, знань, хоче збагнути шляхи поліпшення людської долі. Перед нами еволюція досить автономного образу, яку визначали Неупокоева, Лосєв, Антофійчук, Нямцу: “Якщо міфологічна ситуація потребує наявності певних героїв, то самі міфологічні персонажі відомою мірою автономні, оскільки вони безпосередньо створюють ситуацію, провокують конфлікти, активізують розвиток дії, зумовлюють трагічний характер останнього” [1, 19].

Образ Каїна вийшов за межі біблійного контексту тому, що основна ідея, яку він містив, була досить видатною і сприймалась не лише в системі образного складу Біблії, але й у більш узагальненому значенні. Розглядаючи поему І.Франка “Смерть Каїна”, ми зустрічаємо певний тип художнього мислення, який Неупокоева І.Г. визначала як “філософсько-символічну образність”. Автор демонструє

різні ступені символічної насиченості: від традиційних символів до максимально узагальненої їх форми, тобто такі символи, які можливі у будь-який час і за будь-яких обставин. Франків Каїн, використовуючи слова Лосева А.Ф., це “така образна конструкція, яка може вказувати на будь-які галузі інобуття, і також на необмежені галузі” [5, 443]. У своїй поемі І.Франко досягнув найвищої межі символічної насиченості, коли символи зростають до міфів. За термінологією Лосева А.Ф., ми визначаємо складну структуру міфа – суб’єктно-об’єктну на основі індивідуалістичних моделей і на основі космологічних узагальнень, яка дозволяє автору підійматися до вищої межі образності, безкінечної символіки.

І. Франко в поемі “Смерть Каїна” фактично створив новий сюжет, у якому розвиток дії розгортається за двома лініями. Перша лінія – зовнішня, коли автор описує безцільні мандри Каїна по пустелі, а потім у напрямі раю. У цій частині елементами композиції виступають приземлені, реалістичні пейзажі, які докорінним чином відрізняються від “райських” пейзажів із Біблії чи легенди про Фауста. Ще А.А.Каспрук визначав особливу ліричну тональність пейзажних малюнків поеми Франка: “Ліризований”, емоціональний пейзаж відіграє в поемі велику роль у відтворенні настрою героя, у передачі його переживань, тобто є одним із елементів у розкритті характеру персонажа” [4, 195]. Другий напрям розвитку дії – внутрішні монологи. Монологи Каїна розгортають сюжет твору найбільшою мірою, оскільки до кінця поеми (до зустрічі з Лемехом) він самотній. У поемі усього три монологи (хоча спочатку було шість). Перший монолог – це пристрасна інвектива проти Бога. Каїн вибухає ненавистю до Бога, який скривдив людей, прирік їх на вічні муки. Драматизм переживань Каїна, напруження його думки відтворюють негативні характеристики через метафори та епітети, динамічні окличні речення, ускладнений важкий синтаксис. Іноді в поемі ми спостерігаємо зрощення монологу з авторською характеристикою, що посилює ліричне забарвлення поеми, допомагає повніше передати душевний стан героя.

Монологи Каїна досягають найбільшої динамічності в сцені, де герой хоче збагнути, зрозуміти сенс буття, де він вперше замислюється над відношенням між знанням і життям. Каїн зробив висновок, що знання не вороже життю, воно повинне забезпечувати життя. Франків герой долає болючу традиційну суперечність між життям і знанням, від якої страждав Каїн Байрона. Франко, вирішуючи цю проблему, підійшов до не менш болючої теми – божевільного самознищення людей, які роблять знання самоціллю, виводячи їх з-під влади етичних критеріїв: “Франко ж, як ніхто інший у його час, побачив і затаврував найсмертельнішу небезпеку людства – безвір’я” [6, 48]. Франків герой нарешті знайшов відповідь на питання: у чому щастя. Кульмінацією роздумів і вагань Каїна стало відкриття потреби служіння високим ідеалам, любові до людей (монологи “А що ж те дерево життя?”, “Я бачив: скоро хто плоду з дерева життя вкусив”, “Боже! Невже це правда?”). Особливо хотілося б зупинитися на такому моменті: неодноразово образ Каїна у Франка трактувався як образ богоборця – титана, ставився поряд з байронівським Каїном. Але, на наш погляд, це зовсім не так. Простежимо еволюцію головного образу в поемі “Смерть Каїна”. Спочатку Каїн вибухає прокляттям, ненавистю до Бога, раю і “привида зрадливого”:

Проклятий був і ти, і хвиля та,
Коли тебе насаджено, коли
Мій батько перший раз тебе побачив!
В ім’я усіх мук людських, усієї туги,
Усіх безпільних змагань будь проклятий! [3, 10, 372].

Але одразу ж після вибуху Каїна знесилює розпука, жаль і “глибокий безмірний сум”. Франків Каїн неодноразово намагається молитися, але спочатку з його уст ллюються гордії, богохульні речі. Але ж він молиться! До речі, після кожного спалаху ненависті франковий Каїн стає слабим, нещасним і безсилим. Потім найгучніше звучить мотив самопокарання:

– Голос мій проклятий
До Бога не доходить. Сам я винен,
Що небо не відповідає мені! [3, 10, 377].

І Каїн знов молить Бога, він просить у нього дозволу заглянути у рай, він навіть готовий до віку зносити за це “весь білий безмірний” і “муки без кінця”. Побачивши рай, Каїн зрозумів, що не треба бажати будь-яких плодів, тому що знання, яких він колись прагнув, “ні зле, ні добре”, а дерево життя не дає людині безсмертя, на яке саме й сподівається вона. Тоді навщо рай людині? Франків “богоборець” зробив два головних висновки. По-перше, він відкрив джерело життя – почуття і велику любов. По-друге, знання виявляється вторинним, лише відкривши в собі любов, можна скористатися знанням. Поступово в серці Каїна зростає вдячність до Бога:

О боже мій! Невже ж се може бути!
Невже ж ти тільки жартував, як батько
З дітьми жартує, в той час, як із раю
Нас виганяв, а сам у серце нам
ложив той рай і дав нам на дорогу? [3, 10, 386].

Бог дав рай навіть скам'янілому серцю вбивці - Каїнові, який після довгих літ прокляття почав відроджуватися. Безцільні мандри героя скінчилися, він нарешті знайшов мету, надію і сенс свого життя і страждання:

Я перший вбійця, викуплю свій гріх
Тим, що відверну всіх людей від вбійства.
О люди, діти, внуки, сиротята!
Покиньте плакати по страті раю!
Я вам його несучу! Несу ту мудрість,
Котра допоможе вам його здобути,
У власних серцях рай новий створити!" [3, 10, 387].

Але великий письменник залишив кожному читачеві вибір особисто осмислювати смерть Каїна: з одного боку, герой розкрив істину, сенс людського буття, з другого, - він не довів її людям; з одного боку, вбивши Каїна люди приречені на страждання і самотійні пошуки правди (тобто мотив покарання превалює?), з другого боку, Каїн отримав те, чого жадав – спокій (мотив всепрощення?). Як бачимо, трансформація відомого образу і відомої міфологічної ситуації дає широкий простір для уяви і роздумів.

Основна причина драматичних емоційно психологічних і моральних переживань Каїна є усвідомленням свого абсолютного роз'єднання з людством. Ця думка (що людина не може бути щасливою, коли ізольована від інших людей) була вже в Байрона. Однак там вона висловлена устами дружини Каїна Ади, і це чисто жіноча любов до дітей, родини. Франкова ж любов – любов до людства, яка з'являється (десь на підсвідомому рівні) спочатку в дружини Каїна, якій Франко не дає навіть імені. Вона його зв'язує з навколишнім світом, з життям взагалі. Як підкреслював А. А. Каспрук, дружина Каїна у Франка "це, по суті, ще не зовсім згасле сумління Каїна, джерело його поступово зростаючої любові до людей" [4, 198]. Образ Каїна, як відомо, перша "невдала" спроба в Біблії покарання вічним життям. Герой Франка осмислює своє безсмертне існування і переходить від абсолютної покірності божій волі до усвідомленого опору цій волі. У мотиві безсмертя провідним є аксіологічний момент, тобто як використовується людиною здобуте нею безсмертя, що воно дає герою. Каїн отримав усі "радоці" безсмертя: безцільні мандри по пустелі, повна ізольованість від суспільства, страждання і напружені думки про сенс життя, бажання тільки одного – смерті, спокою. Усе це формулюється як "агасферівський комплекс" у літературі ХХ століття. В. Антофійчук і А. Нямцу визначили "агасферівський комплекс" як "морально – психологічний стан безсмертного індивідууму, при якому володар вічного життя проходить через безкінечно повторювану кількість однотипних ситуацій і станів, внаслідок чого вони повністю втрачають свою поведінкову та емоційно-психологічну новизну" [1, 82]. Як результат, вічне життя сприймається як мученицьке покарання.

Біблійний сюжетно-образний матеріал впливає на поезику художнього твору. Розкриттю глибоких філософсько-етичних проблем, вирішенню складних психологічних питань допомагають різноманітні засоби. Ми спостерігаємо художньо-стильові закономірності, спільні для усіх філософських поем І. Франка. По-перше, це гіперболізм зображуваних картин, що йде, як помічав А.А. Каспрук, "від масштабності поетичного мислення" [4, 160]. По-друге, це "узагальненість образів, що найчастіше переростають у філософські символи" [4, 160]. По-третє, це глибока емоційність і пафосність художньої мови. Жанр філософської поеми дозволяє автору найповніше, порівняно з іншими різновидами поеми, відбити суттєві, провідні конфлікти епохи, розкрити і вирішити найважливіші проблеми свого часу. Основною жанровою ознакою є переважання філософської теми, особливого сприйняття і осмислення дійсності. Такі літературознавці, як Неупокоева і Каспрук, виділяли особливу роль філософської думки, яка стає в поемі "Смерть Каїна" основою поетичних переживань, яка органічно впливає із змісту твору і його проблематики. Саме звідси "впливає інтелектуальна наповненість образів, асоціативність художнього мислення" [4, 138].

Окрім певних художньо-стильових особливостей, спільних для багатьох поем цього жанрового різновиду, І. Франко використовує своєрідні засоби. Так, це "неповторний ліризм, що досягається монологічною побудовою твору, емоційно насиченими авторськими характеристиками, що нерідко дуже близькі до монологічних побудов" [4, 200]. Ми вже казали про значну роль пейзажів у поемі (перша лінія розвитку дії). Але лірична забарвленість досягається також ритмічним ладом. Хоча поема написана білим віршем, неримованим п'ятистопним ямбом, ритм твору урізноманітнюється за допомогою різних клаузул, розсікання рядків, "підхоплень". І. Франко використовує такі стилістичні засоби, як синонімічні повтори, анафори, епіфори, інверсії, риторичні оклики і запитання, народнопоетичні паралелізми, сплав яких забезпечує посилену емоційну виразність поеми. Безсумнівно, ми назвали не всі художньо-зображувальні засоби, але всі вони "мають локальний характер, органічно зв'язані з усією художньою системою твору, покликані якнайповніше донести ідею до читача" [4, 201].

ЛІТЕРАТУРА

1. Антофійчук В.І., Нямцу А.Є. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі. – Чернівці: Рута, 1997. – 256 с.
2. Неупокоева І. Г. Революційно-романтична поема першої половини XIX ст.. Досвід типології жанру. – М.: Наука, 1971. – 520 с.
3. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К.: Наукова думка, 1976 - 1979.
4. Каспрук А. А. Українська поема кінця XIX – початку XX сторіч – К.: Наукова думка, 1973. – 247 с.
5. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. – М.: Издательство МГУ, 1982. – 479 с.
6. Пахаренко В. Нарис української поетики. – К., 1997. – 80 с.

УДК 808. 3-54

ЕКСПРЕСІЯ НУЛЬСУФІКСАЛЬНИХ СТРУКТУР

Біленко Т.Г., аспірант

Запорізький державний університет

Одна з цінностей поетичного тексту полягає в тому, що він здатний згортатися і розгортатися в залежності від рівня обізнаності, підготовки, духовного багатства читача та художньої майстерності автора. Саме в поетичному творі мова виявляє максимальну спроможність продукувати нові слова, набуваючи незвичайної виразової сили. У художній літературі експресивні якості мови стають засобом формування стилю, створення характерів і складних літературних композицій [1, 73]. Експресивні засоби як естетичні вартості можуть бути до кінця зрозумілими і по-справжньому оціненими лише в художньому контексті [7, 55]. Поетичне слово в ньому - ядро, що вступає в ланцюгову реакцію, являючи нам дива піднесеності, одухотвореності, натхнення, врешті того, що ми називаємо вершиною людського духу. Збільшення впливової потужності слова часто залежить від його внутрішнього підсиленого заряду, експресивності. Експресивність - уже сама інтенсифікована виразність, така психологічно й соціально мотивована властивість мовного знака, яка деавтоматизує його сприйняття, підтримує загострену увагу, активізує мислення людини, викликає напруження почуттів... [7, 146].

Особлива експресія поетичності притаманна нульсуфіксальним структурам. Оскільки закони поетичної мови у творі вимагають наявності різноманітних розмірів, ритму, рими, мелодики тощо, то в ньому усичення слів, використання інверсій та зміна наголосів (що часто спостерігається в народних піснях) є явищем природним і часто необхідним. Слова з нульовим суфіксом використовуються, щоб часом не руйнувалась гармонія вірша, наприклад: "...і **положили** святий **зарік** - не розлучатися навік..." (МДХ,50); "**Де плескіт** крил і **хлюпін** хвиль..." (Стус,III-1,168); "**Великий чорний сон** мої склепляє вії, усім бажанням - **скон**..." (МДХ,331); "**Як брід** - то вслід..." (Стус,III-1,30); "**Не тане день** у синю **плинь**..." (ПФ,102).

Визначальну роль у становленні слова та його значення в мові належить національно-культурному (етнопоняттевому) і національно-мовному (етноспецифікаційному) тлу [3, 31]. Нульсуфіксальні конструкції сформувались на ґрунті народнорозмовного мовлення, тому їх основним джерелом є усна народна творчість, напр.: "**За бідного прощу** будеш мати" (Грін.,III,492); "**Велика риба на глибу** ходить" (Грін.,I,288); "**Чи ти мене вірно любиш**, чи на одну **зраду**?.." (Грін.,II,181); "**Се кара** Божя на нас..." (Грін.,II,219); "**Чого б ти з ляку** не сказав..." (Грін.,II,391); "**Од матері сором** і **наруги** приняла..." (Грін.,I,517); "**Ще й заводу** нема, ще й не починали..." (Грін.,II,17); "**Пішли вони по першому покосові** до половини **гін**..." (Грін.,I,307).

Експресивність нульсуфіксальних дериватів часом породжується завдяки ще не втраченій яскравій національній образності. Народнопоетичні образи набувають у тексті нових відтінків емоційно-психологічного змісту, напр.: "**Німій, бідо моя, жадо** моя..." (Стус,III-1,84); "**Віро-невіро, зрадо** моя..." (МДХ,152); "**Нестерпним осліплює чаром**..." (Маланюк,187); "**Містечко - як сіра змора**" (Ол.,82); "**Всі принади** твоєї **страшної краси**" (Маланюк,24). Вони містять у собі цілий світ переживань і суспільно-історичних оцінок: **гнів** < **гнівити**, **омана** < **оманити**, **облуда** < **облудний**, **клич** < **кликати**, **жаль** < **жаліти**, **мар** < **марити**, **погиб** < **погибати**, **покара** < **покарати**, **плин** < **плинути**, **жада** < **жадати**, **ляк** < **лякати**, **оздоба** < **оздобити**, **мста** < **мстити**.

Згадані лексичні елементи, увібравши в себе надбання фольклору, за своєю природою мають експресивне або емоційне забарвлення. Віддієслівні нульсуфіксальні іменники, з'явившись за подібністю до звуконаслідувальних слів чи до вигуків, самим своїм походженням є емоційно насиченими, напр.: “*В Європі збройний гук і чад середньовіччя...*” (ПФ,133); “*Переможний клеїт арбалета...*” (Ол.,127); “*Вищує гомін, шум міський - і я...*” (МДХ,125); “*І кров, і гвалт, і заграви пожеж...*” (МДХ,123); “*Підводив стелю Гедимінів зойк...*” (Стус,І-1,48); “*І креїт жаб на вітровім крилі...*” (Зеров,47).

Народнопоетичні нульсуфіксальні структури мають свій колорит і створюють певний виражальний ефект. Вони міцно вросли в культурно-національний словник, використовуються для лаконізму вислову, експресії й є самобутньою рисою українського словотворення. А тому творення таких іменників залишається сильним засобом оновлення, “відсвіження” або “згушення” емоційної насиченості слова [6, 302].

Майстер слова переосмислює набуте і надає слову нового життя, щоб отримати максимальний семантико-стилістичний ефект. Під його пером смислова структура слова ускладнюється, набуває нових відтінків. “Поетові вдається так захопити нас, викликати такі хвилювання, на які, як нам здається, ми не здатні” [4, 336]. Якщо в розмовному мовленні нульсуфіксальні структури вживаються стихійно, то в поетичному акцентована генетична глибіння поетового Космосу вивергає їх важко сказати, за якими законами. Саме в мовотворчості поета найширше виявляється експресивний потенціал згаданих структур, що надає їм нових стилістичних можливостей. Оскільки мовотворчість письменника орієнтована перш за все на поетичну мову і мову художньої літератури [2, 67], то своєрідність, оригінальність нульсуфіксальних новотворів здебільшого виявляється в нормативно організованому тексті, напр.: “*Той стріл, що лавину зриває важку...*” (Ол.,97); “*Той бідний вивіт рідної землі...*” (Стус,ІІ-1,130); “*Чудний, як карб на оттоманській хорді...*” (МДХ,123); “*А скажеш - син і вірю: син. А смерк...*” (Стус,І-1,46).

Інокли нульсуфіксальні утворення мають однакове звучання з деякими загальноприйнятими словами, але суттєво різняться лексичним значенням. Порівняймо: загальномовне **креп** - прозора шорстка тканина, звичайно чорного кольору (СУМ, 4,335) і поетичне - щось кріпке, нерозривне: “*Ніжність і воля, сила і креп...*” (МДХ,50); **кін** - місце, куди кладуть ставку в азартній грі; спеціальний майданчик... (СУМ, 4,162) і поетичне - зупинка руху, кінець: “*Дні зводяться і падають за кін...*” (Ол.,106); **смок** - насос (СУМ, 9,414), у вірші - скоріше значення жаги, спраги: “*І смочче душу невиситимий смок*” (Стус,ІІ-2,65); **рип** - різкий звук..., звуконаслідування (СУМ,8,537) у поета - місце, де виникає різкий звук: “*...з глибоких рип після рясної зливи...*” (МДХ,132). Зближення понять, які означають різні реалії, активізує внутрішню будову слова, що спричиняє появі нових слів і художніх образів.

Експресивні новації стають значними виражальними засобами, оновлюють емоційну насиченість поетичного твору. У багатьох випадках семантична ідея, закладена в нульсуфіксальному неологізмі, контурно існує в іншій формі - у категорії прикметника, дієслова, часом прислівника: *пах* < *пахнути*, *міт* < *мітити*, *вихліб* < *вихлебати*, *потовч* < *потовчений*, *опуст* < *опустіти*, *крад* < *красти*, *стрим* < *стримувати*, *знада* < *знадити*, *смок* < *смоктати*.

Нульсуфіксальні новотвори задовольняють мовно-стильові вимоги, надають інтенсифікованої експресивності поетичному тексту, стають відчутним засобом естетичного впливу на читача. Вражає сила й простота цих слів: “*Далекий стугон велетенських ступ...*” (МДХ,125); “*А смерть і досі - смок неситий...*” (Ол.,121); “*Чуттями править, може, дика товч...*” (Стус,І-1,174).

У поетичному творі ми сприймаємо й оцінюємо експресивність кожного окремого елемента відносно всієї тканини тексту. Це допомагає уявити загальну картину індивідуального світу творця, у якому виникають несподівані, незвичайні нульсуфіксальні структури: “*Цей обрій - наче чорний креш...*” (Стус,ІІ-1,68); “*Знесилившись, я падаю від змору...*” (МДХ,126); “*На призволенні, між сонних див...*” (Стус,І-1,150).

Можна з певністю сказати, що нульсуфіксальні новотвори значною мірою передають інформацію щодо особливості, специфіки поетичної мови, її потенційних можливостей. У мові майстра слова віддзеркалюється не тільки творча індивідуальність, але й епоха, що її виростила [6, 6]. Часом саме з таких моделей будується загальна картина поезики конкретної епохи.

Трапляються експресивно та емоційно забарвлені складно- нульсуфіксальні структури. З'являються вони, як правило, при народженні нової поетичної образної думки і часто являють собою новоутворення. Дехто з дослідників відносить композицію до найактивнішого способу словотворення на сучасному етапі розвитку української мови (після суфіксації). Складні слова - економний засіб для позначення різноманітних реалій і понять матеріального і духовного життя українського суспільства [5, 9]. Але разом з цим нульсуфіксально-складні слова оновлюють внутрішню структуру слова, розширюють асоціативні поля слів-експресем, напр.: *живопліт*, *водовир*, *страхопуд*, *часоплин*, *сновида*, *самобіль*, *криволет*, *круговерть*, *життєпис*, *колобродь*.

Складні емоційно-оцінні композити мають значно більшу експресивність завдяки своїй неповторній і справді індивідуальній образній силі, напр.: *“Трипільських сонць шалена коловерт”* (Стус, I-1, 69); *“Затамувавши вічний кровоток...”* (Маланюк, 296). Розвиток експресивних можливостей складно-нульсуфіксальних структур простежується на розширенні асоціативного поля слів, що називають природні явища: *водограй, чорторії, колобіг, небосхил, виднокіл, краєвид*.

Інколи внутрішня підсилена виразність складно-нульсуфіксальних утворень зумовлена своєрідним контрастуванням у самій структурі слова. У ньому зіставляються, стикаються різномірні лексико-граматичні компоненти з притаманною їм різною семантикою. Лексичні одиниці з конкретним значенням предметів та істот (*Бог, вода, мед...*) або такі, що сприймаються як належні якомусь предмету, виражені іменником або займенником, виконують більш нейтральну функцію відносно експресивних за своєю природою віддієслівних нульсуфіксальних іменників (*схил, біг, бродь, вир...*). Причому стрижневу роль здебільшого виконує віддієслівний нульсуфіксальний іменник зі значенням опредмеченої дії, напр.: *самодіють, медоніс, самозгуб, коловерт, богомаз, самоїд*. Ця дієвість пронизує всю структуру слова і породжує загальний експресивний фон тексту, напр.: *“І для нього судився довічний почвірний колобіг...”* (Ол., 78); *“Несите пекло самозгуби...”* (Маланюк, 301); *“На цю арену він прийшов несамохить...”* (МДХ, 137); *“Весна на кригу і від берегів - на течію, на вир, на чорторії...”* (Стус, I-1, 57).

Вибір слова в поетичному творі зумовлений багатьма причинами, що впливають із характеру стосунків між окремими його компонентами. Нульсуфіксально-складні структури виникли не лише як наслідок економії мовних зусиль, а як прагнення до лаконізму й влучності висловлювання, пошуку нової емоційності та експресивності. Вони роблять поетичне мовлення стилістично гнучким і поліфонічним.

Отже, слова з нульовим суфіксом живуть у мові поезії повнокровним життям. Завдяки своєму творчому потенціалу вони не порушують національної самобутності мови, а лише збагачують її. Спостереження показують, що нульсуфіксальні утворення (вони як чорні діри, надстиснута матерія в Космосі) просто вибухають енергією в тексті, напр.: *“Зневаж її. Тож гідь, гієни...”* (Св., 335); *“І чує завчасу заразу і мор...”* (Ол., 95); *“Червоний зарід, буйний цвіт...”* (МДХ, 307); *“Страшні хати у тихім сконі...”* (Ол., 65); *“Кривавий вуха шмат вже бачить матадор...”* (МДХ, 138). Закономірно, що нульсуфіксальні структури стали важливим складником поетичного мовлення. Це робить його особливим, часто навіть унікальним.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

Грін.	Словарь української мови. Зібрала редакція журналу “Киевская старина”. Упорядкував з дод. власного матеріалу Б.Грінченко. - Т.1-4. - К., 1907 - 1909.
Маланюк	Маланюк Євген. Поезії в одному томі. - Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Шевченка в Америці, 1954. - С.308.
Зеров	Зеров М.К. Твори: В 2 т. - К.: Дніпро. - 1990. - Т. 1: Поезії. Переклади / Упоряд. Г.П.Кочур, Д.В.Павличко. - 843 с.
МДХ	Драй-Хмара М.П. Вибране / Упоряд. Д.Паламарчука, Г.Кочура; Передм. І.Дзюби. - К.: Дніпро, 1989. - 542 с.
Ол.	Ольжич О. Незнаному Воякові. - К., 1994. - 432 с.
ПФ	Филипович П.П. Поезії. - К.: Радянський письменник, 1989. - 196 с.
Св.	Світличний І.О. У мене - тільки слово / Ред. рада: В.Шевчук та ін.; Упоряд. та приміт. Л.П.Світличної, Н.О.Світличної. - Харків: Фоліо, 1994. - 431 с.
СУМ	Словник української мови: В 11 т. - К., 1970-1980. - Т. 1-11.
Стус	Стус В. Твори: У 4 т., 6 кн. / Упоряд. Г.Бурлака, О.Дворко, Дм.Стус. - Львів: Просвіта, 1995. - Т.1-4.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. - М.: Изд-во АН СССР, 1963. - 256с.
2. Григорьев В.П. Поэтика слова. - М.: Наука, 1979. - 344 с.
3. Жайворонок В.В. Національна мова та ідіолект // Мовознавство. - 1998. - № 6. - С. 35-44.

4. Мукаржовський Я. Мова літературна і мова поетична // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. - Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського державного університету ім. Івана Франка. Наукове товариство ім. Шевченка, 1996. - С. 324-345.
5. Стишов О.А. Особливості розвитку лексичного складу української мови кінця ХХ ст. // Мовознавство. - 1999. - № 1. - С. 7-21.
6. Тимофеева В.В. Язык поэта и время // Поэтический язык Маяковского. - М. - Ленинград: Академия наук СССР, 1962. - 318 с.
7. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. - К.: Вища школа, 1984. - 168 с.

УДК 883 К – 32.06

АНТИЧНІ ОБРАЗИ В ЦИКЛІ “ЛЕГЕНДИ СТАРОКИЇВСЬКІ” НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ

Буслаєва К.О., аспірант

Запорізький державний університет

Усе життя Наталени Королевої оповито яскравими легендами – від початку життя до самої смерті... Донька польського графа Адріана-Юрія Дуніна-Борковського та іспанської грандеси Марії-Клари де Кастро Лачерда і Медіна Селі, народжена в Іспанії. Навчання в монастирі Нотр-Дам де Сіон у французьких Піренеях та Київському Інституті шляхетних дівчат. Отримання ступеню доктора археології у Петербурзі та доктора філософії у Києві. Гастролювання в Італії і Франції з оперою “Кармен”. Археологічні розкопки в Греції, Єгипті та в Італії... Є від чого запаморочитися голові...

Р.Федорів [1] висловлює сумніви стосовно абсолютної правдивості біографії письменниці, але ні підтвердження, ані заперечення цих фактів знайти поки що не вдалося. Як би там не було, напівлегендарна непересічна особистість цієї жінки займає чільне місце в бурхливому розвитку української літератури першої половини ХХ століття. І, здається, не дарма, вже ставши зрілою письменницею, Наталена Королева приходять до літературного жанру легенди, який не дуже поширений в українській літературі. Його творцями стали М.Костомаров, І.Франко, Леся Українка, К.Гриневичева, О.Турянський.

Літературознавчий словник-довідник подає два визначення терміна: “Легенда (лат. *Legenda* – те, що належить прочитати). 1. Найпоширеніший жанр європейського середньовічного письменства [починаючи з VI століття]. 2. Усне народне оповідання про чудесну подію, що сприймається як достовірне. Легенди дуже близькі до переказів, відрізняються від них найчастіше тим, що в основі їх – біблійні сюжети”[2]. Нас більше цікавить друге визначення, але “Легенди старокиївські” Наталени Королевої – не біблійні за змістом, своїм складом більше нагадують народні перекази – є прикладом цікавої компіляції античної і староруської міфології.

Належачи одночасно двом культурам, авторка з великим пієтетом ставиться до іспанської культури, відчуваючи себе іспанкою, але в той же час піднесено романтично говорить про Україну: “Іспанія була і буде завжди моєю Батьківщиною! Україна ж є для мене куточком грецької Аркадії – країни Психеї – Аркадійки, в якій залишилось, може, більше відгуків Еллади, як у сучасній Греції, на яку різні нееллінські впливи поклали свою патину. Може, я помиляюсь? Що ж - *errari humanum est!*”[3, 638].

У збірці “Легенди старокиївські” наявні виразні риси імпресіонізму: відчувається посилення тенденції до суб’єктивізації оповіді, граничної концентрації уваги автора до вигаданої дійсності. А головне – на базі імпресіоністичної естетики та національної міфології вибудовується новаторська поетика модерністського імпресіоністичного міфу: “Світ такого міфу є синтезом народної поетичної міфологічної основи та її імпресіоністичної інтерпретації, де химерно сплітаються стародавня міфопоетична реальність та її дотворення імпресіоністичним автором ХХ століття”[4, 11-12]. Міфомислення (за Е.Касієром) не лише дає можливість відчути безперервність просторо-часового континууму, єдність особистості й роду, індивідууму і соціуму, але й дозволяє побудувати цілісну картину світу, показати наступність поколінь. Синтетичний міфологізм, тобто використання в художньому творі античного міфу як символу і як тексту-джерела, дає простір для широких узагальнень, вкладає в міфологічні образи сучасний зміст, почуття й думки людини тієї епохи, коли творить автор. Звертання до античної міфології та створення на її основі власної авторської системи міфопоетики, “поєднання у власному міфі, з одного

боку, найархаїчніших пластів культури, а з іншого – внутрішнього світу й філософських пошуків сучасної авторові людини і людства”[5] збагачує конкретно-історичні персонажі універсальним змістом через аналогії і міфологічні паралелі.

Цикл “Легенд старокіївських” був написаний письменницею на початку 40-х років ХХ століття і складається з 25 легенд-оповідань. Ми детально зупинимося на трьох із них (“Таврійська бай”, “Еклога”, “Володимирове срібло”), які складають своєрідний триптих, об’єднаний єдиним задумом і головним героєм. Прадавня міфологічна культура на території України, яка увібрала ознаки перехрестя і міжетнічні впливи культур, виявилася настільки стійкою, що її риси не втратили своєї сугестивної сили, чуттєвості язичницьких символів і краси. Д.Ю.Кучерюк зазначає: “Загальнолюдське у мистецтво, зокрема у літературу, приходять через етнічне та національне”[6,240]. З цим не можна не погодитись. Аналізуючи “Легенди старокіївські”, бачимо, що утвердження загальнолюдських ідеалів відбувається шляхом показу їх через античні міфемі, які поступово трансформуються в давньослов’янські, а згодом і в християнські, наближаючись до сьогодення.

Наталена Королева вдається до широкого кола міфем, певним чином їх переосмислюючи. Образи нереїд та тритонів у чарівному описі природи трансформуються в образи звичайних хлопців і дівчат: “...в білих прибережних хвилях зеленокосої нереїди-русалки влітають у своє волосся діаманти водяних бризок, перли легкої піни. Гарні, привабливі й веселі, - кидають пригорщами самоцвітів та бризками дзвінкого сміху на блискучих темнотілих, як морські вугрі, пружних тритонів, - морських парубків, що намагаються зловити чарівних доньок Евксину...”[7, 460] - Але водночас у міфемі “нереїди” можна вбачати і прояв трагічного, оскільки “їх головний обов’язок – супроводжувати тіні померлих на острови Благодаті”[8,75], а, отже, цей пейзаж стає антитезою до подальших подій, натяком на те, що ця чарівність оманлива, світ древніх поступово зникає.

Главк – “беотійське божество рибалок і мореплавців”[9, 157] - зображений на початку твору як природна стихія, “лише синь моря, нетривка і змінна, завжди готова перескочити з срібних усміхів у грізні буруни хуртовини”[7, 460], поступово перевтілюється в “життєву силу”, яка починає “бентежитися перед незрозумілою їй таємницею смерті”[7, 467]. “Веселково-сйливі істоти”[7, 470] - янголи – набувають яскравішого зображення шляхом порівняння їх з вісницею богів Ірис, “молодою жінкою з величезними райдужними крилами”[9, 116]. Гіменей (“покровитель подружжя і шлюбу”[9, 72]) співвідноситься зі стародавнім слов’янським божеством шлюбу, уособленням якого була богиня Лада (звідси й назва “ладканка” – весільна пісня давніх слов’ян).

Під час битви між Боризесом і Талестрис яскравою художньою деталлю виступає голова Медузи, “що нею була прикрашена тарча в Талестрис. Золочене обличчя Медузи бризкало іскрами гніву з холодних очей”[7, 462]. Трансформація античного образу страшної потвори, якою вона виступає в міфології і чим “була прикрашена егіда Афіни”[9, 45], теж показує віджитість, нетривалість віку міфологічних істот, що втрачають силу. Ця голова не перетворює все, що бачить, на каміння, вона безсила. Світ людей перебирає на себе головуючу функцію, богів більше не бояться. Міфема “Сади гесперид”[7,466] - уособлює мінливість світу, виступає антитезою вічності до швидкоплинного життя, використовується як протиставлення до слів Пана: “І все, що зачалось, закінчується”[7, 466].

Письменниця наважується на свідоме схрещення міфів античності і давніх слов’ян, намагаючись показати Україну державою, яка увібрала в себе прадавні корені, має давню історію і славні традиції, янголами – охоронцями якої є ще давньогрецькі боги на чолі з Паном, “богом лісів, отар, пастухів, пізніше – покровителем усієї природи (грецький займенник “pan”- усе)” [9, 158]. Міфологема роду, втілена в образі Пана-Фавна, наскрізним символом проходить крізь триптих, втілюючи ідею безперервності поколінь.

У невеличкій ліричній передмові до “Легенд” з’являється постать Фавна: “Сивобородий звинний Фавн зручно вмовстився в пурпурі реви, що заплітала стіну. Сміється мідяношкірий в хмарі легесеньких кучериків срібного волосся” [7, 438]. Античний персонаж уособлює “зв’язок з минулим” [7, 438], який характеризується ним, як “зв’язок з доброю Матір’ю Землею... бо ж вона нам дає не тільки свої плоди, але ж і баї, що в них заховане зернятко правди...” [7, 438]. Образ давньоримського бога Фавна поступово трансформується в символ поєднання минулого із теперішнім, уособлення доброї природи, яка служить людині. Міфемі Гігантів, “Зевеса”, Гермеса, ”діві Атени” узагальнюють міфологічну біографію Пана, надаючи їй вигляду літопису, певних етапів у житті людства, наступності поколінь, починаючи із створення Землі: Гіганти (“першорожденці Матері Землі” [7, 475]) – Зевес (їх наступник) – Гермес і Афіна (“Атена”) (діти Зевса) – Пан (син Гермеса і небіж Атени)).

Міфема “Пан” протягом триптиху набуває амбівалентних значень: давньогрецьке божество лісів, отар, пастухів – покровитель усієї природи – філософського тлумачення його “як “всесвіту”, божества, розлитого у всій природі, творця і володаря всього сущого” [9, 159] – охрещена істота – давній слов’янський бог Велес – янгол-охоронець Київської Русі. Це дозволяє письменниці показати зв’язок з

минулим, безперервність і нескінченність трансформування людських уявлень про світ, їх поступове ускладнення, зміну обрядів і вірувань. Але все це єднає насамперед віра у Бога, творця і хранителя всього людства, спадковість давніх істин “добрості і любові” [7, 463].

Образ князя Володимира постає в нашій уяві не тільки символом нової віри й творцем нової держави. За допомогою античного образу “Пан” сутність цього персонажа набуває додаткового значення – “нащадок стародавньої Аркадії, богообрана істота”, якій давньогрецьке божество, що є символом миру і справедливості, передає у спадок право володіння українськими землями шляхом вручення стародавнього скарбу (“Твій це скарб, твій! Вже-бо було дано таки твоїй землі цього тризуба, й ця тарча золота була вже в твоїм див-городі” [7, 474-475]). Пророцтвом-пересторогою звучать слова про кров, що ще не раз проллється, аж “доки не збагнете, що як троє Харит, як троє суддів над тінями в підсвітті, як три Парки, що долею смертників володіють, як троє сторуких Гекатохеїренів над землетрусами, морськими бурями панують...- троє посвятних істот, три вартівниці мусять об’єднанно стати на варті краю того – Гармонія, Сила і Любов” [7, 477]. Градація міфем посилює впливовість слів старого пастиря, а ліро-імпресіоністична оповідь створює яскраві образи стародавніх божеств – володарів світу, які повинні трансформуватися у хранителів – вартових руського краю. І недарма у них – жіночі імена, оскільки Пан говорить про повагу до прекрасної статі (“...вчинок рабський – зневага жінки” [7, 480]).

Вустами Пана засуджується Боризес, який “забув про дух Матері Еллади” [7, 477] й послухався голосу дикої скитської крові - “мирного тризуба не за берло, ознаку влади, за зброю смертоносну він ужив” [7, 477]. Шляхом показу стосунків між Боризесом і Талестрис Володимирові дається зрозуміти високу істину – повагу до жінки. Споконвічно українці з великою пошаною, повагою і любов’ю ставилися до жінок, хранительниць родинного вогнища, уособлення плідності матері-Землі. Культ поклоніння перед жінкою сягає ще крито-мікенської культури, де на чолі пантеону була Велика Мати, богиня Ма або Дивія [10, 157], яка була успадкована міфами давніх слов’ян. “ У “Слові про ідола” богиня Діва згадана після Мокосі та перед Перуном, - це говорить про важливе місце цього образу в язичницьких віруваннях” [10, 170].

Міфемі “Аполлон (“Фойбос”)” – “Артеміда”, що в грецькій міфології репрезентують родинні зв’язки, адже вони рідні брат і сестра, набувають значення протиставлення патріархальних звичаїв матриархату. Аполлон є покровителем “бористенських кіммерійців” [7, 463], що заповзято воювали з амазонками, богинею яких була Артеміда. Амазонки – переможені, тепер “за Колхідою, на річці Араксі, за горами, де прикований Прометей... доживають вільні войовниці в безнадійнім бою за жіночу долю” [7, 465]. Патріархат утверджується остаточно. Закон богині Артеміди: “Амазонка мусить вбити мужа або бути убитою ним” [7, 464] в устах Пана набуває зовсім нового, осучасненого значення : “...Кожний муж невідмінно “вбиває амазонку”, коли вона, забасна, кориться йому духом... Коли ж діва-амазонка знайде в собі стільки сили, щоб відкинути жіночу мрію про родинне щастя,- тоді вже вона вбила мужа в серці своєму” [7, 464]. Авторка порушує проблему жіночої долі, її розв’язання в сучасному суспільстві.

Міфологічні постаті амазонки Талестрис і центавреси Гіппії знаходяться в певній опозиції. Амазонка є уособленням поєднання двох світів – людського і божественного. Вона зрікається давнього світу, але в той самий час це зречення – не її власне бажання (“Кровава рана була заручинами: Ерос-бо ранив завжди” [7, 478]) – воно продиктоване волею бога Ероса. Письменниця навмисне не “дозволяє” подругам зустрітися після зради, втілюючи ідею роз’єднання двох світів. Але старий світ прощає зраду: подружжя отримує шлюбний подарунок – “срібний тризуб” [7, 474] на “знак права водного і степового у Тавриді” [7, 466].

Державна символіка сучасної незалежної України отримує ще одну версію свого походження. Дослідники малого герба нашої держави поки що не дійшли одностайності в поясненні історії походження тризуба: “Одні виводять її із Скандинавії, інші – з Візантії [11]. Існує думка, що тризуб – це стилізоване зображення польоту сокола чи монограма князя Володимира” [12, 19]. У триптиху Наталени Королевої міфологема єдинопочатку людського буття, втілена в образі “срібного тризуба”, стає уособленням богообраності людських істот, що живуть на Тавриді, оскільки отримують вони його від самого Посейдона. Цим жестом Посейдон, античний бог, “син Хроноса” – “уособлення часу” [9, 211]], визнає в людських істотах своїх наступників, передає їм свої права й обов’язки, відмовляється від них в ім’я наступних поколінь. Але не виправдовують люди сподівань богів, ця ознака влади перетворюється на знаряддя вбивства, за допомогою якої людина остаточно відмовляється від божественного, забуває “про дух Матері Еллади” [7, 477], жорстокість перемагає добро. У відвічній боротьбі добра і зла не може бути остаточної перемоги того чи іншого, отже, знову має втрутитись природна сила. Божественний Пан забирає у зрадника світлих ідеалів цей символ, позбавляючи скифа права на володіння Таврійською землею (Протоукраїною). Це міфологічне узагальнення може бути трактоване історично як витіснення скифів міграцією сарматів, позбавлення їх могутності і впливу [12]. Але ані про сарматів, ані про готів, ані про антів не згадує письменниця, адже вона вирішує проблему наступності поколінь на користь

Київської Русі. Проходить багато років, перш ніж тризуб потрапляє до рук Володимира, не було гідних постатей до цього часу, аби отримати символ, що його “смертельному дали не смертельні” [7, 480]. Вручаючи цей дар київському князеві, Пан передає владу грецьких богів Київській Русі, уособленням якої є Володимир, разом із заповітом і благословенням на святе хрещення, на сповідання світлических ідеалів Ісуса Христа, який з цих легенд впливає наступником праведності старих поколінь [Пан: “...знаю про Пастиря Доброго, що сам офірним Агнцем був. Як же було мені, пастирському богові, його не полюбити?” [7, 476]]. Недарма деякі дослідники вбачають у тризубі схематичне зображення Богородиці, Берегині-Оранти, яка молиться за український народ, піднявши руки до Бога в небеса [11].

Виконавши свій обов'язок - переконавши Володимира у необхідності прийняття християнства, Пан “срібною хмарою піднісся і розвіявся...у безвість поплив” [7, 480]. Та чи зникає цей образ божества? Ні, він стає невидимим янголом-охоронцем Русі, виявляючи себе в образі ідолища, яке купує князь після хрещення, що “до уст усміхнених семидільну сіринксу прикладає, оком хитро та весело підморгує” [7, 481]. В античній міфології узагальнюючого значення набуває “сіринкса”, в якій знаходить своє вираження міфологема гармонії Всесвіту. Вона усвідомлюється через хрещення Русі і появу нової віри – Руського Православ'я, яке отримало схвалення у стародавніх предків (в особі бога Пана).

Письменниця “пересадила на східнослов'янський, властиво, український ґрунт цілу китицю квітів з античного світу, і вони прийнялися тут, розцвіли яскравим цвітом” [3, 651]. У своїх “Легендах старокиївських” Наталена Королева шляхом переплетення старогрецького, скіфського, візантійського і староруського світів намагалась відтворити давню українську землю у її зв'язках з іншими державами і народами, у різних часових і просторових вимірах. Рецепцією античних образів авторка поглибила і уяскравила правічний світ українського народу, надаючи йому ґрунтовності і утверджуючи традиції взаємопроникнення і взаємовпливу культур в історії людства. Міфологеми роду, єдинопочатку людського буття, гармонії Всесвіту втілюють поєднання духовно-культурального і патріотичного аспектів у творі, трансформуючись в ідею духовної спадкоємності, воскресіння античної естетики через ланцюжок земних метаморфоз.

ЛІТЕРАТУРА

1. Федорів Р. Королева, що ходила в інші світи...// Жовтень. – 1988.- №7.- С.52-56.
2. Літературознавчий словник-довідник.-К.: Академія, 1997.- 752с.
3. Мишанич О. Дивосвіти Наталени Королевої // Королева Н. Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські.- К.: Дніпро, 1991.-670с.
4. Ярчук П.М. Імпресіонізм в українській прозі 1890-1930-х років : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. - Одеса,1998.-15с.
5. Турган О.Д. Античність в українській літературі кінця ХІХ-початку ХХстоліття. Шляхи рецепції: Автореф...дис. доктора філол. наук.-К., 1997.-45с.
6. Естетика: Підручник / За ред. Л.Т.Левчук.- К.: Вища школа, 1997.- 399с.
7. Королева Н. Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські.- К.: Дніпро, 1991.-670с.
8. Мифы в искусстве старом и новом. Историко-художественная монография по Рене Менару).- С.-Пб.: Лениздат, 1993.- 384с.
9. Словник античної міфології.- К.:Наукова думка, 1985.-236с.
10. Мифы древних славян. Велесова книга [Кайсаров А.С., Глинка Г.А., Рибаків Б.А.].- Саратов: Надежда, 1993.-320с.
11. Братко-Кутинський О. Символіка світобудови. Українська традиція// Людина і світ.- 1991.- №6-9.
12. Малик Я., Вол Б., Чуприна В. Історія української державності.- Львів: Світ, 1995.-248с.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ПОЕЗІЇ “ШЛЯХ ДО НІЧЛІЖКИ” (1535 - 36) Р.КОПЛЕНДА

Василина К.М., науковий співробітник

Запорізький державний університет

Перші твори про вагабондів вийшли друком в Англії на початку XVI ст., за часів правління Генріха VIII, коли країну захлеснула чергова хвиля жебрацької навали. Нагадаємо, що саме в цей період ренесансна особистість із зацікавленням звернула свій погляд на побутову реальність, яка постала у всьому різноманітті проявів, і навіть жебрацтво та ошуканство стали об'єктами, вартими художнього осмислення.

Цей інтерес до “низької дійсності” вітчизняний учений Д.В.Затонський пояснює тим, що “людина Відродження з довірливою безсоромністю скидає всі табу: вона ніби-то розчищає майданчик для будівлі нової моралі і на рідкість толерантна до всілякого роду ганебних вчинків. Пограбувати жадібного багатія, надурити боягузливого монаха, заколот супротивника (якщо доведеться, навіть із-за рогу), підхопити дурну хворобу, провівши ніч з проституткою, – не соромно, тому що все це природні, правдиві прояви суверенної особи, яка випромінює життєву енергією” [1, 48].

Відомий філософ О.Ф.Лосев наголошував, що в таких виявах “підступності, віроломства, вбивства з-за рогу, неймовірної мстивості та жорстокості, авантюризму та всілякого розгулу пристрастей” відчутно проступає “стихийний індивідуалізм епохи”, коли “людська особистість, яка була в основі своїй аморальною, та в своєму нескінченному самоствердженні та в стихійності нічим не стриманих пристрастей, будь-яких афектів та будь-яких примх, доходила до якогось самомилування і до якоїсь дикої та тваринної естетики” [2, 120]. У цілому ці прояви традиційно називають зворотнім боком Ренесансу. Таким чином, увага до тінювих сторін життя була зумовлена прагненням ренесансної особистості досягнути життя у всіх його аспектах та визначити своє місце і роль в універсумі.

Серед тих художніх зразків, що репрезентують ранню фазу становлення англійської кримінальної прози, особливо виділяється поетичний твір Роберта Копленда “Шлях до нічліжки” (1535-36) [3]. Тож без аналізу вказаної поеми, яка певною мірою стимулювала інтерес читацької аудиторії до тем, пов'язаних із життям соціальних низів, уявлення про шляхи розвитку англійської шахрайської літератури кінця XVI ст. буде неповним. Необхідно відзначити, що сучасна історико-літературна наука, наскільки мені відомо, не має жодних достовірних відомостей про Копленда, і згаданий літературний твір об'єктом літературознавчого аналізу ще не обирався.

Композиційна схема “Шляху до нічліжки” виявляється досить чіткою: автор знайомить читачів з мешканцями притулку для злидарів й спонукає замислитись над сутністю та причинами жахливого соціального явища – злидарства. Структурна організація текстового полотна орієнтована на створення цілісного враження: описи звичаїв і страждань жебраків супроводжуються авторськими коментарями, покликаними збудити громадську свідомість.

У пролозі Р.Копленд звертається до читача із поясненням власного мистецького імперативу: “Я далекий від того, аби виказувати презирство до бідного люду чи до тих, хто живе милостинею. Я лише прагну описати знегоди тих, хто живе в злигоднях, та тих, хто увесь час байдикує ... через що й потрапляє в тенета безнадійної бідності” [3,1].

Автор, котрий намагається бути об'єктивним, активно залучає до текстового простору низку біблійних сентенцій, які закликають толерантно ставитися до бідних. Приміром, він наводить загальновідомі біблійні постулати, як-от “Блаженні вбогі духом, та й чисті серцем, бо їхнім буде Царство Небесне” [3,1], “про таких багатіїв у Євангелії ... сказано, що легше великому верблюдові пролізти крізь вушко голки, ніж багатію увійти до Царства Божого” [3,2], “бо сказав Христос, що той, хто в ім'я моє робить добро нещасним людям, той і мені робить добро, і винагородою тому стане Моє Царство” [3,3]. Як бачимо, наявність Новозавітних заповідей має на меті створення певних етичних орієнтирів, в світлі яких власна позиція автора постає як виправдана і богоугодна. У такому етико-моралізаторському кредо ренесансного автора відчутно проступає вплив ідей християнського гуманізму (Джон Колет, Еразм з Роттердаму, Томас Мор та ін.), що користувалися широкою популярністю в Англії першої третини XVIст.

Втім, варто наголосити на тому, що навіть протягом одного століття ставлення до злидарів доволі інтенсивно змінювалося. На початку правління Генріха VIII жебраки, як правило, все ще викликали співчуття, їм зазвичай допомагали, орієнтуючись на біблійну тезу щодо можливості спасіння вічної душі

шляхом благодійництва. Не дивно, що в таких сатиричних творах, як “Корабель дурнів” (1494) С.Бранта* і анонімний “Човен Кока Лорелла” (1510?), котрі генетично пов’язані з середньовічними сатиричними “зерцалами”, зображували бідняцький стан у комічному ключі. Як слушно зазначає В.П.Даркевич, таке ставлення було можливим тому, що людські вади спроможні викликати сміх лише доти, доки вони не перетворилися на серйозну загрозу суспільному ладові [5, 13].

Згодом надмірний розквіт жебрацтва та бродяжництва призвів до того, що добродесні городяни не спроможні були залишатися такими ж щедрими у роздачі милостині. Тому поступово середньовічний комізм зникає, натомість з’являється ренесансне прагнення осмислити це суспільне явище, розглянути його якомога детальніше, дати йому визначення та інколи наділити певною оціночною конотацією (як, наприклад, у шахрайській памфлетистиці).

Для італійського гуманістичного діалогу, як, до речі, і для пізньоренесансного трактату та есе (М.Монтень, Р.Бертон, Н.Бретон) категорія бідності цікава сама по собі. Соціальний аспект, а саме – стрімке зростання кількості злидарів – залишається поза їхньою увагою. З часом ренесансний нейтралітет у ставленні до бідності та до бідняцького прошарку поступається місцем чи то саркастичному коментуванню, чи то войовничій памфлетній викривальності.

Прокладаючи шляхи до викривальних шахрайських памфлетів, поема Копленда стала своєрідною перехідною ланкою між сатиричним осміянням жебрацтва та максимально об’єктивним ставленням до вказаної соціальної виразки. Копленд обирає об’єктом прискіпливої уваги одну з багатьох суспільних вад і прагне якомога детальніше проаналізувати її, уникаючи при цьому упередженості. Проте, своїм диференційованим ставленням до різних верств тогочасного криміналітету він закладає підвалини неоднозначної інтерпретації самої сутності злодійської психології. До речі, подібне, до певної міри діалектичне розуміння феномену “винахідливої бідності”, згодом стане своєрідним ідейним стрижнем англійського конні-кетчерівського** памфлету.

Композиційний кістяк “Шляху...” становить розмова між автором та наглядцем притулку для бідняків, яка відбувається приблизно через два тижні після Дня всіх Святих (тобто в середині листопада), коли поет у пошуках схованки від дощу випадково опинився в цьому специфічному закладі. У ході розмови поет отримує інформацію про злидарів, які є постійними мешканцями цього закладу, і вирішує розповісти своїм читачам про побачене й почуте. Р.Копленд намагається зацентувати увагу своєї аудиторії на тому, що крім людей, які через об’єктивні обставини опинилися за межею бідності (престарілих, хворих, немічних та бездомних породіль), у нічліжці інколи опиняються й повні сил молодики, котрі або не можуть знайти собі роботи, або ж просто не бажають йти чесним шляхом.

Презентовані Коплендом відомості про стратифікацію клієнтів нічліжки відбивають реальний стан речей. Так, приміром, 1531 року уряд Генріха VIII випустив законодавчий акт про злидарів. Згідно з ним ті, що живуть за межею бідності, розподілялися на “старих й безсильних” та “осіб, що здорові й сильні, можуть працювати, але не мають ні землі, ні хазяїна, ні будь-яких законних товарів” [6, 44]. Першим видавали ліцензії на право займатися жебрацтвом, останніх суворо сікли й примушували залишити місто [7, 261]. Проте такі санкції мали невеликий ефект, адже ліцензії досить легко підроблялися [4, 23]. Цікаво, що на сторінках твору Копленда міститься згадка про цей урядовий документ: “дійсно, існує парламентський акт, за яким пійманих здорових бродяг мають на декілька днів публічно закути в колодки і утримувати лише на хлібі та воді, а потім вислати з міста” [3, 9]. Втім, сам поет вважає, що “цей акт не виконується” [3, 9], і про це, на його думку, свідчить уже сам факт кількісного зростання стану пройдисвітів (“їх так багато, цих безробітних ледацюг та кремезних жебраків з мішками та костурами... і здається, що вся земля заражена цією виразкою” [3, 9]).

До речі, вагомим аргументом на користь правоти висновків Копленда щодо ефективності згаданого законодавчого документу, слугує той факт, що 1536 року Т.Кромвель, котрий на той час очолював англійський уряд, підготував та представив на розгляд Парламенту ще один законопроект стосовно бродяг, за яким держава мала сприяти працевлаштуванню дієздатних осіб і забезпечувати їм певне медичне обслуговування. Як бачимо, твір Копленда не тільки був співзвучним основному задумові урядовця, але й своїм поміркованим і, водночас, диференційованим ставленням до жебраків створював своєрідне підґрунтя для адекватного сприйняття цього законодавчого акту суспільством.

Спостереження Копленда над звичаями жителів нічліжки виявляються подібними до замальовок, презентованих на сторінках інших художніх творів про так званих вагабондів. Приміром, відомий

* Англомовний переклад “Корабля дурнів” здійснив у 1508 р. Олександр Барклай. За твердженням Ф.Ейделотта, цей переклад користувався великою популярністю в Англії [4, 116].

** Назва конні-кетчерівський походить від англ. “conny-catcher” (“той, хто ловить кроликів” – арготизм, котрий означає шахраїв-шулерів) і слугує для номінування циклу шахрайських памфлетів. Родоначальником цієї жанрової модифікації елізаветинської памфлетистици по праву вважається Р.Грін (1560 – 1592) – відомий елізаветинський романіст, драматург, памфлетист. Його шахрайські памфлети, написані протягом 1591 – 1592 рр., свого часу набули гучної популярності та спричинили появу численних епігонських творів.

німецький гуманіст С.Брант, законодавець мод у літературі “про дурнів”, також розповідає про професійних жебраків, які, будучи здоровими й повними сил, просто не хочуть працювати, а вважають за краще жити милостинею [8, 80].

Різні ставлення Копленда до вагабондів, яких він у повній відповідності з тогочасними уявленнями поділяє на “знедолених” та “нахабних злидарів”, спричинене реаліями суспільного життя тюдорівської доби. Загальновідомим є факт широкого розповсюдження банд бездомних злочинців в Англії наприкінці XVI ст. [4, 2; 9, 425], втім, протягом всього століття постійно виникали подібні “піки” розквіту жебрацтва та бродяжництва, велика кількість яких припала на роки правління Генріха VIII (1509 – 1547). Підтвердженням цього можуть стати факти, наведені І.Осіновським, котрий, посилаючись на ренесансні хроніки, наголошує на тому, що в першій третині XVI ст. було повішено понад сімдесят дві тисячі бродяг та жебраків [10, 166]. Цікавою ілюстрацією тези про “злочинницький бум” на англійському ґрунті є спостереження одного італійського мандрівника, який у ті часи писав: “немає іншої країни в світі, де б було так багато крадіг та грабіжників, як в Англії, їх тут така кількість, що мало хто наважується самостійно відправлятися вдень до сільської місцевості, та ще менше людей вночі ходить по місту, особливо в Лондоні” [цит. за 116 15].

Слід зазначити, що однією з причин збільшення кількості вагабондів стала релігійна політика, яку проводив Генріх VIII: внаслідок розпуску монастирів 1536 року до знедолених верств населення приєдналися й представники дрібного духовенства. До речі, Р.Копленд протягом твору неодноразово згадує про подібних кліриків. Так, приміром, він вочевидь, натякає на мандрівних дяків і монахів, коли говорить: “деякі колишні духовні особи тепер пристали на шлях гріха і, нехтуючи своїми обов’язками, зовсім забули про паству Христову” [3, 13].

Звернення Р.Копленда до “низької” злободенної тематики не можна вважати показником приналежності вірша до “низької” літератури, адже і розстановка змістових акцентів, і загальна тональність твору наближають його до трактатної стихії. Чітке структурування думки, фактографічно-документальне викладення, всебічний розгляд проблеми та відсутність подієвої динаміки вказують на відчутний вплив трактатного первення, а обрана автором форма жвавої бесіди, яку ведуть два персонажа, свідчить про певну формальну близькість “Шляху...” до жанру діалогу (точніше, до його ренесансної модифікації). Мова в цьому випадку має вестися лише про форму діалогу, бо в творі Копленда відсутнє різноголосся, співіснування чи конфронтація різних точок зору. Тут позиція автора не вступає у протиріччя із думкою працівника нічліжки, навпаки два кути зору є взаємодоповнюючими та їхнє поєднання покликане створити об’ємну, якомога більш повну картину життя мешканців цієї установи.

Вибір форми діалогу свідчить про прагнення автора не тільки дистанціюватися від презентованої інформації (інформатором у цьому випадку виступає співбесідник Копленда), але й створити атмосферу вірогідності оповіді. Крім того, тут помітно проступає вплив драматичної традиції, а саме традиції мораліте: перед читачем постають дві фігури, кожна з яких є носієм певної ролі. Наглядач є безпосереднім свідком життя голоти, а Копленд, будучи особою, яка ставить питання, виявляється водночас і вдячним слухачем, і доволі поінформованим співбесідником.

Зважаючи на той факт, що твір написано у формі вірша, слід зацентувати увагу на метриці цього твору, яка є гетерогенною. Так, приміром, пролог, котрий фактично побудований на численних біблійних алюзіях та прикрашений певною кількістю латиномовних цитат, заримований на зразок семирядкових так званих “чосерових” стансів (котрі мають схему ававвсс):

To despise poor folk is not my appetite, (a)
 Nor such as live of very alms' deed, (b)
 But mine intent is only for to write (a)
 The misery of such as live in need (b)
 And all their life in idleness doth lead, (b)
 Whereby doth sue such inconvenience (c)
 That they must end in meschant indigence. (c) [3, 1].

Щодо основної частини твору, в якій читач знаходить відомості про вагабондів і знайомиться зі специфічною мовою удаваних німецьких, то вона написана, переважно, п’ятистопним ямбом з рядками, що римуються попарно:

To write of Sol in his exaltation, (a)
 Of his solstice or declination, (a)
 Or in what sign, planet, or degree, (b)
 As he in course is used for to be (b) [3, 3].

Така особливість поєднання різноманітних стоп є ймовірним аргументом на користь того, що Копленд знаходився під впливом творчості свого відомого попередника в царині англійської поезії – Джефрі Чосера, авторитет якого для англійських митців у ті часи був незаперечним. Як відомо, “Кентерберійські

оповідання” включають, між іншим, і фрагменти, написані вищезгаданими строфами. Отже, Р.Копленд певною мірою продовжує традицію англійського віршування, започатковану великим Чосером.

Стильовий малюнок “Шляху до нічліжки” є доволі строкатим: фрагменти, сповнені високої патетики, сусідять з описами, що містять знижену лексику. Численні інтерпретації біблійних сентенцій, які Копленд наводить саме англійською мовою, а не латиною, не тільки однозначно характеризують стиль твору як “високий”, але й сигналізують про просвітницькі наміри автора. Він прагне роз’яснити Слово Боже і опікується тим, щоб його зрозумів пересічний англієць, знання якого у сфері латинської мови були недостатніми, аби читати Книгу Книг без перекладу. Важливо звернути увагу на той факт, що в цілому стилістичне оформлення “Шляху...” є доволі простим: тут немає надто вігнатових фраз, ускладнених порівнянь чи метафорики, котра б затіювала зміст. Чи не найяскравішим тропом у творі є той, за допомогою якого Копленд характеризує пройдисвітів, а саме – “ньюгейтські солов’ї”. Смісл цієї метафори розгадати дуже легко, адже Ньюгейтська тюрма була основним місцем ув’язнення лондонських шахраїв. Отже, наділяючи пройдисвітів такою метафорично влучною характеристикою, Копленд не тільки вказує на кримінальний характер їхнього ремесла, але й натякає на високий рівень їхньої майстерності (соловей, як відомо, – неперевершений співак). У цілому ж домінуючим у “Шляху...” є так званий “plain English style”.

Поряд із вищезгаданими алюзіями до Книги Книг та цитатами латиною Копленд використовує і елементи зниженого стилю, майстерно вплітаючи в канву твору злодійську лексику та фрагменти шахрайського сленгу:

Qui, speak my hostess?
Grande maladie make a great excess;
Dis infant rompre un grand postum,
By Got, he à la mort tuk under thum [3, 11].

Отже, можна констатувати, що в царині шахрайської прози саме Копленд започатковує традицію введення конкретного фактажу (детальних характеристик шахрайських практик, тлумачень специфічних крутіських термінів) до абстрактно-описової трактатної оповіді. Практично всі його послідовники в царині “criminal fiction” – як Г.Волкер, Дж.Оделі, Т.Гармен, так і Р.Грін, і його епігони (С.Роуландз, Т.Деккер) – активно використовуватимуть аналогічний прийом, включаючи до художнього простору своїх творів найрізноманітніші списки, словники, таблиці тощо.

Очевидно, що Р.Копленд припускає певне порушення основного класицистичного постулату, згідно з яким стилістика творів повинна була за ранжиром відповідати їхній тематиці [12]. Нагадаємо, що італійські теоретики мистецтва (Франческо Робертелло, Цезарь Скалігер, Антоніо Мітурно), а вслід за ними і перші англійські літературні критики (В.Вебб, Дж.Паттенгем, Дж.Гасконь), активно популяризували постулати античних поетик. До речі, навіть через п’ять десятиліть після виходу Коплендевого твору теза про обов’язкову кореляцію тематики і стилю залишалася для англійських митців безапеляційною нормою. Важко визначити, наскільки свідомим був естетичний експеримент Копленда, втім певна історико-літературна продуктивність поєднання “високих” та “низьких” стильових компонентів не викликає жодних сумнівів: з аналогічним прецедентом вишукано-риторичної репрезентації “низької” тематики згодом зустрічаємось і в конні-кетчерівських памфлетах Р.Гріна.

“Шлях до нічліжки” став однією з перших спроб художнього змалювання окремої небезпечної соціальної виразки. Нагадаємо, що середньовічні сатири, а також згадуваний раніше твір німецького гуманіста С.Бранта “Корабель дурнів” були спрямовані на панорамне зображення соціальної дійсності, і опис бродяг й різноманітних шахраїв виступав у них лише окремим компонентом, без якого картина типових вад суспільства була б неповною. Що ж до Копленда, то він із всього різноманітних проблем виокремлює одну – проблему масового зубожіння населення – і прагне анатомізувати її, репрезентувати якомога більше аспектів життя “лондонського дна”. Поет накреслює складну схему стратифікації жителів нічліжки: він розділяє жебрацький стан на два масивні прошарки (істинно убогих та жебраків-нахаб), а потім подає розгорнуту характеристику останньої групи. Згідно з думкою автора, нечесних злидарів можна поділити на підгрупи не тільки за сутністю їхньої активності – пройдисвіти (можуть, але не хочуть працювати) і шахраї (котрі часто вдаються до кримінальних дій), але й за “професією” (моряки, удавані божевільні, крадії, вбивці, розбійники та ін.). У цьому відчутно проступає ренесансне прагнення до каталогізації.

Отже, “Шлях до нічліжки” постає закономірним інтелектуальним продуктом ренесансної доби, в ньому органічно поєднуються елементи “високої” (трактатний первінь, риси ренесансних анатомій та каталогів) та “низької” (проблематика, фрагменти розмовного стилю, сленг) поетик. Зазначимо, що конгломеративність структурно-композиційної організації й стилістичного оформлення творів стане програмним моментом подальших експериментів у галузі англійської кримінальної літератури. Зазначимо, що надалі (починаючи від конні-кетчерівських памфлетів Гріна) увагу письменників привертатиме життя саме злодійського прошарку. Поведінка представників шахрайського світу відзначається певною **неординарністю** (злочинці, зазвичай, активні, вигадливі й кмітливі, легко

знаходять вихід з будь-якого положення), що ж до пересічних бідняків, вони або ж опинятимуться поза сферою інтересів митців, або ж виступатимуть певним фоном для змалювання славнозвісних витівок пройдисвітів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Затонский Д. Искусство романа и XX век. – М.: Худож. лит., 1973.
2. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978.
3. Copland Robert. The Highway to the Spital-House// The Elizabethan Underworld/ Ed.by A.V.Judges. – London: George Routledge & Sons.Ltd., 1930. – P.1 – 25.
4. Aydelotte Frank. Elizabethan Rogues and Vagabonds. – London: Frank Cass & Co.LTD, 1967.
5. Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX – XVI вв. – М.: Наука, 1992.
6. Smith Alan G.R. The Emergence of a Nation State. The Commonwealth of England 1529 – 1660. – London-New York: Longman, 1993.
7. Youings Joyce. Sixteenth-Century England. – Penguin Books, 1991.
8. Брант С. Корабль дураков// Библиотека всемирной литературы. – М.: Худ. лит., 1971. – Серия I. – Т.33.– С. 25 – 116.
9. Tucker Brooke, Matthias Shaaber. The Renaissance (1500 – 1660). – London: Routledge & Kegan Paul. LTD.
10. Осинковский И.Н. Жизнь и творчество Томаса Мора// Мор Томас. Эпиграммы. История Ричарда III. – М.: Наука, 1973.
11. The Elizabethan Underworld/ Ed.by A.V.Judges. – London: George Routledge & Sons.Ltd., 1930.
12. Ong Walter J., S.J. Tudor Writings on Rhetoric// Studies in the Renaissance. – New York, 1968. – Vol.XV.– P.39 – 69.

УДК 883У – 2.06.

ПОЕТИКА РЕДАКЦІЙ ТЕКСТУ ДРАМИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “РУФІН І ПРИСЦІЛЛА”: ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОГО ЗАДУМУ

Гаджилова Г.О., аспірант

Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України

Драматична поема Лесі Українки "Руфін і Присцілла" була дорогою автору («Мені здавалось, що я не смію вмерти, не скінчивши "Руфіна і Присціллу"[1, 12, 414]), вона серйозно і небайдужо підходила до її написання («...працювала я над сим твором багато й інтенсивно...»[2]), свідченням чого є багаточисельний чорновий автограф драми, наявні у ньому кілька редакцій, перша з яких композиційно, за ідейно-змістовими характеристиками, кількістю дійових осіб відрізняється від основного тексту.

У фондах Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України зберігається чорновий автограф драми. Він засвідчує надзвичайно складну і копітку роботу автора над якнайповнішим і художнішим втіленням ідейного задуму: автограф має кілька пластів, писаних і правлених чорним, червоним чорнилом і олівцем. Кожна дія в чорновому автографі має кілька редакцій. Паралельно з редакціями співіснують варіанти окремих сцен, реплік, рядків.

З метою удосконалення драми деякі сцени, особливо в III і IV діях, поетеса неодноразово переставляє з місця на місце, багато епізодів і кілька дійових осіб взагалі вилучає з тексту, деякі проблеми загострює. Із змінами, переважно, характеру Присцілли, частково – Руфіна, Люція й християн змінює й ідейний задум.

Конфлікт у драматичній поемі Лесі Українки розгортається на філософському, естетичному, гуманістичному рівнях. Філософські рецепції залишаються без однозначної відповіді: чому історичний поступ дається такою дорогою ціною, нове завжди здобувається з кров'ю? чому деколи буття стає ворожим людині? чому таке коротке і невлаштоване людське життя й інколи люди не можуть

порозумітись, що призводить до згубних наслідків? як примирити свободу й обов'язок? свободу і релігію? чи зникне колись явище панування однієї нації над іншою? однієї людини над іншою?

І.Франко зазначає: "...її твори – се... голосний та страшний стогін примученої душі... Сей стогін тим страшніший, що він не пливе з якогось песимістичного світогляду, не є доктриною, а тільки є виразом безмірно болючих обставин, серед яких живе авторка і серед яких знаходиться українське слово та всяка вільна, гуманна думка в Росії" [3]. Рецепція поетесою історії античності викликана прагненням осмислення сучасних авторці проблем, пошуку шляхів їх вирішення, нового ідеалу людини та суспільства, викликана намаганням виправити, оновити світ. "Вся творча практика Лесі Українки варіює й розгортає проблематику не об'єктивного історичного характеру, а питання дискурсивні, проблематику, пов'язану з характером, змістом, формою, підтекстом і контекстом людського існування та спілкування"[4, 243].

Прослідкуємо, як із зміною форми сюжетної реалізації фабули змінюється зміст і, навпаки, як втілення саме такого художнього змісту впливає на зміну фабули.

Леся Українка у першій редакції мала намір дати ширшу характеристику стану Римської імперії: у чорновому автографі драми збереглися кілька розрізнених аркушів-епізодів, деякі, гадаємо, були частинами більших уривків, які не ввійшли до драми. Лишила з них Леся Українка невеликі сцени, бажаючи, але так і не використавши. У I редакції був закреслений авторкою уривок з розмови Руфіна, Кая Летіція і Арістобала (образ останнього згодом було вилучено), де давалась широка характеристика становища іудеїв у Римській імперії і порівняння його зі становищем християн; уривок - розшифровка слів префекта «християни вороги державі...»[5]), написаний на обрізку аркуша. У тих словах було глибше змальовано кризу античного світу, зіткнення Римської влади (її законів) і християнства і, що найцікавіше, зміщено акценти: у першій редакції причиною загибелі Риму видається християнство, а в другій – цезарська влада (самовладство є "неминучим // смертельним вередом, що тіло їсть // і душу Римові гноїть" [1, 4, 132]), через свавілля і неспроможність якої, частково, і почало ширитись християнство. Отже, наголос переноситься на злободеннішу для Лесі Українки проблему імперії й одноосібної влади:

Рядки 822, 824-827: І Цезарю, й республіці служити...
 в мене сі слова ідуть урозтіч
 і ставляться, як два мечі на герці,
 одно напроти одного так гостро,
 непримиренно... [1, 4, 130].

У другій редакції діалог Руфіна й Кая Летіція постійно звертає з розмови про небезпечність християнства на розмову про згубну роль необмеженої одноосібної влади й культу особистості: *Руфін* "хіба ти справді // вважаєш Цезаря за Бога?" [1, 4, 138]. Конечне підкорення **єдиному**, "людина-гвинтик", якою деяким соціальним силам так зручно маніпулювати, екзистенційна проблема свободи волі – висувуються на перше місце, а питання місця і ролі християнства відсувається на друге. Замість розлогих переживань префекта про згубну роль християнства ("та безоружність їм не заважає // точити й роз'їдати тіло Рима" (с.44, Ід.), "вони хочуть убити Римський дух" тощо) в остаточній редакції поетеса обмежується одним рядком: "Ось де веред!"

Замість у I дії абстрактної Руфінової поради всім небайдужим римлянам щодо покращення політичного й соціального життя в Римській імперії:

Руфін В державі римській
 могли б усі в добрі і в мирі жити,
 коли б замість небесної держави
 найкращі люде, благородні духом,
 про щастя римської держави дбали... (с.17,зв., Ід.),

(наводимо тут частину монологу), Леся Українка висловлює свою точку зору на те, куди **християнам** варто спрямувати енергію, вмістивши цей, у скороченому й переробленому вигляді, уривок, у II дію основного тексту. Конкретизуючи, вона використовує займенник «ви», замінивши загальний «вони»:

Уділено вам силу Геркулеса
Для подвигів – то знищили б ви гідру
Преторіанську, вигнали б химеру
В одежі цезарській геть з Капітоля,
Стовпи закону міцно встановили б...[1, 4, 192].

Гостро реагуючи на екзистенційні проблеми свого часу, поетеса порушує їх на матеріалі історичному, намагаючись змальовувати події, які найбільше відповідали б історичній правді. У Римській імперії карали за найменшу провину, а можливо, шукали приводу для покарання християн. Концептуально змінена сцена з матір'ю зниклого хлопця – Сервілією: за первісним задумом, вона мала бути дружиною

римського сенатора! (*Кай Летіцій* “Син римського сенатора не може // пропасти ні в Субуррі, ні за Тібром, // ні в цілм римськiм світі” (с.31,зв., Ід.)). Замiна Сервілії - дружини римського сенатора, на Сервілію-плебеянку, за яку все одно Римська імперія “помстилась” християнам, наводить на думку, що Римська влада не завдавала собі клопоту розбиратися зі скоєним - був би привід до знищення людей іншої віри. У першій редакції Леся Українка подає, що хлопця, - і навіть називає його ймення, - Тацій – добре знали в домі Прісцілли, саме того фатального дня, коли зник, він бачився з Прісціллою. (Можливо, відразу у Лесі Українки було на думці, що оскільки хлопчик бував у Прісцілли, то остання його й “причарувала”, але згодом поетеса відмовилась від цього задуму). У процесі роботи над драмою письменниця вирішує, що подружжя мають заарештувати лише через приналежність до християнської громади.

Леся Українка була далека від “ідеалізації “плебсу” [згадаймо християн-ремісників, а також дійових осіб V дії – Г.Г.] і всіх взагалі “людей”, замість того вона виявляє “справжню їхню вартість”[6, 44]. На першому плані у поетеси моральні якості людини, а вже на другому – питання віри. Правда, як ми бачимо з драми, автор віддає перевагу освіченій частині населення, патриціям, вони – люди благородні, високої душі.

Образи патриціїв в останній редакції драми: Руфіна, Кая Летіція, Кнея Люція, Семпронія, Прісцілли, порівняно з первісними редакціями, стають шляхетнішими, що було надто важливим для Лесі Українки, оскільки саме ці люди – “інтелектуальна еліта” будь-якого історичного часу є рушіями суспільного прогресу. У статті “Не так ті вороги, як добрі люди” автор говорить, що в Україні “перш усього треба здобути собі інтелігенцію” [1, 8, 22]. Природно, що і в драмі поетеса намагається наголосити на важливості освіти і культури.

Читаючи перший пласт чорнового автографу драми, бачимо інше спрямування думки письменниці, інші характери героїв: Руфін “забуває”, що його дружина – християнка й ображає всіх християн: “навіть слова “воля” не вживають // сі рабські душі, скільки пригадаю”(с.15,зв., Ід.); у відповідь на розпачливий монолог Прісцілли у фіналі IV дії, що завершувався словами: «І як могла я пережити те?» звучали жорстокі слова Руфіна, які починались з рядка (перед р.6125): «Нащо було терпіти всі ті муки?» (с.28, IVд.). Натомість в останній редакції авторка змальовує героя, який добре розуміє свою дружину і поважає її переконання. Прісцілла також не виглядає лагідною, доброю, терпимою до думок і характерів інших (як в основному тексті) після суперечки і слів, сказаних на початку драми в першій редакції (майже всі слова, що в останній редакції вимовляє Парвус, практично без змін, належали Прісціллі). Остання вважала, що боротьба колишньої “всесвітньої гармонії”(с.19) й Ісуса з мечем триватиме, доки все не знищить “Дух Єгови” і не зробить “підмурівок” собі “олтарем”, й прагла цього. Прісцілла виступала тут руйнівною, жорстокою, фанатичною силою: “Ні, се такий вогонь святого гніву! // Ні, се таке святе безумство віри...” (с.13,зв., Ід.).

Образ Прісцілли змінено також через намагання подати психологічно обґрунтовану характеристику (малоймовірна різка зміна, та ще й під впливом християнства, від “в звичаях добрих вихованої, чесної, римлянки справедливої”[1, 4, 231] до фанатички-християнки).

Показово, що з образів **всіх** патриціїв, носіїв філософії й “мудрості поганської”: Руфіна, Люція, Прісцілли, адвоката Семпронія – було вилючено всі негативні риси характеру. “Гострий” на язик Руфін (“і я за те ненавижу цю віру”(с.16, Ід.) стає стриманішим; задерикуватий, здатний будь-кого образити Люцій (“розумний розуміє все одразу” (с.12, Ід.) – кидає він Руфіну, своєму другу) – стає добре вихованим.

Драма Лесі Українки «Руфін і Прісцілла» зазнала істотної переробки, хід і результати якої наочно засвідчено кількома редакціями драми. Складний творчий процес викликаний прагненням поетеси динамічно і, водночас, якнайповніше розкрити ідею твору, правдиво, психологічно обґрунтовано змалювати характери й поведінку дійових осіб.

Модерністський пошук причин трагічної непорядкованості людського життя в драмі зосереджений переважно навколо образу Руфіна і частково – образах християн. В образі Руфіна маємо втілення дискурсу “смиловтрати” при задоволенні матеріальних потребах. Руфін не зміг підпорядкувати своє життя реалізації тих чи інших зовнішніх настанов (як, скажімо, християни в драмі, як Кай Летіцій), але й не зміг випродукувати свій власний смисл, оскільки упевнений у неможливості подолати суперечність між власним світосприйняттям і домінуючими тенденціями суспільного розвитку.

У фіналі драми бачимо обопільний крах сторін, загибель Руфіна і християн, що дозволяє підвестись над їхньою однобічністю (катарктична розв’язка) [7, 171]. Але це не применшує болю читача-глядача за такі короткі й невлаштовані життя дійових осіб. “Особливо значущими виявляються випадки поєднання смерті з увяленнями про молодість, здоров’я, красу – тобто образи насильницької смерті. Прилучення ознаки добровільності надає цій темі максимального смислового навантаження” – писав Ю. М. Лотман [8, 420]. Якого саме навантаження? – просянять слова самої авторки: “Нехай же воно [мистецтво - Г.Г.]

повторює нам частіше “звільняючі слова”, якими б жорстокими вони не були – краще “жорстокі слова”, аніж “жорстокі звичаї” [1, 8, 154].

ЛІТЕРАТУРА

1. Леся Українка. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1979.
2. Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України, відділ рукописів, ф.2, од.зб.931.
3. Франко Іван. Леся Українка // Літературно-науковий вісник. - 1898р. - липень-вересень.
4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. - К., 1997.
5. Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України, відділ рукописів, ф.2, од.зб.803+771. – С.42, Ід. – Пагінація нижня, права. - Далі, посилаючись на це джерело, в тексті в круглих дужках вказуватимемо дію і сторінку.
6. Задеснянський Р. Творчість Лесі Українки. Критичні нариси. – Мюнхен,1957.
7. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – К., 1998.
8. Лотман Ю.М. Смерть как проблема сюжета // Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. – М., 1994.

УДК 883 В – 2.06

ФУНКЦІЯ РЕМАРКИ В ДРАМАХ В.ВИННИЧЕНКА

Ганошенко Ю.А., студент

Запорізький державний університет

Композиційна побудова драматичного твору значною мірою відрізняється тим, що до неї однією зі складових частин входить ремаркування. Драма це не тільки літературний твір, але й підґрунтя для вистави як перетворення однієї семантичної системи знаків (тексту) у іншу (аудіо-візуальну). Тому автор повинен враховувати такі чинники як: прив'язка до інтонації, тембру, міміки, пози, жестів актора, особливу роль тут відіграє інтер'єр, портрет та костюм персонажа, музичний супровід та освітлення. Вистава повинна діяти одразу на декілька органів чуттів, увиразнюючи думку автора. Саме це завдання лежить на ремарці – вона традиційно виконує одразу декілька функцій: суто театральну (зміна актів та яв), хронотопну (вказує місце та час розгортання дії), композиційно-позасюжетну (матеріальні деталі пов'язують між собою всі події та створюють їх логічний перебіг), характеро- і символотворчу (психологізм персонажа знаходить вияв у чітко обмежених автором рухах, позах, жестах, міміці, стан наочно увиразнюється костюмом, зачіскою, предметним оточенням).

Володимир Винниченко під час репетицій “Брехні” (а, мабуть, й інших драм) постійно наголошував на власному розумінні втілення ролі актором і вимагав чіткого дотримання ремарок, створивши всі передумови для драми як вистави, яку Р.Барт позначив як “говщу знаків, у якій ці знаки зв'язані ретроспективністю змісту, що є зрозумілим після закінчення вистави” [2, 210]. Ідейне навантаження особливо виразно простежується на хронотопному, характеротворчому та художньо-детальному рівнях функціонування ремарки, адже, щоб наголосити на певній проблемі, автор закодовує в тексті складну систему семантично валентних знаків.

Дія майже всіх Винниченкових драм проходить в обмеженому просторі квартир, кімнат, кабінетів, - але завжди цей простір не замкнутий, а скоріше навпаки, занадто відкритий: крім певних логічних просторових перспектив (вікон, балконів), у ньому наявна велика кількість дверей у різні боки, всі кімнати мають значення прохідних. Місце дії ніби є центром, на якому перехрещуються сюжетні лінії героїв, це арена зіткнення ідей (а разом з тим і психологічних площин персонажів), це замкнена й розімкнена водночас система. Такі прохідні кімнати легко співвідносяться з робочими кабінетами, де завжди проходить багато людей (“Гріх”, ”Між двох сил”) та з верандами, які завжди відкрито на всі боки (“Пригвожені”), альтанками (“Закон”) чи простором ресторану (“Чорна Пантера і Білий Медвідь”). Одночасна обмеженість дії кімнатою і наявність великої кількості просторових перспектив створює відчуття внутрішньої роздвоєності, невпевненого психологічно хисткого становища персонажів. Можлива ж зміна простору дії також має характер патогенний: у драмі “Базар” ідилічна картина “Лісок. Полянка. Майський сонячний день” [3, 87] у першій дії кардинально змінюється на пейзаж в'язниці в

другий. До того ж не слід забувати, що в драмах В.Винниченка інтер'єр чи пейзаж має в собі ще й приховане значення гри. Так, під вікнами у драмі "Молода кров" висіє "псевдособака", щоб рознервувати забобонну хазяйку, теж психотравмуючою є дійсність за вікнами в драмах "Між двох сил" (вуличні бої) та "Дочка жандарма" (заколот робітників залізниці як масове дійство). Традиційне для мелодрам та авантюрно-пригодницьких жанрів використання простору вікна як виходу ("Гріх", "Між двох сил") та як знаряддя вбивства ("Memento"), а простору балкону чи шафи - як вдалого місця для підслуховування (відповідно "Брехня" і "Гріх") підтверджує думку про гру в просторі як постійної реальності для героїв. Такої семантики гри в самого себе набуває хронотоп конспіративних квартир, підпільних зборів, змовництва, проєктів зміни існуючого ладу в драмах "Гріх", "Дочка жандарма", "Між двох сил", "Співочі товариства" та "Базар", де конспіративність відіграє роль психотравмуючої для персонажа ситуації та створює антураж певної гри. Принципово важливими для розуміння єдності двох структурних елементів, хронотопу та психологізму, у побудові творів В.Винниченка є ремарки.

Роль музично-пісенного супроводу в контексті поетики драм В.Винниченка також досить відчутна. Він є натяком на те, що відбувається (функція зонгу у Б.Брехта) або має відбутися. Показовою щодо цього є п'єса "Memento", в якій перша пісня "Коли розлучаються двоє" є виразним експозиційним моментом:

З тобою ми вдвох не зітхали,
Ніколи не плакали ми,
Той сум і ті тяжкі зітхання
Прийшли до нас згодом самі [3, 37].

Семантичне ядро тут – слово "згодом". Тобто проблеми в житті Антоніни і Кривенка почалися не під час їх розлуки, а після, з моменту загадки про вагітність. Емоційний тон надмірної сентиментальності в даному випадку ілюструє риторизовану тональність, що супроводжує Антоніну. Другою піснею є "Заповіт" на слова Тараса Шевченка. Сміслова домінанта тут – сама ідея заповіту, також як ілюстрація до депресивно-показового стану Антоніни, її думок про самогубство, що теж носить більш риторичний характер, ніж значення реальної загрози. Пісні, що супроводжують Кривенка, а саме "За Сибіром сонце сходить" (де семантична валентність припадає на слово "там"), а також "Зібралися всі бурлаки" – несуть в собі мотив втраченої батьківщини, що поряд з мотивом втраченого майбутнього (знищення власної картини з символічною назвою "Майбутнє"), увиразнюють натяк Кривенка на каторгу. Остання пісня-коліскова на слова Лесі Українки виконує подвійну функцію: ліричний лад пісні ілюструє психопатичну гру Паші з маскою "ПсевдоЯ", а також останній рядок несе особливе смислове навантаження: "Спи ж ти, малесенький, поки є час!" [3, 73]. Письменник знову акцентує увагу на генетично хворобливій ідеї вбити власну дитину, пісня є натяком на майбутнє. Одразу після цих слів іде ремарка: "Стукають. Входить Кривенко" [3, 73].

Такими ж деталями-натяками на наступний розвиток дії є: **морфій**, а також те, що його одного разу забули – як натяк на можливу трагічну розв'язку, якої проте не відбудеться ("Закон"); **пляшечка з ціаністим калієм** ("Брехня"); **опредмечений гріх підкурювання цигарки від лампадки та револьвер** на початку п'єси ("Гріх"); **рушничок**, який клали на голову Андрія Карповича в разі хвилювання, як натяк на психопараліч ("Брехня"); **книга** як символ усього конфлікту ("Молода кров"); **картина** як метафора хвороби Корнія і натяк на муку Рити ("Чорна Пантера і Білий Медвідь"). Такі деталі розсіпані по всій структурі твору, що нагадає відомий вислів А.Чехова про рушницю в першій дії. Таким чином багатьом деталям у драмах В.Винниченка можна надати значення "ознак" (термін Р.Барта), тобто певного роду натяку, вказівку на проєкцію семантики знаку на символ, а також зміщення значення з рівня деталі в інші рівні, зокрема сюжетний. Саме високим ступенем "означуваності" Р.Барт характеризував психологічний роман (до якого досить близько стоїть і психологічно насичена драма В.Винниченка), тому що тільки "ознаки" мають силу пов'язувати в неподільне ціле персонажа і повістування, тобто дію і психологізм.

Окрім "означуваності" ремарка, як вже було видно, носить ілюстративно-характеротворче значення. Так, для сатиричного показу, автор використовує бактеріофобію та "пунктик порядку" в творі "Молода кров", де відповідно два брата Макар Макарович – нестарий, але згорблений, а Степан Макарович – худий і випрямлений. Чи знову ж таки можемо прослідкувати цю функцію на хронотопному рівні кімнати шизофренічного Родіона ("Пригвождені"), де "речі в непорядку" [3, 446] - це повна відповідність до його прогресуючої хвороби, до того ж це, мабуть, єдина кімната лише з одними дверима та щільно завішеним вікном (безперспективність = безвихідь з-під влади хвороби). Найкращою ж ілюстрацією істеричного бажання звернути на себе увагу в Орисі ("Memento") є її постійна зміна зачіски. Важливим під час ілюстрування є вказаний С.Погорілим "найулюбленіший у Винниченка з усіх літературних засобів – контраст" [5, 8]. Повністю на контрасті побудовано драму "Чорна Пантера і Білий Медвідь", в першій постановці якого були оформлення та костюми М.Бойчука, "який ефективно використав "сірі сукна" для декорацій і графічно-сувору чорно-білу гаму кольорів для умеблювання та строїв, виявивши тим самим закладену у драматургічній першооснові естетику модернізму..." [6, 56].

Таким чином, ми бачимо, що рівень ремаркування, рівень так званого “прихованого психологізму” несе в собі проблемно-ідейну функцію на всіх основних елементах структурної побудови тексту як передвистави: хронотопному, психологічно-характеротворчому та позасюжетно-детальному. Тут костюм, пейзаж, інтер’єр, портрет, деталь – набувають значення опредмеченої дії, а музично-пісенний супровід, освітлення та міміко-рухова діяльність персонажа стають найкращою ілюстрацією до психологічного розвитку особистості. Крім того, виявляється виняткова роль ремарки в створенні особливої позаподієвої, суто психологічної діяльності – гри. Також одним із важливих структурних елементів психологічно насичених драм В.Винниченка є їх “означуваність”, тобто наявність великої кількості деталей-натяків на подальший розвиток хвороби чи можливий фінал (що має відповідник в теорії гри Е.Берна – трансакційність, коли наперед відомі наслідки гри). Це зосереджує увагу не стільки на сюжетних моментах, які тяжіють до кульмінації, скільки на підтексті: мотивації вчинків персонажів, на тому, що призвело до складної ситуації, прискорило її розвиток та зумовило трагічний розпад особистості в творі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В. Щоденник: В 2 т. – Нью-Йорк, 1980. – Т. 1. – 753с.
2. Барт Р. Литература и значение //Барт Р. Избранные работы: Семиотика, поэтика. – М.: Прогресс, 1999. – 616 с.
3. Винниченко В. Вибрані п’єси. – К.: Либідь, 1991. – 605 с.
4. Мороз Л.З. “Сто рівноцінних правд”: парадокси драматургії В.Винниченка. – К.,1994.- 208 с.
5. Панченко В. Мертве, що хапає за ноги живих // Літературна Україна. – 1997. – 20 листопада.
6. Красильникова О.В. Історія українського театру ХХ ст. – К.: Либідь, 1999. – 208 с.

УДК 883.015

ПРИНЦИПИ ПОЕТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ БАРОКОВОЇ ПОЕТИЧНОЇ МОВИ

Гуцуляк І.Г., аспірант

Чернівецький державний університет ім. Ю.Федьковича

Слово "поетика" має принаймні два значення. Перше - "наукова дисципліна в складі літературознавства; наукова теорія словесної художньої творчості чи хоча б система методично розроблених рекомендацій для неї. Така "поетика" сягає часів Аристотеля" [1, 3; 10, 10].

Стиль бароко розвивався більше на практиці, ніж у теорії. На думку Д.В.Степовика, “стиль бароко на Україні був більшою мірою результатом творчих експериментів, ніж теоретичної думки, хоч і останньої не слід применшувати”[9, 184].

І друге визначення поетики як "системи робочих принципів будь-якого автора чи літературної школи, чи цілої літературної епохи: те, що свідомо чи несвідомо створює для себе кожний письменник. Це практична поетика: розглядаються робочі настанови письменників, як вони реконструюються з самих літературних пам'ятників" [1, 3; 10, 10].

Саме в цьому значенні практичної поетики як принципів зображення дійсності в мистецтві використовуємо тут термін "поетика". Багато характерних рис барокової поетики визначаються особливостями світосприйняття поетів ХУІІ ст. На основі художніх текстів спробуємо виявити словесну реалізацію принципів поетики бароко.

1. *Принцип контрасту*, який допомагав у створенні переконливого художнього мовлення. Цей принцип був основним. Сама психологія людини епохи бароко була сповнена контрастів. "Вони намагалися знайти гармонію між небесним і земним, духовним і тілесним. Вони хотіли примирити контрасти не тільки формальні - світла і тіні, радісних і похмурих тонів, легких і масивних форм (в архітектурі), але й "контрасти смислу" - вічність і миттєвість, духовність і ницість" [2, 23]. У мові творів це стрімкий перебіг від однієї думки до іншої, незвичні зіставлення, протиставлення, це відповідні мовні засоби – антоніми. Напр.: “Не завжди буваєть *тьма* на воздух *мъглистая*, ані *тръвает* уставичне *ноч чернооблачная*. Але и *солнечное горячее коло* променьми блисьтаєт, затым и самого ясносіяющаго свѣт

бывает” (УП 1, 138), “*Тисною стезею до Христа приходят, але широкою в пагубу отходят*” (УП 1, 75), “*Христос – глава церкви, а блудницы – папа... Христос – глава вѣрных, а ересем – папа...*” (УП 1, 120), “*Мѣвають и гробы златыи оздобу, але внутри полны чловѣчаго смраду*” (УП 1, 122), “*Бо которая роскош тутъ на свѣтѣ чловѣку смакует, тая ся по смерти в горкость прикрую опакует*” (УП 1, 152), “*Лихоимѣца нищии проклинаять, И ближнии его смерти желаять. Щедраго же всѣ купно отрицають И от клеветущих зол защищаять*” (УП 1, 188), “*Иж востока свѣтлость нынѣ оставляють и до тьмы запада во прелесть отбѣгають, Отъ истыньны до лжѣ, от вѣры въ ересь, от добротѣ въ грѣшную прелесть*” (УП 1, 72), “*О, як много никчемных круков убѣлились И чистыми голубы богу учинилесь!*” (УП 1, 350).

Дуже поширеною була конструкція антитези “*вчѣра – нынѣ*”, “*тогда – нынѣ*”: “*Вчѣра тебе дѣвая с плачем погрѣбает... Нынѣ уже зрѣть ты къ отцу грядуща, жива и негнѣна...*” (УП 1, 108), “*Вчѣра мертвый въ гроб тѣлом суботства, а нынѣ мирови живота дарства*” (УП 1, 108), “*Вчѣра в дому моемъ было гоине веселя... А нынѣ мене все доброе и веселое минуло...*” (УП 1, 316), “*ИСУСЕ, осужденный бывый на смерть крестну, тогда суцу безчестну, нынѣ злѣо честну*” (УП 2, 287).

Використовувалася також антитеза, яка містила в одній з частин заперечення, а в другій пояснення: “*Не труба и арфа небо отворяет, Але милостыня бога умоляет*” (УП 1, 76), “*Была его слава – оковы и темница, не панѣ творная гордая столица*” (УП 1, 82), “*Постеля же – земля, а не одры чудны, Не от плачу нищих, иже богу студны...*” (УП 1, 82), “*Простояло тобѣ нищету претерпѣти, а не багатства у папы шукати*” (УП 1, 80).

Спостерігаємо використання контекстуальних антонімів: “*Где сладкая вода им с камени зышла, а твердая злоба до сердца их пришла*” (УП 1, 90), “*Пламень невѣрия вмѣсто росы хладу набавил души их спасенного глду*” (УП 1, 111), “*Иже вънюду красоту нам являет, Вънутрьюду же суцу съкрывает*” (УП 1, 181).

На протиставленнях “*життя - смерті*”, “*початку - кінця*”, “*людини - Бога*”, “*світла - темряви*”, “*чистоти - бруду*”, “*добра - зла*”, “*бідності – багатства*” будувалася картина світу, відбита у поезії XVII століття.

2. Принцип алегоричного/символічного і натуралістичного відтворення дійсності.

Поетичні твори бароко насичені символами й алегоріями. Джерелами цих засобів образної виразності були Біблія й антична міфологія. Незважаючи на те, що міф відображає дійсність у фантастичній формі, він органічно вплітається в художню тканину реалістичного образу. Авторів творів періоду бароко, безсумнівно, хвилювали реальні події і реальні люди, але з'являються вони в образах античних богів і героїв. Переосмислення міфологічного матеріалу здійснюється за допомогою алегорій, які уособлювали християнські моральні чесноти, символізували поняття честі, совісті, хоробрості, мужності видатних осіб.

У літературі періоду бароко алегорії органічно переплітаються з символами. “Поява стилю бароко (у мистецтві й літературі) знаменувала відродження і перевагу чергового “символічного” періоду (і в розумінні, і в зображенні дійсності). Однак символіка бароко не була повторенням середньовічної символіки. Принципова (неповторна у майбутньому) новизна бароко полягала в тому, що його “символи” (і навіть “емблеми”), багатозначні й довільні, а тому й суперечливі, істотно відрізнялися від обмеженої і прямолінійної символіки середньовіччя” [5, 12]. Символи поезії бароко були “багатозначними, довільними й суперечливими”, як сама епоха, в яку ця поезія творилася. Стара символіка пристосовувалася до завдань стилю, насиченого контрастами, парадоксами, експресією.

3. *Принцип поєднання протилежностей.* Стиль бароко будувався на парадоксах, поєднаннях непоєднуваного. Засобом, який допомагав поетам поєднати логічно несумісні протилежності, був оксюморон. Напр.: “*И такъ бога славить, ижъ в немощи сильна...*” (УП 1, 124); “*Где въ томъ смутку утѣхи маемо зажити?*” (УП 1, 352); “*Дажд ми легкое бремя в(с)лѣд тебе носити...*” (УП 2, 287); “*Оживе мертва смерть з гробу*” (УП 2, 93); “*Тужитимуть всѣ ляхи веселле Зборове*” (УП 2, 101).

Завдяки таким несумісним визначенням предмет, явище, властивість тощо, які позначаються одним із слів, набувають додаткової характеристики з боку іншого, протилежного йому слова.

5. *Принцип відображення* (див. Софронова, 1982). “Бароко завжди прагнуло не до безпосереднього зображення дійсності, не до прямого називання явища, а до протилежного. Дійсність треба преломити, трансформувати, подати її у системі натяків” [7, 138]. У цьому випадку поети вдавалися до перифраз. Засвідчені нами перифрази можна розподілити на такі семантичні групи:

1. Перифрази, що вживаються замість імені Ісуса Христа: “*Зайде доброта твоя, сладчайший мой свѣте, В остром тернии кровію очервленний цвѣте*” (УП 2, 305), “*Царь неба и всей земли, творецъ всего міра, От лютейшаго лютымъ предаемый звѣра, От Юды треклятаго и юдейским полком, Агнецъ пренезлобивый кровожадным волком...*” (УП 2, 311), “*К древу вяжут лозу винограда, Инако лозу божественна сада – К столпу каменну люти привязаша, Плоть, яко грозд здрѣлу, нещадно рѣзаша*” (УП 2, 308), “*Погиблое овца, нас на рамо вземлет и за наши грѣхи раны въсприемлет*” (УП 1, 112).

2. Перифрази, що вживаються замість імені Діви Марії: “наук патронко” (УП 2, 188), “Пресличная кролевно, райських садов цвѣте, выборннѣйшый клейноте з людѣй на том свѣте” (УП 2, 188), “вѣм бо тя, пристанище житейских плаванѣй” (УП 2, 31).

3. Перифрази, що вживаються замість власних назв, зокрема папи римського: “Смотрѣте дявола...Злокозный мысливецъ заставляет сѣти” (УП 1, 101), “Князь темности, фалшивое науки учитель и сверного грѣха отецъ и любитель, Як лев, рыкая, тѣщитя поглотити, еретические души половити” (УП 1, 110); К.Острозького: “Бо ясная походня ото угасает, Свого свѣтла (о жалю) скоро позбывает” (УП 1, 349), “А того такъ доброго, боже вѣчний, хвалцу, Огороду своего и добр твоих справцу, Взялесь от нас” (УП 1, 172), “Юж бовѣм свѣча всѣх потѣх моих на вѣки згасла” (УП 1, 151); географічних назв (Туреччини): “Не повредит нас Луна бѣсурманска” (УП 2, 232).

4. Перифрази, що вживаються замість загальних назв, зокрема перифрастичні позначення смерті: “Жа летальской воды хочемъ ся напити” (УП1, 353), “Смертный трунок пити “ (УП 1, 352), “Окрутне смертельное жало... моць распростирало” (УП 1, 351).

5. Принцип відображення пов'язаний з принципом порівняння. Оскільки всі предмети певним чином співвідносяться між собою, то одні з них можуть бути представлені через інші. Для того, щоб з'ясувати, наскільки один предмет відображає інший, їх порівнювали. Можемо стверджувати, що порівняння було одним з найчастіше вживаних художніх прийомів у поезії бароко. Він допомагав встановити контраст, протиріччя в суті предметів.

Порівняння може бути передане:

1. Порівняльними конструкціями, введеними сполучниками: **аки**: “...аки лучу солнца, Оставил нам Алексѣй-цар, человекъ Божѣй, Феодора...” (УП 2, 224), “Напаяется земля усохшая нынѣ Кровию, аки дождем...” (УП 2, 288), “...в нем кровію багрен быв, аки рож цвѣт красный” (УП 2, 287); **якъ, яко**: “тогда дѣмон з вами, якъ прах, ищезает” (УП 1, 104), “Благословится, як звѣзды, род правый” (УП 2, 217), “Къ Иисусу молитву, яко сладость, любви” (УП 1, 98); **якъ – такъ, яко – тако** (т.зв. порівняння тотожності): “Яко же скот без шерсти, и нива без класов, и древо без отраслей, и глава без власов, Лампада без елея и без души тѣло, Тако и вѣра без дѣл некрасна всецѣло” (УП 2, 35), “Яко недопыр ку слонечной зари Своей не может обернути твари, Так я не могу прибрать собѣ ноты На твои цноты” (УП 2, 208), “И, якъ на небѣ мѣсяцъ зъ звѣздами сіает, Такъ ся тых преславныи домов блищать sprawy” (УП 1, 165).

2. Порівняльними конструкціями, введеними словами **подобный, ровно**: “И псу ест подобный невстыдливый кождый” (УП 1, 71), “Свѣт сей сну ест подобен, а щасте драбинѣ: восходят и низходят по ней мнози нынѣ” (УП 2, 255), “Житло наше на земли ровно комедіи, Албо рачей жалосной свѣта трагедіи “ (УП 1, 174).

3. Формами ступенів порівняння + іменник у Зн. або Род.в.: “Вѣм, же ест (серце – І.Г.) твердѣйшее над діамант-камень, Которого не скрушит желѣзо ни пламень” (УП 2, 295), “Часе дорогій,...Быстрѣй над морской корабль живот мой провадиш” (УП 1, 156), “Многоцѣнный бисер дѣвичая цнота, и дорожная ест всякого клейнота” (УП 1, 114), “...в небѣ краснѣйша, паче звѣзд и мѣсяца и солнца свѣтлѣйша” (УП 2, 249).

4. Присудками (точніше, частинами складеного дієслівного присудка), вираженими іменниками в Н.в., які виступають у сполученні з дієслівною зв'язкою **бути** або без неї: “Книги – духовныи раи, разумныи цвѣты...Книги – солнце душам...” (УП 1, 130), “Свѣт сей – то широким морем и пространим, земля – заточеніем всѣм з рая вигнаним” (УП 2, 255).

Традиційно в структурі порівняння виділяють суб'єкт порівняння (порівнюваний предмет), об'єкт порівняння (предмет, з яким порівнюється суб'єкт) і ознаку. Суб'єкт і об'єкт порівняння у творах бароко можуть утворювати смислові опозиції:

- люди - люди: “Святых патриархов, яко отцев, чѣтили...” (УП 1, 86), “Яко Авель, терпѣмо, отъ убійцы брата” (УП 1, 129), “...держимъ незлобіе, яко же младенцы” (УП 1, 136);

- люди – тварини, гади, птахи: “Сам Небесный Царь,.. Яко орел своего птенца, покрывает Внцем мудрости...” (УП 2, 233), “Гудуть бо трубами, якъ смоки рыкають” (УП 1, 119), “...а языки долѣ, як змии, ползають” (УП 1, 109);

- люди - рослини: “Человекъ, яко трава; дніе его, яко цвѣты” (УП 2, 37), “И множество братіи святая дружина, яко благополучная божая маслина...” (УП 1, 134);

- люди - їжа, страви: “О, пресладкий Иисусе,... паче меда и сота нам ест, правовѣрным” (УП 2, 317), “Иже твоих людей, яко хлѣб, сѣнѣдають” (УП 1, 71);

- люди, частини людського тіла - астрономічні об'єкти: “Сго же свято лице, як солнце, сіает” (УП 2, 313), “...и будете вы потом, як ясная зря” (УП 1, 80);

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. - М.: Наука, 1977. - 320 с.
2. Козловська Л.С. У камені та в слові (про стиль барокко) // Культура слова. - К.: Наук. думка, 1990. - Вип. 39. - С. 21-26.
3. Меркулова М.В. Речевая структура образа автора в Житии протопопа Аввакума // Текстология и поэтика русской литературы XI – XVII веков. – Л.: Наука, 1977. – Т. XXXII. – С. 317-331.
4. Морозов А., Софронова Л. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М.: Наука, 1979. - С. 13-38.
5. Развитие барокко и зарождение классицизма в России XVII – нач. XVIII в. – М.: Наука, 1989. – 238с.
6. Словник української мови: В 11 т. – К.: Наук. думка, 1971-1979.
7. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра ХУП – ХУІІІ вв. Польша, Украина, Россия. - М.: Наука, 1981. - 264 с.
8. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. - С. 78-101.
9. Степовик Д.В. Система тропів в українському барокко // Українське барокко та європейський контекст. – К.: Наук. думка, 1991. – С. 183-195.
10. Хализев В.Е. Историческая поэтика: теоретико-методологические аспекты // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. - 1990. - №3. - С. 10-18.
11. Штейн А.Л. Четыре века испанской эстетики // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. - М.: Искусство, 1977. - С. 7-62.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. УП 1 - Українська поезія: Кінець ХУІ - початок ХУІІІ ст. / Упоряд. В.П.Колосова, В.І.Крекотень. - К.: Наук. думка, 1978. - 432 с.
2. УП 2 - Українська поезія: Середина ХУІІІ ст. / Упоряд. В.І.Крекотень, М.М.Сулима. - К.: Наук. думка, 1992. - 680с.

УДК [883 В + 882 Д] – 3.06

ТРАДИЦІЇ Ф.ДОСТОЄВСЬКОГО ПРИ РОЗКРИТТІ ПСИХОЛОГІЇ ПЕРСОНАЖА В РОМАНАХ В.ВИННИЧЕНКА (ПРОСТОРОВИЙ АСПЕКТ)

Давидова О.В., студент

Запорізький державний університет

На сьогодні творчість В.Винниченка можна вважати серйозно й багатоаспектно дослідженою. Але є одна проблема, яка науково обґрунтовано постала лише наприкінці дев'яностих років, і на щабель детального вивчення її підніс саме В.Панченко: це - діалектичний зв'язок творчості В.Винниченка із творчістю Ф.Достоевського. На такий зв'язок вказували ще літературознавці початку ХХ століття (Львов-Рогачевський, Арабажин, Ольмінський, Воробський), проте, за словами В.Панченка, "всі ці твердження не були наслідком глибокого вивчення та зіставлення філософсько-етичної системи думання обох романістів, вивчення їх розповідної манери, мовно-семантичної структури і взагалі ідейно-образного думання" [1, 19]. В.Панченко подав повний перелік причин впливу Достоевського на романи і драми Винниченка: зацікавленість В.Винниченка Ф.Достоевським як майстром слова, психологічні засади такої зацікавленості та вироблення схожого способу мислення (на основі дослідження щоденника В.Винниченка), відповідність політичних часів та настроїв, ними викликаних: Росія кінця ХІХ століття - Україна початку ХХ століття, - та у зв'язку з цим - схожість характерів і біографії персонажів прози Винниченка і Достоевського. Також значну роль відіграло захоплення В.Винниченка філософією Ф.Ніцше. Таким чином, В.Панченко було докладно проаналізовано психологічне та філософське підґрунтя впливів Достоевського на Винниченка.

Наша розвідка накреслює подальше коло проблем, пов'язаних із вивченням цієї теми, і містить також смислову інтерпретацію просторових деталей, спільних для романів обох письменників.

Об'єктом дослідження є романи В.Винниченка "Чесність з собою", "Записки кирпатого Мефістофеля" і романи Ф.Достоевського "Злочин і кара" та "Біси".

Дослідники, аналізуючи особливості простору у творах Ф.Достоевського, відзначають органічну єдність просторових атрибутів і особливостей характеру героїв. Тобто простір зумовлює внутрішній стан персонажа та мотивує його вчинки, "стає в текстах організуючим елементом, навколо якого будуються і непросторові його характеристики" [2, 280]. А оскільки В.Панченко зробив висновки про спільність та спорідненість характерів героїв Достоевського та Винниченка, вказавши, що останнім є притаманним "синдром Раскольнікова", і відзначивши, що всі герої Винниченкових творів до 1916 р. є варіаціями одного й того ж типу – "типу людини, якою керує жадоба переоцінки цінностей" [1, 136], то виникає бажання дещо заглибитись у вивчення типу Винниченкового героя, саме завдяки спостереженню за його просторовим оточенням і порівнянню його з просторовим оточенням героїв Достоевського. У зв'язку з "синдромом Раскольнікова" можна казати про двоїстість свідомості персонажа, яка викликає внутрішній конфлікт, а значить, простір є кризовим, дія зосереджується в певних "точках", що насичені високою емоційно-ціннісною інтенсивністю, зумовлюють появу помежової ситуації, яка і створює цей конфлікт. Кризовість простору спричиняється також експериментально-пошуковим спрямуванням мислення обох авторів з метою якнайточнішого віднайдення всіх можливих варіантів поведінки персонажа. На підтвердження цьому можна навести дві тези російського та українського літературознавців. Одну з них висловлює Б.Грифцов: "Достоевський – істинний психоаналітик..., готовий до найскладніших дослідів, до найштучніших побудов, якщо тільки вони дозволяють розкрити різноплановість, динамічність людської психіки" [3, 252]. Іншу – В.Хархун: "...експериментальні спроби моделювання світу впливали на художнє мислення письменників, зрештою, стимулювали появу нового структурування художньої реальності... Це, передусім, стосується романістики В.Винниченка" [4, 62]. Найвищий ступінь такого експериментування спостерігається у вуличному просторі романів обох авторів, котрий є надзвичайно різноплановим і насиченим великою кількістю деталей. Синтез локального простору і внутрішнього стану персонажа створює атмосферу нервозності й напруги.

Внаслідок своєї специфічної будови вуличний простір відрізняється від простору помешкання, а отже і будуть відрізнятися поведінка і внутрішній стан персонажа на вулиці від поведінки та внутрішнього стану вдома. На відміну від закритого простору будинку, вулиця є відкритим простором, а значить, дозволяє героєві поводитись більш вільно, а також мати ширший спектр емоційних нюансів та почувань. Цьому також сприяє розширення контактано-комунікативних стосунків та різноманітних реакцій на них. На думку Х.Керлота, будь-яке зображення картин зовнішнього простору - це "земне ствердження динамічного комплексу, який за своїм походженням не є просторовим; його внутрішні сили вивільняються для того, щоб розкритися у вигляді форм, що містять у собі якісний та кількісний порядок прихованої напруги" [5, 383]. На вулиці свідомість героя може то звужуватись то розширюватись (залежно від розташування та ширини вуличок), може роздвоюватись – залежно від того, скільки деталей вуличного простору охоплює погляд героя. Думка може працювати ясно і робити логічні висновки або ж, навпаки, заходити в глухий кут, шукати істину і не знаходити її – це зумовлюється ясністю чи туманністю картини, що сприймається.

Цікаво порівняти особливості будови просторових атрибутів вулиці в романах В.Винниченка і Ф.Достоевського. Слід зазначити, що романи є урбаністичними, а отже позбавленими ідилічності та милого заспокійливого затишку. Міські картини насичені топічною різноманітністю: великою кількістю вулиць та вуличок, перехресть, провулків, площ, бульварів, мостів, монументальних споруд. До цього варто ще додати рецепторне сприйняття – зорове та слухове. Візуально міський пейзаж є непривабливим через бруд та сірість; він є небезпечним, особливо вночі на безлюдних вуличках; утаємниченим розсіюваним світлом ліхтарів. Для міської екології майже нормативною є наявність хмар, котрі створюють гнітючу атмосферу і викликають занепокоєння. Щодо акустичних властивостей, то для міста є характерним постійний нав'язливий шум, який заважає внутрішньому зосередженню, розкитує усталену рівновагу; завдяки ж тому, що дороги вкриті бруківкою, особливо гостре напруження створює звук кроків у безлюдній пустій вулиці.

Аналізуючи простір досліджуваних романів, можна помітити, що герой час від часу блукає вулицями міста. Причому, це блукання не є усвідомленим, воно, скоріше, викликане рецепцією скоєного вчинку підсвідомим. На думку психологів, "несвідоме, оминаючи свідомість, може спонукати людину до певних дій і вчинків, котрі усвідомлюються тільки після їх здійснення" [6, 106]. Це свідчить про ненормальний душевний стан (а отже, не можна стверджувати, що "чесність з собою" є носієм рівноваги та гармонії), про відсторонення і відчуження героя від звичайного буденного життя та від його суб'єктів, що виконують звичайні буденні функції, про самість як вищість, але, проте, й безпорадність (тому Мефістофель є "кирпатим", у зв'язку з чим філософські постулати Ф.Ніцше набувають дещо гротескового характеру). Тут можна погодитись із Р.Багрієм, яка висуває тезу про те, що хоча

екзистенційні мотиви і наявні у Винниченкових романах, все ж у “Записках кирпатого Мефістофеля” Винниченко “має, кінець-кінцем, більше спільного з Фройдом і Дарвіном, аніж з Кавтським чи Сартром” [7, 21].

У міському пейзажі романів “Злочин і кара” та “Записки кирпатого Мефістофеля” можна зустріти спільну просторову деталь – сад. Керлот тлумачить цей образ як “місце підкорення, упорядкування, символ свідомості, що протиставляється лісові як безсвідомому” [5, 450]. Раскольников, ідучи на злочин, несвідомо уявляє собі різноманітні сади: “Занимали его в это мгновение даже какие-то посторонние мысли... Мало-помалу он перешел к убеждению, что если бы распространить Летний сад на все Марсово поле и даже соединить с дворцовым Михайловским садом, то была бы прекрасная и полезнейшая для города вещь. Тут заинтересовало его вдруг: почему именно во всех больших городах человек не то что по одной необходимости, но как-то особенно склонен жить и селиться именно в таких частях города, где нет ни садов, ни фонтанов, где грязь и вонь, и всякая гадость” [8, 71]. Таким чином детермінується і, можливо, виправдовується схильність до злочину: свідомість міської людини є хаотичною, підкореною підсвідомим бажанням та інстинктам. Водночас, підсвідоме звернення думки до саду є прагненням свідомого вирішення проблеми. З тією ж метою вживає образ саду Винниченко: “Ми мовчимо довго. Я курю і слухаю музику, позираючи на Сосницького. Він дивиться в сад кліпаючими, скорбними очима” [9, 64]. Чоловік колишньої коханки Якова Михайлюка шукає відповіді на питання: чію дитину він виховує. Але якщо звернути увагу на прізвище “Сосницький”, то можна помітити що воно походить від назви лісового дерева - сосни, тобто вбачається внутрішня невідповідність між бажаним та дійсним, котра не призводить до ясного вирішення проблеми. Звичайно, не можна з абсолютною точністю довести свідоме використання Винниченком саме такого прізвища, скоріш за все вибір був спонтанним, а це доводить вічне життя архетипів у людській душі.

На думку Д. Лихачова, сад завжди висловлює “деяку філософію, уявлення про світ, відношення людини до природи, це мікросвіт у його реальному втіленні” [перекит. за 10, 39]. А тому напрошується висновок про внутрішні прагнення персонажа до певної гармонії, до впорядкованості, до бажання навести лад у думках та призвести до відповідності задуми та вчинки. Хоча тут-таки можна зробити й протилежний висновок: якщо сад втілює в собі ідеалістичне світобачення, то воно неминуче призведе до внутрішнього конфлікту, а отже, роздвоєності (згадаймо слова Разуміхіна про Раскольникова: “...в нём два противоположных характера поочерёдно сменяются” [8, 84], а згодом і конфлікту з оточуючим суспільством, наслідком якого є алієнація особистості.

Таке обсервування простору на певній точці, зосередження героя саме на ній свідчить про те, що у творах Ф.Достоевського і В.Винниченка зовнішній світ засвоюється в його особистісному значенні для авторів та їх героїв. В.Халізов вважає, що в Достоевського “мова йде не про універсальну суть природи та її феноменів, а про її унікально неповторні прояви: про те, що бачиться, чується, відчувається на даний душевний порух і стан людини або його породжує” [10, 38]. Із цим іще пов’язане впровадження обома авторами в романи образу ліхтаря. Ліхтар пов’язаний із декількома мотивами:

1. Мотив зустрічі, а значить він є насиченим високою емоційною інтенсивністю (прикметним є той факт, що Оля Щербина і Мирон Купченко здебільшого провадять свої розмови під ліхтарем).
2. Мотив чоловічої сили (якщо інтерпретувати цей образ згідно із З.Фройдом). Прикладом цьому є знову ж таки зустрічі і розмови Олі та Мирона, бажання Олі мати дитину від Мирона.
3. Мотив пізнання та інтуїтивного осяяння, які взаємоповнюють один одного, творять цілісність особистості: “Остановившись под фонарём, Тарас записал: “Потом подумать. Мирон: мысль до чувства или наоборот” [6, 43].
4. Мотив лабіринту, заплутаності душі і у зв’язку з цим мотив пошуку. У Винниченка останній вбачається завдяки введенню допоміжного асоціативного образу дороги:

Достоевський	Винниченко
“Я люблю, - продолжал Раскольников, но с таким видом, будто вовсе не об уличном пениш говорил, - я люблю, как поют под шарманку в холодный, тёмный и сырой осенний вечер...; или, ещё лучше, когда снег мокрый падает..., а сквозь него фонари с газом блистают...” [8, 148].	“Плиты тротуаров жирно блестели под фонарями, и у длинных заборов, над которыми свешивались голые ветви деревьев, пахло сырым, опавшим листом” [11, 79].

5. Мотив радісного очікування: “І тут на вулиці, навколо електричних ліхтарів, немов сніжинки, кружляють білі пухнасті метелики. Унизу горить Хрещатик. У натовпі то тут, то там наспівують мелодії... Я йду позаду жіночої фігури в білому ” [12, 5].

У творах Винниченка і Достоевського зустрічається така деталь, як ріг вулиці. Вона виконує приблизно ту саму функцію, що й поріг у помешканні: являє собою кризову точку, де відбувається помежова ситуація; зіткнення протилежних світоглядів, "своїх" і "чужих" героїв; наявність кількох перспектив на подальшому шляху від рогу свідчить про роздвоєність. Цю роздвоєність підтверджують внутрішній конфлікт Мирона - боротьба *ratio* та *emotio*: *"И представьте: умная, рассудительная мысль говорит, что ничто не стоит во времени..., а сердце ...никакого внимания не обращает на это... И начинается ссора"* [11, 169], і так само - внутрішній конфлікт Раскольнікова: *"Чувств своих не любит высказывать и скорее жестокость сделает, чем словами выскажет сердце"* [8, 84].

Тож, виходячи з усього сказаного, можна підбити підсумок: вуличний простір схиляє персонажа до саморефлексії, самозаглиблення, самоаналізу і самоперетворення, або самоваріації. Адже, згідно з Достоевським, різноманітні психічні стани людини є вельми динамічними і не кожен з них характеризує усталені риси особистості. Вуличний простір, завдяки своїй різноплановості, детермінує якісно розмаїті дії та вчинки, але, водночас, людина на вулиці підпорядковується певним правилам, і її поведінка там не є абсолютно вільною. У зв'язку з цим у персонажа виникає потреба схватись у самому собі, а звідси - вибух найглибших закамарків підсвідомого.

Ми визначили, що простір є функцією свідомості персонажа, і ті чи інші деталі вводяться авторами аби більш глибоко розкрити психологізм, чіткіше вибудувати парадигму емоційних станів, підкреслити особистісні якості героїв, з'ясувати мотивацію скоєних вчинків. Просторові деталі виконують функцію поділу території на "свій" та "чужий" простір. Ті ж персонажі, які вільно пересуваються з одного в інший підпростори, страждають невизначеністю, роздвоєністю та, загалом, психічною неврівноваженістю.

Зовнішній простір є відповідником лабіринту душі, він спонукає героя до самозаглиблення, до пошуку вини в самому собі, відсторонення від оточуючого світу, у зв'язку з чим внутрішній підпростір можна вважати вільним, екзистенційним, а зовнішній - детермінованим.

Цікавою є участь просторової деталі в архітектоніці тексту. Кризові точки спричиняють появу мікрокульмінацій, які тяжіють до мікроподій, що є додатковим засобом драматизації. Просторова деталь допомагає розчленувати тему на кілька мотивів, а ці мотиви, в свою чергу, породжують додаткові теми. Таким чином, апріорно підтверджується романна цілісність.

Твори Достоевського по відношенню до творів Винниченка є своєрідним "культурним кодом" (за Р. Бартом), а "одиниці, утворені цим кодом, є не чим іншим, як відгомінням чогось, що було вже читаним, баченим, зробленим, пережитим" [13, 107]. Якщо ж паралельно врахувати думку Ц.Тодорова про те, що між художніми текстами різних авторів можуть встановлюватись синтагматичні відношення, суть яких полягає в тому, що "чужий текст, будучи не просто моделлю, яка припускає наслідування, чинить провокуючий або модифікуючий вплив на наявний дискурс" [14, 126], то можна поширити висновок тезою про існування підсвідомої прихованої полеміки між творами Достоевського й Винниченка.

Отже, можна сказати, що світогляди Винниченка й Достоевського схожі за своєю внутрішньою сутністю один з одним. Ця схожість визначається і кризовим, зламним часом, у який творили ці письменники і який формував особливий тип мислення, і, у зв'язку з цим, їхньою двоїстістю та прагненням до високого ідеалу, що співвідноситься із мрією, та, врешті, геніальністю.

Винниченкова енциклопедична освіченість відіграла позитивну роль у поступі української літератури, оскільки вона є чинником наближення літератури до професіоналізму, виведення з маргінесу, створення якісно нового героя із новими запитами, а також нових естетичних критеріїв.

ЛІТЕРАТУРА

1. Панченко В. Триумф і банкрутство принципу. "Достоевські" питання у творчості В.Винниченка // Кур'єр Кривбасу. - 1998. - №1. - С.18-143.
2. Лотман Ю. Структура художественного текста. - М., 1970. - 383с.
3. Грифцов Б. Психология писателя. - М., 1988. - 462с.
4. Хархун В. Герой-экспериментатор у В.Винниченка // Слово і час. - 1998. - № 11. - С.62-66.
5. Керлот Х.Э. Словарь символов. - М., 1994. - 608 с.
6. Ковалёв А. Ф.М.Достоевский как психолог // Психологический журнал. - 1987. - Т.8. - №4. - С.103-110.
7. Багрий Р. Розум та ірраціональність у "Записках кирпатого Мефістофеля" // Сучасність. - 1987. - Ч.4.
8. Достоевский Ф. Преступление и наказание. - М., 1994. - 526 с.
9. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля // Прапор. - 1989.- № 3.

10. Хализев В. Теория литературы. - М., 1999. - 398 с.
11. Винниченко В. Честность с собой. Записки курносого Мефистофеля. - М., 1991. - 464 с.
12. Винниченко В. Записки кирпатого Мефистофеля // Прапор. - 1989. - № 2.
13. Мурач Л.А., Полежаева Н.А. Интертекстуальный анализ (некоторые аспекты теории и истории проблемы) // Вісник ЗДУ. Філологічні науки. – 1998. - №1. – С. 107-108.
14. Тодоров Ц. Как читать ? // Вестник МГУ. – Сер. 9. Филология. – 1998. - №6. – С. 114-129.

УДК 883 О – 1.07: 801.561.8

СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНФІНІТИВНИХ РЕЧЕНЬ У ПОЕЗІЇ ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА

Денисенко Л.П., к. філол. н., доцент, Кисіль Т.С., студент

Запорізький державний університет

Інфінітивні речення, що поєднують у собі потенціальні якості дієслівності та іменниковості, використовуються в мові поетичного твору як потужний стилістичний засіб. Цей тип односкладних речень вживається як лаконічний, влучний прийом передачі думок та настроїв автора-поета та ліричного героя. Інфінітивні речення, використані Олегом Ольжичем у поетичних творах, допомагають авторові передати відтінки різних почуттів, відтворити настрої психологічне напруження стану ліричного героя, його вольові рефлексії. Посилюючи стилістичну виразність тексту, вони лаконічно малюють сцени, образи, ситуації та з неабиякою силою впливають на чуттєвість читача.

Ступінь і характер експресивності інфінітивних речень, вжитих Олегом Ольжичем, не однаковий і залежить від особливостей їх структури, модальних значень та інтонації мовлення. Стилiстичною наснаженiстю видзначаються репрезентованi в поезiї Олега Ольжича структурно-iнтонацiйнi моделi iнфiнiтивних речень iз модальним значенням суб'єктивної потреби дiї. Ними поет здебiльшого намагається висловити категоричний наказ, заклик, владну пропозицiю. Найвиразнiшими є тi iнфiнiтивнi речення iз значенням суб'єктивностi, що являють собою непоширенi, однослiвнi структури: *Лягти! Тут жарти немає!*

Непослух? Так от тобі, от! Жорстоко-суворо карає Злочинця державний народ! [1, 74] Аби увиразнити присудок і логічно, і стилістично, автор іноді вживає інфінітив у кінці речення : *Прийшлося купувати перемогу всiяк, Зазнати бiди i напасти: Вночi на дорозi вiд куль посiпак Свого командира покласти [1,84].Або: Спiвати про змiв i левiв, i горiння одваги, Про нечуваний скарб, у потворнiй перечi укритий, I, збираючись в грiзнi жорстокi i хижi ватаги, Брати приступом залiки чи iх до кiнця боронити [1,65].*

Художньо-стилістичні якості вірша особливо увиразнюються, коли імперативний інфінітив повторюється: *Та ж куль в магазині було це, А свiдок лише стiна, Сховати – що найдорожче, Сховати iх iмена! [1, 74].*

Стилiстичну наснаженiсть значною мiрою забезпечують питальнi iнфiнiтивнi речення. Вони використовуються майстром слова для емоцiйно-експресивної передачі вагання, нерiшучостi, розгубленостi, здивування, обурення мовця. Запитальнiсть у таких реченнях здебiльшого має риторичний характер i виражається або лише за допомогою iнтонацiї, або за допомогою iнтонацiї та запитального слова одночасно: *Погоня все ближче i ближче, Кiльце все тiснiш i тiснiш. Чоло iм поставити? Нi це! А куль?- Про кулю облиш! [1,76].Та де той п'янкiший знайдеш водограй I плеса синiшi холоднi, Як ставити ногу недбало на край Блакитної чаши безоднi? [1,82].*

Типовими для поезiї Олега Ольжича є iнфiнiтивнi речення з такими запитальними словами, як от : *хiба, чи, як, чим.* Цi слова автор вживає здебiльшого на початку структури: *Чим заступити цi легкi рядки, Прозору радiсть творчого спокою, Речевiсть i упевненiсть руки? [1,50].Товаришу любий мiй, брате, Хiба упокорить нас це? Хто велiв справедливо карати, Той дивиться смертi в лице! [1,76]*

Потужної експресiї надають вислову, передають динамiку думки, нагнiтання певних почуттiв кiлька однорiдних присудкiв-iнфiнiтивiв: *Як розкрити зiницi, як розкрити серця, Черпати кришталеву повiтря? Одвiку земля не зазнала – бо ця Такого безкрайого вiтру [1,92].*

Для посилення стилістичної виразності поетичної строфи Олег Ольжич широко використовує інфінітивні речення із модальним значенням неможливості дії: *Йому не згоріти, як метеорит, Осяявши простір широкій, Пропалюють серцем похмурий граніт Десятків безвихідних років* [1,88].

Найхарактернішою структурною рисою таких речень є наявність у них заперечних часток, займенників, прислівників: *І легко тобі, хоч і дивилися ниць, Аби не спіткнути ні разу, І нести солодкий тягар таємниць І гостру петарду наказу* [1,82]. *До розв'язки – відступ. Не дати углуб Перековзнутись тілові гада. І рішення: в скруті твоїй кинутий труп – Найкраща твоя баррикада* [1,8].

Емоційні звертання й прикладки як підсилювальні й уточнюючі елементи можуть входити і до інфінітивних речень із значенням неможливості дії, надаючи мові поезії більшої пристрасності та емоційності: *Товаришу любий мій, брате, Дивися у вічі рабам, Як будете так воювати – України не бачити вам* [1,76]. *Не стримають, не захитати Рука і дух без оков. Товаришу мій, брате, Нас вдруге єднає кров!* [1, 73].

Відтінок неможливості дії стає значно виразнішим, коли в інфінітивному реченні заперечна частка не відноситься до об'єкта – особового займенника, вираженого формою Д. в. й винесеного на початок конструкції: *Поцілуєш, різко і суворо, А в очах – морозяна блакить, А в очах розриви і простори... Ет, не нам, товаришу любить!*

Значення неможливості дії увиразнюються, коли письменник уживає поряд із інфінітивом і часткою *не* заперечне займенникове слово типу *ніколи, нікому, нікуди* у будь-якій позиції: *Ніколи нікому не стерти Що сріблом ясної сурми: Шкодуємо тільки, що вмерти Удруге не зможемо ми!* [1, 77].

Значно виразнішим стає відтінок неможливості завдяки вживанню конструкції “як не + інфінітив”, наприклад: *Мене забито в чесному бою Поховано дбайливою сім'єю. Як не стояти так, як я стою В просторій залі мудрого музею* [1,33].

Численну групу експресивних інфінітивних речень, які використовує Олег Ольжич у своїх поезіях, становлять конструкції з модальним значенням бажаності дії. Оскільки висловлення сильних бажань супроводжується передачею почуттів мовця, такі речення завжди емоційно навантажені і, як правило, оклично інтоновані: *Бенкет шакалів і гієн... Хіба не поле написатись? Яка нагода ніч і день Лизати, плямкати, качатись!* [1.77] *В ім'я її прийняти мужньо муки І в грізні дні залізної розплати В шинелі сірій вмерти від гранати!* [1, 87].

Інфінітивні речення із значенням бажаності дії стилістично увиразнюються, коли інфінітиви-присудки нагнітаються: *Далі бігти, толочити ниви І, упавши, в солодкій розпуці: “Друзі, друзів вертайтесь здорові!”* [1,127]. *Як колись, горіти і п'яніти, Шоломом п'ючи, І життя наопаки носити На однім плечі* [1,119]. Такий ефект досягається повторенням інфінітива – присудка, поєднуваного сполучниками або інтонацією: *Вранці зірвишся, очі витер,- “Номери! До гармати!” Рвати, рвати ранне повітря Нерви рвати!* [1, 133].

Отже, інфінітивні речення в поетичних творах Олега Ольжича – це породження складної взаємодії таких різнопланових чинників, як синтаксична структура, модальність, інтонація, емоційність та виразність мовлення. Численні інфінітивні конструкції, використані автором, не є однаковими за структурно-стилістичними та функціональними ознаками. Вживання різних типів інфінітивних речень допомагає поетові створити нове смислове ціле, новий художній образ. Майстер слова застосовує їх як спосіб вираження власних думок, переживань і сподівань, а також передає складний психологічний стан своїх ліричних героїв. Інфінітивні речення надають мові поезії Олега Ольжича інтелектуальної й вольової енергії, підкреслюють сильний характер і письменника, і його ліричного героя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ольжич Олег. Цитаделя Духа. - Братислава, 1991.
2. Арполенко Г.П. Структурні типи інфінітивних речень // Українська мова і література в школі. - 1977. - №12.
3. Чабаненко В.А. Структурно-стилістичні особливості інфінітивних речень // Синтаксис словосполучення і простого речення. - К.: Наук. думка, 1975.
4. Єрмоленко С.Я. Синтаксис і стилістична семантика. - К.: Наук.думка,1982.
5. Коваль А.П. Практична стилістика сучасної української мови. - К.,1978.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ ДАВНІХ УКРАЇНСЬКИХ НОВЕЛІСТИЧНИХ ЖАНРІВ

Денисенко О. В., аспірант

Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України

Основною рисою, яка споріднює між собою давні новели, є їхня, так би мовити, малогабаритність, стислість викладу. За всіма іншими ознаками вони бувають дуже відмінні і розподіляються на значну кількість жанрових різновидів.

Жанрові різновиди старовинних новел не тільки існували об'єктивно, а й усвідомлювалися теоретиками словесного мистецтва з найдавніших часів. Теоретики красномовства, викладачі риторики та поетики розробили досить струнку систему жанрів оповідних риторичних прикладів.

Система ця базується на вченні Арістотеля, котрий розрізняв два види риторичних прикладів. По-перше, приклади, що ґрунтуються на дійсних фактах, які мали місце в минулому, – такий приклад можна назвати випадком, або, використовуючи латинський термін старовинних риторів, – **казусом**. По-друге, це приклад, заснований на вимислі оповідача чи взятий із літературного або фольклорного, зокрема міфологічного джерела, – такий приклад, зазначає В. Кречетень, можна назвати побрехенькою, чи, як казали в старовину, фабулою [1, 190].

Українські ритори й теоретики поезії XVII-XVIII ст. приймають класифікацію прикладів, запропоновану Арістотелем, тільки дещо деталізуючи її.

Саме категорія літературного жанру (виду) є тією ланкою, увага до якої дає можливість найповніше і найглибше з'ясувати основні літературні якості даної групи пам'яток словесного мистецтва. У цій статті ми і ставимо собі за мету з'ясувати особливості поетики давніх новелістичних жанрів.

Жанровими різновидами давньої новелістики є казуси або легенди. Новели-казуси, запозичувані українськими оповідачами XVII-XVIII ст. із "священної історії", є нічим іншим, як легендами найрізноманітнішого характеру. Отже, їм притаманні обмеженість тематики сферою християнських релігійних уявлень; дидактична спрямованість оповіді, надзвичайність зображуваних подій або відповідне трактування їх у фантастичному дусі, зумовлене необхідністю вразити, приголомшити слухача. Функціональною домінантою жанру легенди є настанова на прищеплення слухачам (читачам) догматичних чи моральних "істин" християнства з допомогою естетичного впливу. В основі сюжету новели-легенди лежить "чудо". Воно становить головний об'єкт розповіді і виконує роль головного засобу "психологічної атаки" на слухача, роль головного збудника емоцій слухача.

Сюжетам новел-легенд властива критичність ситуацій, в які потрапляють герої. Цим створюється сюжетна напруга, розрядка якої через вихід героя з критичної ситуації за допомогою чуда завершує оповідь. Саме гострота, напруженість сюжетної ситуації й розрядка її через чудо, а, отже, й саме чудо несуть у новелах-легендах основне естетичне навантаження, являють собою естетичну домінанту жанру.

З'являються переробки давніх княжих житій, серед яких виділяються життя Ольги, Володимира, Бориса і Гліба, трансформовані у своєрідні історико-белетристичні повісті. Як і сам стиль бароко, княжі життя вже в своїй основі поєднують церковне та світське начала. Так "Житіє княгині Ольги" розпочинається і закінчується своєрідною молитвою. Світське ж начало – у змісті. "Зміст" цей – розвиток сюжету, цікаві напружені ситуації, конфлікти та їх розв'язання; взагалі "хід подій", здебільшого, автори житій запозичують із хронік та літописів. "Житіє князів Бориса і Гліба" майже повністю нагадує уривок із "Повісті минулих літ". Початок життя близький до хроніки: "Володимир був син Святослава, внук Ігоря, княжати руського, і Ольги-княжни, правнук Рюриков; застав паном всієї Русі по смерті братії своєї, котрим ім'я було Олег і Ярополк, мав столицю свою перше в Новгороді, потом в Києві..." [2, 414]. Останні кілька рядків носять моралізаторський відтінок і присвячені викладу своєрідних настанов нащадкам.

Цікаві коротенькі оповідання П. Могили в стилі патериків, герой кількох таких оповідань-новел – отець Леонтій Карпович. "Він ніколи не виходив з келії (крім як до церкви), не маючи в руках "клесидри" (піскового годинника), а це робив, щоб пам'ятати, що не треба залишатися ані години без діла" [24, 422]. Саме отець Леонтій Карпович у одній із коротких новелок, поданих у записках Петра Могили казав: "На білій хустці одразу видно і найменшу краплю чорнила, а на чорній – і більшої не пізнати. Так і людина з чистою совістю, впавши у найменший гріх, одразу до тьми приходиться і кається. А хто нечисту совість має, то не легко пізнає своє падіння, отож і до направи нелегко приходиться" [2, 423].

За тематикою новели у записках Петра Могили характеризуються різноплановістю. Маємо твори виразного соціального забарвлення. Окрім цього, барокова новела, як і сучасна, обов'язково мала

внутрішній зміст, подавала певну мораль, яка у більшості випадків містилася, як у байках, наприкінці твору.

Жанр новели спостерігаємо і у Києво-Печерському патерику.

У фрагменті про Антонія Печерського читач не знайде конкретних життєвих фактів, подій. Стилiстично легенда навіть не нагадує новелу, оскільки є ніби панеґіриком Антонію, до того ж насиченою яскравими епітетами, метафорами та порівняннями: "И избирал он на то преподобного и богоносного отца нашего Антония, который вскоре по крещении русских, как второй Моисей после перехода израильтян через море, повинуясь призванию божию, взошел на святую гору..." [3, 6].

Інші житія характеризуються трискладовою композицією: вони розпочинаються філософськими вступами, зокрема взятими із Біблії, потім короткий виклад подій новелістичного характеру, оскільки читача ознайомлюють із одним найяскравішим епізодом життя героя, завершуються житія похвальним словом.

Іншим жанровим різновидом давньої новели є казуси. Запозичені вони з "мирської історії" – літописів, хронік, описів життя різних країн та окремих видатних діячів, збірників переказів та пліток, – в жанровому відношенні являють собою анекдоти в первісному значенні цього терміну (по-грецькому "анекдотос" означає "неопублікований").

Серед казусів-анекдотів головне місце посідають так звані меморабіли, що їх українські письменники XVII-XVIII ст. часто називають "історіями".

Події, про які йдеться в цих оповіданнях, здебільшого легендарні, анекдотичні, — в тому розумінні, що вони не є історичними фактами, підтверджуваними документально. Проте і оповідачами, і слухачами XVII—XVIII ст. вони сприймалися як дійсні випадки, що десь, колись, з кимось справді трапилися. Характерно, що в цих оповіданнях майже завжди більш-менш точно визначається місце і час дії, називаються імена дійових осіб. Дуже показові також вказівки на джерела, з яких українські автори черпали сюжети для цих оповідань. А. Радивилівський, наприклад, при оповіданнях цього типу раз у раз зазначає: "пишется в історіях", "правят историкове", "у историков винайдую приклад" тощо. Нерідко трапляються конкретні посилання на твори видатних істориків.

Персонажами цих оповідань найчастіше виступають імператори, тирані, королі, гетьмани, сенатори. Дійові особи тут здебільшого означаються іменем, становищем і національністю, чи, точніше, географічною локалізацією: "Амазис, цар египетський", "Кароль Пятый", "Лех, кроль полській", "Клитус, гетман македонський", "Демадес, сенатор афенській", "Курціуш, обиватель римській". Трапляються також урізані означення за якоюсь одною рисою: "Помпеюш Великий", "єдин цар". Зовнішність персонажів не характеризується — немає жодних штрихів, які б вказували на особливості постаті, обличчя, одягу, озброєння героїв. Очевидно, поняття "цар", "князь", "гетьман" самі по собі викликали відповідні уявлення, конкретизувати й деталізувати які не вважалося за потрібне.

Розкриваються персонажі оповідань цієї групи через свої дії, вчинки, через своє поведження в тій чи іншій ситуації. У центрі уваги оповідача перебувають саме ситуації і поведження в них героїв. Поведінка персонажів при цьому частіше буває похвальною, гідною наслідування, рідше — нерозумною, гідною осуду.

Місцем дії казусів-анекдотів буває палац, бенкет, військовий табір, поле бою. Обставини, в яких розгортається сюжет, докладно не описуються, відзначається тільки необхідне для оповіді.

Ситуації добираються гострі, напружені, і, знаходячи вихід із них, герої цілком виявляють ті свої властивості, які оповідач прагне продемонструвати перед слухачами. Наведемо такий приклад.

Фіванці змовляються забити свого князя Ахіяша. "Пріятель єго зычливый" попереджає Ахіяша про це листом. Посланець приносить листа під час бенкету, і князь, "будучи весельм при гостях", ховає листа, не читаючи, з словами: "Нехай тая пилная потреба пождет до утра", а вночі його вбивають.

Саме гострота ситуації, що створює сюжетне напруження, і дотепний, мудрий, самовідданий, сміливий, героїчний чи хитрий або підступний, нерозумний, необачний і здебільшого несподіваний вчинок головного персонажа, яким сюжетна напруженість розряджається, несуть в цих оповіданнях основне естетичне навантаження. У багатьох випадках при цьому досягається неабиякий художній ефект. Відсутність чудесного елемента в цих оповіданнях можна вважати за характерну їхню жанрову ознаку.

Починаючи приблизно з другої половини XVII ст., стародавні українські теоретики словесного мистецтва, письменники, оратори, читачі та слухачі дедалі більше зацікавлюються новелами-фабулами. Група новел-фабул розпадається на кілька жанрових підгруп. Насамперед варто виділити так звані фацеції, тобто коротенькі оповідання сатиричного та побутового характеру. Фацеції стоять, так би мовити, між анекдотами й фабулами: з одного боку, вони є найближчими родичами анекдотів (меморабіл

та апофегм), бо виявляють окремі риси "історичності", з другого ж — істотно відрізняються від них своєю "фіктивністю", "фабульністю". Характерною жанровою властивістю фацецій є цілковита імовірність подій, покладених в основу розповіді. Як правило, у цих подіях немає нічого чудесного, фантастичного. Властивий фацеціям, так би мовити, суб'єктивний історизм фактичної основи сюжету споріднює їх з анекдотами (меморабілами та апофегмами).

Джерелом сюжетного матеріалу для фацецій служить повсякденний людський побут, звичайне буденне життя "простих", "неісторичних" людей. Персонажі фацецій, сказати б, "побутові", їм притаманна деяка абстрактність і, зумовлена нею, безіменність: "нѣкоторая невѣста", "един з славных снѣцеров", єврей-лихвар, "един лакомый богач", "подлои кондицій человек" тощо.

Головними дійовими особами фацецій завжди є люди винахідливі, кмітливі, дотепні, рішучі, здатні на найнесподіваніші, найризикованіші, найнезвичайніші витівки. У зв'язку з цим фацеціям притаманна гострота основних ситуацій, висока напруга конфліктів, раптовість розрядки її, круті повороти у розвитку дії.

Як правило, сюжети фацецій викладаються з максимальною лаконічністю. Стихло змальовується ситуація і подається умотивована цією ситуацією хитра, дотепна, крутійська витівка героя, яка й виконує роль пуанту.

Великою популярністю серед українських книжників XVII—XVIII ст. користувались античні міфи. До послуг старовинних українських читачів була багата галерея образів греко-римської міфології: поганські боги, античні герої, казкові істоти.

В українських новелістичних обробках античних міфів про персонажів говориться дуже скупо. У Радивилівського, наприклад, про Юпітера сказано тільки, що він — "найвищий бог поганський". Інші боги означаються, так би мовити, за фахом: Юнона — "богиня крѣпости", Паллада — "богиня мудрости". Герої означаються або за становищем: "Парис — царевич", або за походженням: "Персей — Іовишів син", або за особистими якостями: "Антей—славный запасник" (борець). Казкові істоти означаються за їхніми властивостями: Медуза — "округами уж", здатний поглядом перетворювати людей в камені. Портретних означень персонажам міфів Радивилівський не дає. Тільки про Улісса сказано, що Паллада перетворила його з "шпетного старца" на "барзо сличного младенца". В основному ж персонажі розкриваються через свої дії (Дедал, тікаючи через море на змайстрованих крилах, виявляє свою винахідливість, Персей, знищуючи Медузу, — любов до людей і звитяжність).

В естетичній структурі новели-міфу важливу роль відіграють елементи героїчного й чудесного, кожний зокрема і в поєднанні.

Роль героїчного та чудесного в естетичній структурі новели-міфу зближує її з легендою. Проте героїчне й чудесне у міфі і в легенді відмінні. Якщо в добу античності міф виконував функцію, ідентичну функції легенди в добу християнства, і сприймався як оповідання про дійсну, історичну подію, то в ролі прикладу християнської проповіді він сприймається і оповідачами, і слухачами тільки як поетичний вимисел. На це виразно вказують посилання на джерела, з яких письменники запозичували міфологічні сюжети: "повѣдают поетове в фабулах своих", "правят поетове", "змышляют поетове". Конкретніші посилання підтверджують, що міфологічні сюжети черпалися з поетичних джерел Гомера, Вергілія, Еврипіда, Валерія Флакка, Клавдіана. Подія, про яку йдеться у міфі, сприймається як поетичний вимисел, і саме в цьому полягає принципова відмінність міфологічного подвигу й чуда від подвигу й чуда легендарного, яке "ореальносться" у сприйнятті і оповідачів, і слухачів вірою у всемогутність християнського Бога.

Іноді серед стародавніх українських новел трапляються такі твори, які за жанровими ознаками з повним правом можна віднести до казок. Сюжети цих оповідань запозичені переважно з "Римських Діань", а також із "Природничої історії" Плінія Старшого, з "Повісті про Варлаама та Йоасафа", "Александрії" тощо. Новели-казки виразно поділяються на два типи.

Казки першого типу близькі до меморабіл. Персонажами в них виступають історичні діячі або люди з їхнього оточення. Тут певною мірою фіксується час дії, що ставить ці твори між новелами-казками і новелами-фабулами. Але в бік фабул їх перетягує та обставина, що естетичною домінантою цих оповідань є не подвиг історичного діяча, а чудесність пригоди, яка з ним трапляється, або чудесність, чарівність його власної дії, яка навряд чи сприймалася оповідачами й слухачами як дійсна.

Так, серед численних творів про Александра Македонського є оповідання казково-фантастичного змісту, що походять з багатого у світовій літературі циклу переказів про чудесні пригоди грецького завойовника під час походів на Схід.

Александр лишається, по суті, пасивним спостерігачем незалежних від нього подій, а основне естетичне навантаження несе на собі чудесність явища, з яким стикається герой. Тим самим це оповідання

наближається до легенд і міфів. Але його чудесність відмінна від останніх: вона не має в собі нічого специфічно християнського чи поганського. Це чудесність суто казкова [4].

Казки другого типу є фабулами "чистої води", близькі вони і до фацецій. Персонажі цих оповідань "неісторичні", але, на відміну від героїв фацецій, вони овіяні казковістю і наділені певними якостями в найбільшій мірі. До того ж у цих оповіданнях часто поряд з персонажами-людьми діють персонажі-тварини. Тут ми дізнаємося про "єдного імператора", який "м'ял слоня, до котрого жоден з дворян его не см'ял приблизитись" і кохався "барзо в чистых дьвах і спьяну"; про "пієнку й мудру" діву, яка з успіхом виконує незвичайні завдання "снатн'їшого, мудр'їшого і пієнкн'їшого" "над вс'я люди" царя, про "єдину нев'єсту з неволь йдучую", яка вгамовує голодного лева, про нерозумного пташника та збиточного солов'я. Естетичне навантаження в цих оповіданнях більш-менш порівну розподіляється між винахідливістю, вигадливістю, дотепністю героїв і чудесністю, казковістю їхніх дій чи тих ситуацій, в яких їм доводиться діяти.

Популярним жанровим різновидом стародавніх фабул є байка.

На жанровій шкалі новел-фабул байка займає проміжне становище між казкою і фацецією. З казкою її споріднює присутність фантастичного елемента, з фацецією — тяжіння до побутовості та авантюристичності сюжетних ситуацій.

Чудесність байки реалізується майже виключно у "тваринному маскарадї" і має умовний характер. Персонажі байок більшою мірою, ніж персонажі інших новелістичних жанрів, концентрують в собі якусь певну морально-етичну чи, рідше, соціальну рису або засаду, але не втрачають при цьому своєї образної конкретності. Органічність синтезу конкретного й загального, образного та ідеального при підкресленні, наголошенні загального, ідеального є специфічною і надзвичайно цінною жанровою якістю байки, яку можна, мабуть, вважати її жанровою домінантою. Момент "тваринного маскараду" має ще й іншу естетичну якість: він надає творові комічного забарвлення, інтенсивність якого може змінюватися в досить широкому діапазоні. Сюжетні ситуації байок, на відміну від казок, не містять у собі нічого чудесного.

Це виразно видно на прикладах байок А. Радивиловського, життєвою основою яких здебільшого служать випадки з повсякденного людського побуту: змагання ("Соловей і Орел"), взаємне гостювання ("Лис і Журавель"), зіткнення протилежних світоглядів, спокутування, суперечка, диспут ("Смоковїдка і Дрозд", "Ластівки і Лебеді", "Яструб і Болотна Курочка"), полювання ("Осел, Лисиця і Лев", "Осел, Лев і Вовки"), шукання кращого господаря ("Осел і Юпітер"). Героєм цих байок часто виявляється хитрий, підступний, кмітливий витівник, який знаходить вихід із найскрутнішого становища.

Серед новел-фабул трапляються твори, які належать до специфічного стародавнього літературного жанру "диспутів". Це оповідання про суперечки на філософські, релігійні, морально-етичні, соціальні чи політичні теми — обов'язково "високі".

Накреслена вище система новелістичних жанрів існувала об'єктивно в свідомості освічених українців XVII—XVIII ст. Відновлення і розгляд її допомагає визначити естетичні засади, на яких ґрунтувалася тогочасна українська новелістика, напрямки, в яких вона розвивалася, побачити, як в надрах старовинної нашої писемності формувалися явища, котрі в недалекому майбутньому зумовили повну емансипацію художньої літератури як мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Крєкотєнь В. Вибрані праці. – К.: Обєреги, 1999. – 344 с.
2. Українська література XVII ст.: Синкретична писемність, поезія, драматургія, белетристика. – К.: Наукова думка, 1987. – 605 с.
3. Патєрик Печєрський или Отєчник. – К.: Изданиє Києво-Печєрської Лаври, 1999. – 384 с.
4. Дєржавина О. Фацеции: Переводная новелла в русской литературе XVII века. – М.: Изд-во АН СССР, 1962.
5. Перєтц В. До історії української повісті. – К., 1926.

МОДИФІКАЦІЇ ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНОГО ОБРАЗУ РУСАЛКИ В УКРАЇНСЬКИХ БАЛАДАХ ХІХ СТОЛІТТЯ

Єременко О.Р., аспірант

Сумський державний педагогічний університет

Літературна балада ХІХ століття зростала на ґрунті усної народної творчості, який у свою чергу живився міфологічними джерелами, тому для цих первнів – первісної міфології, українського фольклору і літературної балади - характерні гармонійна узгодженість, взаємодоповнення, резонанс тем та форм поетичного мислення. У реальність, відтворену в баладі, вривалися впливи інших світів, персоніфіковані або безособові, з'являлися антропоморфічні образи, демонологічні сили. Елементи фантастичного в романтичній баладі ХІХ століття розростались, оскільки несли значне ідейно-художнє навантаження: підсилювали сюжетну експресію, загострювали трагізм, досягаючи незвичайності, романтичності картин. Природовірство, як органічна риса давніх вірувань наших предків, відбилося й на літературних баладах, у яких відлунує демоністичний тип язичницьких вірувань.

У балади, де діють міфологічні істоти, поетизуються народні повір'я та легенди, зокрема про русалок. У основу більшості з них покладено уявлення про реінкарнацію людини (тобто людське переродження) з обов'язковим проходженням двох стадій: фактичної смерті та нового народження. Смерть змальовується в них евфемістично, а любов і краса стають причиною фатального кінця. Дія найчастіше відбувається у воді чи поблизу неї, а “переступання” героєм межі – вододілу – сприймається як крок з одного просторового континууму (цього світу) до іншого (того світу). Час дії теж сакральний – ніч або порубіжжя ночі та дня.

Звернення до народних повір'їв та уявлень цілком відповідало світобаченню поетів-романтиків, які, “важаючи природу вищою за культуру... дивилися на народні вірування і словесну творчість як на частину природи, яка має бути включена до складу літератури” [1, 14-15].

Цього постулату дотримувався у своїй фольклорно-етнографічній діяльності та поетичній творчості М.Маркевич, який намагався ввести своїх сучасників до таємничого світу народної уяви як за допомогою наукових праць (особливої уваги заслуговує його ґрунтовне дослідження “Звичаї, повір'я, кухня і напитки малоросіян”), так і завдяки поетичним творам, у яких намагався “описати перекази, звичаї, обряди..., повір'я і красоти видів Малоросії” [2, IV]. Окремі положення його наукових праць ілюструються рядками спорідненого з баладами твору “Русалки”, в якому окреслюється глибока обізнаність автора з народними переказами й легендами. Етнографи і фольклористи, опираючись на зібрані матеріали, розрізняють кілька різновидів русалок, які живуть у воді (український варіант), у лісі (характерно для білорусів) або в полі (російський варіант). У названому російськомовному творі М.Маркевича згадуються всі три типи русалок: і ті, котрі сховалися у житі, на плечі яких “волосся спустилися”; і ті, що живуть під холодною хвилею, коси яких – зелена осока; і ті, які “у тіні лісів”, чие волосся “із дубових листків”. Народне повір'я про те, що русалки полюбляють лоскотати людей, трансформоване в поетичних рядках: “Розтягнуться цепом, товчуться, тупочуть, / Кидаються, ловлять, на смерть залоскотють” [3, 106]. Наявні в тексті й лаконічні згадки про те, що під русалками не вилягає жито, що вони збираються на свято Трійці, яке припадає на п'ятдесятій день після Великодня і супроводжується клечанням хати зеленню. У цей день, за народним віруванням, треба особливо остерігатися русалок, саме такою засторогою закінчується твір М.Маркевича.

Конкретніше уявляв собі характер художнього засвоєння міфології та фольклору Л.Боровиковський. Він мав на увазі передовсім жанротворчий аспект: “Місцева, розкішна поезія народних пісень, забобонний побут моїх земляків – лінєвих пестунів родючої, голубонебої України, хитромудрість повір'їв, забобонів – становлять багату скарбницю для балад, легенд, дум; це рудник незайманий” [4, 208]. В уривку з балади, відомому під назвою “Заманка”, добре відчутна авторська спроба надати народноміфологічному матеріалу певної організації та власного суб'єктивного погляду. Значною мірою “Заманка” Л.Боровиковського подібна до “Рибалки” П.Гулака-Артемівського та “Мани” М.Костомарова з їхньою концепцією єдності людини і природи. Однак у творі Л.Боровиковського це знаходить видозмінений вияв, а народні повір'я про русалок набувають якісно нового відтінку. Буття людини безперервне, тому існування реального та ірреального світів постає в єдності. Але у профанному, за авторським означенням, “білому світі”, людина відчуває душевний дискомфорт: “на білім світі серце заб'ється - / Язик ворожий з серця сміється” [3, 68]. Життя ж русалок, тобто хтонічний світ, повністю згармонізовано, у ньому немає зради, не потрібні срібло й злото, панує кохання, лунають пісні, ведуться чарівні танки. Потойбічний світ постає як символ очищення, самі ж русалки, які у фольклорі та міфології мають прямий зв'язок із зоною смерті, не вважаються фатально небезпечними. У такому розумінні відчувається

зовсім нове, суто суб'єктивне авторське світосприйняття, що підноситься до високого рівня узагальнення.

Симбіозом індивідуально-авторського й народнопісенного характеризується балада «Причинна» (1837), яка стоїть біля витоків романтизму Т.Шевченка. У ній по-новому потрактовано образи русалок: в авторському розумінні – це “малі діти”, “голі”, які “з Дніпра повиринали”, тобто межа між людьми і міфологічними істотами розмита, умовна. Поет не відразу називає їх русалками, бо вони – нехрещені діти, життя яких занапащене матерями-дітозгубницями. “Вони – діти гріха, що спокутують вину матерів, їм нема місця в суспільстві з вовчими законами. Русалки – це витвір фантастики, і в той же час поет говорить, що це загублені життя, сироти. Це вже реальність”[5, 9]. Отже, фантастичне у творі торує шлях реальному, життєво достовірному.

Аналогічний спосіб освоєння життєвого матеріалу обирає поет у баладі “Утоплена”, яку також відносимо до демоністичного циклу фольклорно-міфологічної групи, хоча вона значною мірою тяжіє до родинно-побутових творів. Вдовиця-мати, яка за гульнею “незчулася, як минули літа молодії”, із заздрості до краси і молодості дочки топить її і сама гине. У першій частині балади розгортання подій подається в реалістичному плані, у другій – площина зображення романтична. В єдиному ліричному відступі, присвяченому матері, автор засуджує вдовицю не тільки за легковажність і розбещеність, а й за душевну спустошеність, внутрішню потворність. Зовнішня краса її (“білолиця, кароока і станом висока”) контрастує з відсутністю материнського серця і чуття: “Мати стан гнучкий, високий, / А серця – не мати”. На відміну від “Причинної”, де дії обмежуються нічною порою і ранком, внутрішня сутність героїні розкривається в часовій проекції. Поет деталізує передкульмінаційну розповідь, об'єктивізує дійсність, оповідає про життєву історію заможної вдови, соціально й психологічно вмотивовує її подальші вчинки, що наближає баладу до ліро-епічної поеми.

Образ доньки окреслено схематично: вона красива, бідна, беззахисна й довірлива. Це пасивний персонаж, за неї і про неї говорить сам оповідач. Та незважаючи на це, увага читача зосереджується на образі утопленої, чому сприяє назва балади, майстерне художнє обрамлення з класичними зразком алітерації, в якому персоніфікований вітер питає в осоки, збуджуючи й цікавість читачів-слухачів: “Хто се, хто се на сім боці/ Чеше косу? Хто се?..”

Характерно, що по смерті, перетворившись у русалок, кожна з героїнь ніби продовжує своє земне буття: мати впливає з води “страшна, синя, розхристана” (такою була вона й у житті); красуня – Ганнуса “кароока” з'являється у незайманій дівочій красі й неповторності. В “Утопленій” автор розширює традиційно символічне значення міфологеми вода, яка не тільки стає на перепоні кохання сором'язливого “рибалоньки кучерявого” та Ганнуса, але виступає між потворною злобою, старістю - з одного боку та лагідною добротою – з другого, адже мати “рве на собі коси” на “тім” боці, а доньку-красуню “синя хвиля” виносить на протилежний берег – “сей” бік.

Образ русалки – найбільш поширений і складний у народній демонології - магнетизував творчу уяву поета і живописця Т.Шевченка, можливо, тому, що “в жодній демонологічній істоті нема такого трагічного поєднання краси й підступності”[6, 80-81]. У 1841 році Т.Шевченко виконав два начерки олівцем до балади “Утоплена”, а в 1859 році виконав три етюди і малюнок, що у літературі згадується під назвами “Дніпрові русалки” та “Як русалки місяць ловлять”. У другий період творчості (1843-1847 рр.) поет написав баладу “Русалка”(1846), де, як і в “Утопленій”, вивів образи-антиподи матері та її доньки-русалоньки. У порівнянні з жанровими зразками першого періоду творчості, цей твір, безперечно, новий крок “до вищого художнього синтезу й поглибленого аналізу дійсності. Автор поставив трагічну долю простої людини, скривдженої “злим панством”, у безпосередню залежність від жорстоких соціальних обставин”[5, 37].

Оновлюється у творі й оповідна манера. Якщо у ранніх баладах (“Причинна”, “Утоплена” “Тополя”) введено образ розповідача, який співчуває знедоленим героїням, то в “Русалці” повчально-розповідний тон має суто особистісне забарвлення, оскільки перша частина – це розповідь від першої особи, в якій дівчина-русалка переповідає історію власного життя. Ліризована не тільки оповідь русалки, а й монолог матері-дітозгубниці, введений до цієї частини. Душевний розпач панської покритки, яку соціальні обставини штовхнули на злочин, передано дієсловами-присудками “заголосила, / Та й побігла”, звертаннями до доньки, в яких затамовано біль і любов, - “моє серце”, “моя доню”, “моя єдина”. Молодая жінка, яка прагнула великого і чистого кохання, з допомогою доньки-русалки хоче помститися зловмисникові-панові за своє знівечене життя. Містко, але надзвичайно лаконічно передає автор внутрішній стан русалоньки після смерті матері: “Одна тільки русалонька / Не зареготалась”. На такому високому акорді страждання й болю обривається баладна розповідь. Синкретизм фантастичного (перетворення дитини у русалку, образи “Дніпрових дівчат”) і реалістичного (трагедія покритки, утоплення дочки, аморальність пана) – характерна ознака балади, в якій автор свідомо уникає описів природи, характеристик персонажів, зосереджуючи увагу на провідному мотиві кари за зраду, що розгортається як у моральному, так і соціальному планах.

Народні повір'я про русалок стали підґрунтям балад Ю. Федьковича “Черемська цариця”, “Сокільська княгиня”, “Римська княгиня” та “Керманич”, у яких розробляється тема зваблення легіня. На першій – відчутний вплив “Рибалки” Гете, на другій - “Лорелай” Гейне, однак усі вони позначені живим авторським чуттям, лаконічним способом оформлення думок, своєрідністю світосприйняття поета, що відбилосся на будові, мовній мелодиці, а головне – на суто авторській концепції зображення проїнятого еросом, завжди фатального світу кохання, в якому панують некерованість бурхливих пристрастей, незалежність від раціональних міркувань та волі героя, котрий переживає складні внутрішні суперечності.

Названі твори Ю.Федьковича, темою яких є спокуса юнака /керманича/ русалкою /водяною княгинею/, побудовані у формі діалогу, що не тільки динамічно рухає сюжет, забарвлюючи його експресивно-емоційно, а й надає мелодійності, гармонійного звучання мовній тканині тексту. У діалогах героїв вловлюються рух думок, почуттів, зміна їхнього настрою. Особливо рельєфне і різнобарвне звучання діалогу в баладі “Черемська цариця”, художні образи якої побудовані на сплаві слова й музики: репліки хлопця відрізняються від русалчиних уповільненою ритмікою - “Що ті люде нерозумні / Се плещуть за небилицю/ Про княгиню ту прекрасну/ Про ту черемську царицю” [7, 381]; мова водяної красуні – жвава, заклична: “Нумо зо мною, / Нумо у кліть! / В мене відмови,/ Милий мій, ніт!” [7, 383]. Ефект милозвучності досягається різною кількістю складів у репліках героїв: керманичеве мовлення оформлене розлогими восьмирядковими рядками, русалчине - п'ятискладовими, що надають йому чарівної мелодійності, недомовленості.

У формі монологу, в якому панують душевна відкритість, сповідальність інтонацій, внутрішня дисгармонія душі, побудована балада “Сокільська княгиня”. Розв'язка в ній трагічна, однак смерть, як і в інших творах, виводиться автором евфемістично: за допомогою таких художніх деталей, як “розбита дараба” (“Сокільська княгиня”) чи горицвіти із вінка водяної красуні, які “у Чорне море... женуть/ Шукать керманича” (“Керманич”). У “Сокільській княгині” для означення смерті використано традиційний народнопісенний прийом відвідин весілля, у “Римській княгині” відсутній і натяк про загибель хлопця, оскільки сюжет твору не розгортається, а локалізується тільки у наміченій схемі, за якою все ж очікується фатальна розв'язка.

Специфічною рисою західноукраїнських балад є те, що русалка в них посідає привілейоване становище, тоді як юнак – звичайний “керманич”, тобто плотогон, матрос. Незважаючи на свій соціальний статус, водяна княгиня /царівна/ прагне кохання простого легіня, а її портрет мало чим відрізняється від зовнішності сільської української дівчини. Як бачимо, українська національна самосвідомість формувалась на демократичних засадах, що підтверджується не тільки аналізом балад Ю.Федьковича, а й при зіставленні українських і російських народних казок, у яких виводяться образи царів чи царевичів. П.Куліш підкреслював, що російські казки “для зображення царя і царевича шукають фарб поза мужицьким побутом і уникають схожості між казковим богатирем і тими людьми, яких оповідач бачить навколо себе” [8, 12]; українські ж казки, за спостереженням фольклориста, “сміливо зображують царя заможним осадником, а царевича завзятим юнаком” [8, 12], у них взаємини царевича з парубками, його побут майже не відрізняються від взаємин і побуту простолюття, що знову ж таки вказує на демократичні засади українців, природність філософського складу їх мислення.

Із балад Ю.Федьковича вимальовується типовий образ водяної княгині наскільки прекрасної, настільки й небезпечної. Збірний портрет її збігається з фольклорно-міфологічними уявленнями: вона чорнобрива, виступає, “як пава, у віночку з горицвіту, та з рути, та з блаву”(волошок), стан, “як лозовий, гнеться, вгинає”, “груди білі, лебедині”, “коси, як золото, ясні”, вражає тільки її незвична блідість – “як з маймуру” чи “з леду-криги кута”. Співзвучний портрет водяних красунь наводить і М.Маркевич: “Русалки привабливі собою; вони бліді, але риси обличчя прекрасні, стан чарівний, коси нижче колін” [9, 123].

Оригінальні балади Ю.Федьковича, орієнтовані на фольклорну поетику та літературну традицію, вільно вливаються в європейський потік романтизму, збагачуючи його своєрідним буковинським колоритом і свіжістю барв.

Відгомін народних уявлень про зовнішність русалок відчутний у баладах Я.Щоголева “Лоскотарки” і “Лоскотарочка”. У першій з них подано узагальнений портрет: “Очі їх – як боже сонце; /Коси- в'ються- наче хвилі;/ Лоні так до себе й манять,/ Плещуть воду руки білі” [10, 64]. Якщо в баладах попередників дія відбувається вночі, то у творі Я.Щоголева юнак кидається “в безодню, де майнули дикі лади”, серед білого дня, коли “сонце плине і палає” [10, 65]. Здається, що порушено лімінальну функцію баладного часу, однак часовий континуум все ж залишається сакральним, оскільки автор зауважує, що події відбуваються у “кличану неділю”, коли лоскотарки /в авторському розумінні – мертвонароджені та нехрещені діти/ залоскочують необачних людей. Від слова “лоскотати” походить і асонансний синонім-прикладка “лоскотарки”, що співзвучний з традиційною назвою русалки. Семіотика води залишається сталою, річка – головний лімінальний об'єкт між життям і смертю, переступання межі – рівнозначне переходу в інший світ, тому в рефрені, що виконує роль приспіву, у зваблюючій пісні, лоскотарки

наказують парубкові: “Йди у наші чисті води...”. Вони заманують хлопця з єдиною метою, щоб “на дні у чистих водах” залоскотати. Цікаво, що у фольклорі та східноукраїнських літературних баладах русалки залоскочують свої жертви до смерті, тоді як у західноукраїнських зразках еквівалентом фатальної розв’язки є заведення русалкою до чарівного підводного царства або “скляного двору”, як, напр., у творах Ю.Федьковича чи І.Франка “Керманич”, яка порівняно з романтичними баладами набула якісно нових змістово-художніх ознак, що виявляються в оновленій функції пейзажу, спаданні ролі фантастики, наявності натяку на соціальні першопричини розлуки керманича з коханою, яких “розлучили злі люди”.

У фольклорно-міфологічних баладах кінця XIX – XX ст., головною героїнею яких виступає русалка, зароджується соціальний мотив, що засвідчує становлення в літературі нової гуманності та соціальності. Так, у творі Дніпрової Чайки “Русалка” замість традиційної баладної просторової вказівки на гідронім – Дніпро, Черемош, Дністер чи Дунай – подано своєрідний вимір – “житейське море” [11, 244], а зовні безтурботна русалка, якій “у морі так добре, безклопотно жить”, виявляє тонку чутливість до реальних життєвих дисонансів, на що вказує симпока – стилістична фігура, у якій поєднані анафори та епіфори (у даному випадку – заперечні): “Не треба орати, не треба косить,/ Не треба одежі,/ Не треба і хат” [11, 244]. Різка контрастність світу буденного, за авторським означенням, “землі брудної”, та уявлюваного, бажаного та реального віддзеркалюється в діалозі водяної красуні та селян, котрих хвилюють соціально-конкретні питання: “Чи знають там панство? / Чи власність там є? / І як розібрати, де чуже, де моє?” [11, 245]. Ці риторичні питання, на які русалка не дає відповіді, збуджують цікавість і змушують читача до роздумів, сприяють зануренню його в стихію реальних конфліктів. Тому не зовсім справедливим видається твердження Г.Нудьги про те, що в баладах нових поетів, які звертаються “до тих же русалок, німф і підводних царств, якими переповнена поезія і баладна творчість романтичних поетів..., відхід від соціальних проблем все ж виглядає не як прогрес, а як крок назад у літературі. Певно, що в цьому свою роль відіграло модерне гасло “мистецтво для мистецтва” [11, 42]. На нашу думку, такий засоціалогізований підхід не є виправданим, а соціальні мотиви в літературних баладах, головною героїнею яких виступає русалка, здебільшого видаються не здобутком чи “кроком уперед”, а формальністю, даниною часу. Подальшого розвитку в цій групі баладних творів соціальні мотиви не знайшли, ставши домінуючими в соціальних баладах, написаних у руслі реалізму другої половини XIX ст. Звертаючись до ранньоромантичних мотивів та сюжетів, митці нового складу художнього мислення (Дніпрова Чайка, М.Чернявський, В.Пачовський, М.Жук, Х.Алчевська) вводять оригінальні ритміко-метричні форми, оновлюють віршову техніку, сприяють розвитку художньої образності, у чому, на нашу думку, і виявляється авторський пошук, що сприяв подальшій еволюції жанру. Баладні твори поетів-модерністів, центральним образом яких є міфологічна істота, об’єднує неоромантична стильова манера, що загалом тяжіє до романтичного типу творчості, хоча і характеризується дослідниками як явище синтетичного порядку. Це усвідомлювали і самі поети, наприклад, М.Чернявський, у листі до упорядника антології “Українська муза” О.Коваленка, зізнавався, що зазнав на собі впливу багатьох напрямів – романтичного, реалістичного, модернізму, плєнеризму, імпресіонізму й символізму. “І всі ці напрямки, - стверджував письменник, - мені однаково любі й дорогі, й я користуюся їми всіма, але ні одному з них не можу й не хочу віддатися цілком. Бо це значило б свідомо обмежити себе” [12, 129].

Прагнення “не обмежувати себе” позначилося й на витонченості поетичної форми балади М.Чернявського “Таємниця”, в основу якої покладено фольклорно-міфологічні мотиви: дівчина разом з русалками кидається у став, щоб не виходити заміж за нелюба. Твір сповнений мінливості настроїв, глибокої музичності, вишуканих ритмічних повторів. Версифікаторська майстерність поета проглядає й на рівні звукопису, зокрема вміло дібраній гамі сонорних звуків *м*, *н*, *л* у різних сполученнях: “І хмароньки білі, / Гойдаються в хвилі, / *Мов* лебеді *сонні*” [11, 256].

Мистецтво музичне і мистецтво поетичне, здається, злилися воедино й у баладі В.Пачовського “Срібна русалка”, що складається з чотирьох семирядкових строф, у кожній з яких вдало поєднуються десяти-, шести- і восьмискладові рядки, об’єднані єдиним віршовим розміром – хореем. В останніх двох рядках, що акумулюють образ-згусток, гра звуків особливо мелодійна і природна: у першій строфі повторюються глухі звуки *с*, *ш*, що передають шелестіння коси, яку розчісує русалка; для посилення інтонаційної виразності та музичності другої строфи вжито алітерацію звука *с*; у третій – алітерація у прикінцевих рядках створює ілюзію дзвону: “Чи *дзв*ін *дзв*онить, місяць *сх*одить, / Чи зоря зоряє” [11, 304]; у останній строфі твердий, дзвінкий *р* підсилює трагічність загибелі козака, звабленого русалкою. Звукові акценти поглиблюють мінор, більш виразно створюють трагічне враження, надають можливість поетові виділити певні слова, посилити їхнє значення в тексті та увиразнити ідею.

Таким чином, національна своєрідність балад про русалок, що відносяться до фольклорно-міфологічної групи, базується на фактичному двовір’ї українців. Першовитоки цих творів – у передхристиянському релігійно-світоглядному корінні багатого духовного світу наших предків. Літературні балади, в яких діють демонологічні істоти, зокрема русалки, ціннісні тим, що доносять до сучасного читача й сам міф, й авторське його прочитання та розуміння.

ЛІТЕРАТУРА

1. Яценко М.Т. Українська романтична поезія 20-60-х років XIX ст. // Українські поети-романтики: Поетичні твори. / Упор. І.О. Дзеверін, О.Т.Гончар та ін. – К., 1987.
2. Украинские мелодии. Соч. Ник.Маркевича. – М., 1831.
3. Українські поети-романтики: Поетичні твори./ Упор. І.О. Дзеверін, О.Т.Гончар та ін. - К., 1987.
4. Боровиковський Левко. Повне зібрання творів. - К., 1967.
5. Кравченко В.О. Балади Тараса Шевченка. - Запоріжжя, 1999.
6. Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. – М., 1975.
7. Федькович Ю. Твори: У 2 т. – К., 1984. - Т.1.
8. Записки о Южной Руси. / Издал П. Кулиш. – С.-Пб., 1856. - Т.1.
9. Маркевич М. Звичаї, повір'я, кухня і напитки малоросіян// Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. – К., 1991
10. Балади. Упор. С. Крижанівський. – К., 1964.
11. Українська балада. Антологія. – К., 1964.
12. Історія української літератури XX століття. / За ред. чл.–кор. АН України В.Г. Дончика. - К., 1993. - Кн. 1.

УДК 883К – 1.081.

НЕОРОМАНТИЧНА МОДЕЛЬ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ (ТВОРЧІСТЬ УЛЯНИ КРАВЧЕНКО)

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

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Неоромантизм в українській поезії кінця XIX – початку XX ст. належить до найменш з'ясованих проблем сучасного літературознавства. Хоча дослідники часто звертаються до характеристики неоромантичного типу художності, оперують цим терміном, аналізуючи інші напрями і течії української літератури раннього модернізму, але зміст літературознавчого поняття неоромантизму ще остаточно не визначений. Неоромантизм розглядається в досить широкій амплітуді значень від елементів романтизму в літературі кінця XIX – початку XX ст. [1; 191-192, 2; 204-207] та загальної назви літературної епохи кінця століття [3; 44-45] до цілком окремої течії ранньомодерністичної літератури [4; 43, 5; 13]. Світоглядній і мовно-дискурсивній специфіці української поезії кінця XIX – початку XX ст. іманентне трактування неоромантизму як окремого структурно-семантичного типу. Високий ступінь структурної оформленості поетичного тексту зумовлює акцентацію аспекту поетики, дискурсивного дослідження на рівнях мотиву, образу, ритму.

Показова ілюстрація неоромантичної моделі поетичного тексту – творчість української поетеси рубежу XIX – XX ст. Уляни Кравченко. Поезія Уляни Кравченко фіксує властиві неоромантизму персоналістичні тенденції в осмисленні духовної індивідуальності й творчої активності особистості як найвищої онтологічної цінності, виявляє характерну для неоромантичного дискурсу парадигму структурних форм.

Один з провідних мотивів поезії Уляни Кравченко – розкриття духовної індивідуальності особистості, її інтеріоризація у творчості, символізованій образом пісні. Емоційно насажений мотив співу як творчості розгортається в поезіях Уляни Кравченко через образний комплекс пісня – душа – серце (“О не вгасай, моє ти ранне...”, “Щось погасло у серденьку...”, “Та невже ж я відспівала...”, “Одна пісня голосенька...”, “Втомилося серце і сили немає...”, “Так ніжна, хоч повна усіх почувань...”, “Пісня”). Лірична тема співу – творчості експресивністю і багатством літературно-романтичних образних засобів перегукується з подальшим розвитком цієї теми в поезії Лесі Українки, Олександра Олеся:

Чудова ніч тиха злинула, крилата,
Розвіявся запах, і зір блиск поблід;
Лиш гомін твій, пісне, не може втишитись,

Розбуджене серце тобою дροжитьь...
 У тобі найшло все, чим билось весною,
 Всі мрії минулі, пригаслі чуття,
 Біль, сльози, натхнення і розкіш, терпіння,
 Рай, пекло, кохання... життя...
 ("Так ніжна, хоч повна усіх почувань")

Поетичний персоналізм лірики Уляни Кравченко виражається також в утвердженні самоцінності внутрішнього світу людини, суб'єктивно-естетичного бачення нею дійсності ("Люблю злет дум за пасма хмар, люблю й захоплення хвилини, світ духа, почувань пожар і сліз пекучій перлини – упоень чар..." – романс "Люблю конвалії дрібні...").

Мотив творчості тісно пов'язаний з емоційним сприйняттям природи. Структурно-семантичну своєрідність поезії Уляни Кравченко зумовлює зіставлення творчого неспокою душі, руху думки з одвічним рухом, зміною в природі як конститутивний принцип окремих віршів ("Не раз мені блиск сонця хмари крили...") і циклу "Хмари – мислі". Краса природи є джерелом поетичного натхнення, душевної рівноваги (цикл "В Бескидах"). Центральним образом медитативно-пейзажної лірики Уляни Кравченко є сонце – міфологічно-романтичний символ життя (поезії "О не вгасай, моє ти ранне...", "Схід сонця", цикл "Літо"). Краса природи в ліриці Уляни Кравченко асоціативно поєднана з мотивом насолоди щастям миті (вірш-пейзаж "В блисках, в сяєві краси...", романс "Пий нині щастя чар!..."). Пейзажні поезії Уляни Кравченко, в яких емоційно-естетичний елемент переважає над предметно-зображальним, відзначаються яскравою орнаментальністю образу, пантеїстичною одухотвореністю картин природи ("Сріблястих рік шепіт, пташок щебетання...", "Солодка ноче, ноче, повна дива...", "На шовкових трав киреї...").

Провідною художньо-світоглядною категорією поезії Уляни Кравченко є любов у духовній сутності численних семантичних модифікацій поняття – кохання, материнське почуття, співчуття до знедолених, любов до рідного краю. Християнські цінності любові як милосердя і співчуття є важливим фактором екстеріоризації особистості, її суспільного буття в поезії Уляни Кравченко ("О, як же можна думати про щастя, де нужда точить море сліз і крові?.." – вірш-роздум "Так! Віщий зір його я обманула...").

Неоромантична ідея творчої активності людини в поезії Уляни Кравченко має визначальний характер, зумовлюючи позицію особистості в суспільстві. Образно-мотивна опозиція "битва – сльози", що виражає ідею перетворюючої громадської діяльності ("Не сліз потрібно, щоб ставать до бою! Не сльози, - силу й жар візьми за зброю..." – вірш-заклик "Куди ти, сестро, смілий лет звертаєш?..", написаний 1883р.) розгорнута Лесею Українкою у вірші "І все-таки до тебе думка лине..." (1895): "Що сльози там, де навіть крові мало...". Осмислення духовної свободи особистості як передумови її повноцінної творчої діяльності зумовлює широку розробку Уляною Кравченко теми емансипації жінки (збірка "На новий шлях").

Загальним принципом особистісного буття, який організовує як внутрішній світ людини, так і її взаємини з суспільством, є тотожне персоналістичній трансценденції досягнення абсолютних цінностей Істини, Добра, Краси ("...серця ті щирі добра пожадають, що чують у собі всю правду, красу" – вірш-роздум "Звід неба в блакить прибирається ясний...").

Неоромантична означеність поезії Уляни Кравченко виявляється в емоційній наснаженості, яскравій метафоричності образного світу. Функціонально першорядною в образній системі поезії Уляни Кравченко є літературна романтична поетика – символи серця, душі, пісні, іскри, вогню, променя. Для лірики письменниці характерна неоромантична акцентація духовно-естетичної сфери в знаковій семантиці образу мрії: "Ви мої скарби, мрії злотокрилі, не покидайте ви мене, кріп'ять у боротьбі життя..." (лірична медитація "Все никне, гасне... На життя дорозі..."), співвідносна з поезією Лесі Українки. Художню манеру Уляни Кравченко визначає поєднання емоційної яскравості образного вислову і насиченості образами – поняттями світоглядно-теоретичного змісту – краса, щастя, ідеали, світ духа, вічність, творчі сили.

Неоромантичний персоналізм поєднується в поезії Уляни Кравченко з просвітницькими ідеями, що відображає характерний для української літератури кінця XIX ст. синтез модерністичних художніх явищ і традицій просвітництва. Просвітницькі традиції домінують у громадянській ліриці поетеси і в розкритті теми емансипації жінки: праця заради рідного люду як провідний мотив лірики даного семантичного поля, християнсько-просвітницькі ідеї "спасіння людськості в любові", інспіровані біблійною символікою образи, такі як "орати ниву", "сіяти слова", "молитви чисті", "світло", "сівба думок", "правди храм", "вінець", "терпіння". Громадянсько-просвітницькі поезії часто містять ремінісценції образів і мотивів лірики І.Франка ("Заспів", "Молодим", "Тей, на бій ставаймо, братя"). У громадянській ліриці початку XX ст., періоду визвольної боротьби в Україні (збірка "Для Неї – все!") провідною стає ідея свідомого жертвовного подвигу в ім'я майбутньої свободи в характерній для поетеси християнсько-просвітницькій інтерпретації: Україна – "страдальниця святая", борці за волю рідного краю – "у білих шатах херувима з мечем огненным у руках", перейняті вірою у "спасіння світло люду свого".

Присутній у поезії Уляни Кравченко також романтичний контраст ідеалу і дійсності, який трансформується у властиві поезії символізму мотиви трагічної самотності, “смерті надій”, (ліричні медитації “Шовк порвався...шкода, шкода! розсипались перли...”, “Відвернуся – втечу, маро, від тебе!..”, цикли “Під осінь”, “Nessum maggior dolore...”). Суголосні символізму світоглядно-естетичні пошуки окреслюються в збірці “В житті є щось” і в окремих творах збірки “Для Неї – все!”. Одним з найпоказовіших свідчень впливу поезики символізму на структуру вірша Уляни Кравченко є поезія “Давно приспала тишина усіх...” із збірки “Для Неї – все!”. Асоціативно-настрійний зв'язок символічних образів, їх імпресіоністична структурованість доповнюється фонічною виразністю вірша:

Звисока місяць дивиться в кімнату,
Переливаються сріблесті блиски
І тінь розбурханих дерев тремтить,
Вітки – у подуві вітрів – як руки,
Що пишуть на стіні знаки таємні,
І новий світ являється очам...

У поезії збірки “В житті є щось”, написаній у 1890-х – 1914рр., з'являються тенденції неокласицизму – філософсько-етичне осмислення дійсності, дидактизм, афористичність вислову, споріднені з античною поезією (цикли “Sonetti”, “Rime”, “Фрагменти”, “Maendrine”). Поетеса звертається до філософсько-дидактичних жанрів сентенції, максими, вдається до стилізації античної ритмомелодики. Неокласичні тенденції в поезії Уляни Кравченко значною мірою зумовлені впливом філософської лірики І.Франка. Неокласична урочиста тональність, масштабність образу властиві циклу “Поезіє!” (збірка “В житті є щось”). Естетика неокласицизму позначилася і на творах збірки “В дорогу”.

Фольклорні стилізації в поезії Уляни Кравченко нечисленні і зосереджені в циклі “За народними мотивами” збірки “На новий шлях”. Поезії цього циклу написані 14-складовим народним віршем за мотивами пісень про жіночу долю (розлука з коханим, нещасливе заміжжя). У ряді ліричних творів Уляни Кравченко своєрідно поєднуються фольклорна ритмомелодика (14-складовий вірш) і домінуючі літературні елементи художньої структури – пісня, породжена душею і зрозуміла лише Богові (“Та невже ж я відспівала...”, “Одна пісня голосенька...”), символічно-просвітницька інтерпретація фольклорного мотиву лихої долі (“Встала рано, затужила...”).

Лірика Уляни Кравченко об'єднана в цикли, яким властива настроєва і тематична спільність. Ліричні цикли структурно організовані обрамленням (“Гомін кохання”) і наскрізним паралелізмом (“Ottave rime”, “Хмари – мислі”). Обрамлення і паралелізм є також основними композиційними засобами в окремих ліричних поезіях. Елегія “Береза сумно шелестить...” включає сюжетно розгорнутий паралелізм природи і мотиву втрачених мрій. Анафоричний паралелізм синтаксичної побудови (літературний варіант амейбейної композиції) є композиційним принципом романсу “Люблю конвалії дрібні...”:

Люблю конвалії дрібні,
Люблю я і всі цвіти,
І перли-роси на стеблі,
І нив зелених оксамити
В сріблестій млі...
Люблю прозорих вод кришталь,
Люблю з гір вид далекий,
І хмари, що плывуть удаль,
І шум високої смереки,
І сум, і жаль.

Романс “Пий нині щастя чар!..” включає характерні для цього жанру обрамлення на різних рівнях строфічно-композиційної організації вірша - внутрішні строфічні обрамлення і образно-синтаксичні варіації початкових рядків першої і останньої строфи.

Твори Уляни Кравченко відзначаються різноманітністю ритмомелодичних засобів. Використовується широкий спектр віршових розмірів (двоскладових і трискладових). Характерним версифікаційним прийомом є чергування довгих і коротких ямбічних рядків, співзвучне настроєвій динаміці вірша поетеси. У пізніший період творчості (1890-і роки – початок ХХ ст.) означається тенденція до неримованої поезії, писаної нерегулярним різностопним ямбом або поліметричною. Така новаторська ритмомелодика властива експресивно насаженій психологічно-особистісній (“Порозцвітались бози...”) і громадянській (“Під Крутами”) ліриці поетеси, позначеній впливом поезики символізму. Поезію Уляни Кравченко вирізняє широке використання канонічних віршових форм – сонетів, октав. Характерні для поетичної манери Уляни Кравченко сонетні цикли – “Мені не жаль”, “Замного”, “Титани”, “Ланцюги”, “Sonetti”, “Поезіє!” та ін.

Поетія Уляни Кравченко, в якій домінуюча неоромантична модель поетичного тексту поєднується з структурно-семантичними елементами просвітництва, символізму і неокласицизму, є свідченням художнього синкретизму української ранньомодерністичної поезії кінця XIX – початку XX ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк, 1998.
2. Генік-Березовська З. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм. – К., 2000.
3. Наливайко Д. Про співвідношення “декадансу”, “модернізму”, “авангардизму” // Слово і час. – 1997. - №11-12.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
5. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів, 1997.

УДК 883 Т – 1.091

“КЛАРНЕТИЗМ” П.ТИЧИНИ – НЕРЕАЛІЗОВАНА ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ

Ковалів Ю.І., д. філол. н., професор

Київський національний університет ім. Тараса Шевченка

Не багато маємо митців, у цілокупному доробку яких трапляється твір, що концептуалізував би не тільки світоглядну модель автора та його стильову манеру, а й фокусував би сучасну йому динаміку ідейно-естетичних пошуків. Таким твором “Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...” відкривалася збірка П.Тичини “Сонячні кларнети”, високо поцінована прискіпливою критичною реценцією, що слушно вбачала прихід на терени української літератури поета “мабуть світового наспіву”, водночас “за формою глибоко національного” [1, 358]. Чотири катрени, написані канонічним п’ятистоповим ямбом, надовго полишалися загадковими для аналітичної свідомості, яка часто накладала на них ту чи ту матрицю, незрідка екстрапольовану на всю Тичининську лірику. При цьому не завжди враховувався іманентний семантичний код, пропонований поетом, що внеможливило сподіваний “горизонт очікування”.

Вже перші рядки “Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух, /Лиш Сонячні Кларнети” віддзеркалювалися у викривлених різнотлумаченнях, що, здавалося, йдеться щоразу про відмінні, іноді взаємовиключні постаті П.Тичини. Одним критикам убачався тут матеріаліст, другим – атеїст, третім – пантеїст, натомість четвертим – християнин [2]. Їх, очевидно, пантеличила тричі вжита заперечна частка “не” та немовби стверджувальний жест слова “лиш”, сприйнятий у категоричній однозначності, насправді відсутньої у тексті. На нашу думку, тут не відкидається ні Зевс, ні Пан, ні Голуб-Дух, на їхню присутність не важить “символічний образ сонячних кларнетів”, що, за твердженням Л.Новиченка, мав би “стати світлим і радісним правонаступником Бога” [3, 190]. У даному випадку спостерігається еліптична фігура, що полягає в опущенні певного члена речення чи словосполучення, які легко відновлюються за змістом поетичного мовлення: не тільки один Зевс, не тільки один Пан, не тільки один Голуб-Дух, а вони разом, не протиставляючись і не абсолютизуючись у кожному окремому випадку, атрибуують гармонійний універсум, постають різновидами його розмаїтих еманцій.

Власне Зевс символізує принцип раціоналізованого світоладу, що приборкує хаос, геометрично прокреслену статуарну логоцентричну структуру, врівноважує стихійну природу, втілену в Панові – репрезентантові ірраціональних пристрастей, неодмінному учасникові діонісійських містерій. Обидва представники класичного олімпійського пантеону у версії П.Тичини – не що інше, як алюзія на аргументацію Ф.Ніцше подвійності аполлонійського та діонісійського начал у мистецтві [4, 50], підтримане і розвинене модерністською практикою. Вони проявилися в доробку поета. Свого часу Л.Новиченко висловив слушну думку про “змагання двох стилістичних принципів” у його ліриці – “вже усвідомлений нахил до артистичного лаконізму, сильного своєю образною сугестією” і тяжіння до нарративного, впорядкованого “риторично-декламаційного вірша”.

Оскільки кожен компонент гармонійного універсуму вказує на множинну єдність духовних сутностей, що витворюють внутрішньо викінчену систему, то Голуб-Дух як свідчення містичної християнської Трійці, її життєдайного підсоння не протиставляється їм, вносить до світу особисте відношення любові,

що притаманне взаємопроникній тріаді Бога Отця – онтологічного носія “безкрайого Першопочатку”, Сина Божого – проекції олюднення Бога, Святого Духу – дійової сили божественного натхнення [5, 185-186], що явився, зокрема, в образі голуба над водами Йордану під час хрещення Ісуса Христа (Матвій: 3,16; Лука: 3,22).

Отже, в поетичній космогонії П.Тичини язичницькі та християнські феномени взаємоврівноважувалися, не допускаючи збочення до тієї чи тієї крайності. Поет ніколи не приховував своїх поганських захоплень: “Я – сонцеприхильник. Я – вогнепоклонник”. Його лірика відсвічує не лише потужними солярними мотивами, а й промальована міфемною топографією: “Молюсь у храмах струнчастого гаю”. Гай, за уявленням українців, вказує на місцину, асоційовану з благодатним раєм, що не має нічого спільного з культовою спорудою. Поезія П.Тичини наділена широким спектром зашифрованих езотеричних символів, серед яких трапляється і верба – міфічне Прадерево, від якого “починає творитися Всесвіт” [6, 215-216]: “На струнах Вічності перебираю / Я, одинокая верба”.

Водночас поет, вихований у середовищі Чернігівської духовної семінарії, де ще вчувалося відлуння “Чернігівських Атен”, мав високу християнську культуру, що неодноразово розкривалася на сторінках його лірики, передовсім раннього періоду, починаючи з неопублікованої збірки “Панахидні співи”, підготовленої до видання 1916р. в Одесі за ініціативою М.Жука – поета і маляра, вчителя П.Тичини. З повною силою вона прозвучала у “Сонячних кларнетах”, засвідчуючи глибоке розуміння її автором засад християнської історії, започаткованої книгою Буття, що надихала поета: “І п'ятьми творчої хітон, / І благовісні руки”. І коли він писав “Навік я взнав, що Ти – не Гнів”, то спирався на давню християнську традицію, запроваджену Апостолом Павлом, осмислену києворуським митрополитом Іларіоном, що надавала пріоритетного значення Новому Заповіту на протигагу Старому, де панував суворий, жорстокий навіть до свого богообраного народу Єгова, підкреслювала благодать, принесену в людський світ Христом, як вищий ступінь духовної еволюції після закону. Апологія “Євангелії” для П.Тичини походила також від Г.Сковороди, який мав великий вплив на поета, спонукавши його до роботи над симфонією, присвяченою унікальному філософу. Його бентежив сквородинський пошук “царства Божого” в людському серці, що було не лише актуалізованою ремінісценцією Святого Письма (Лука: 17;21), а й відповідало “кордоцентричній” домініанті української душі, яка завжди прагнула гармонії з довкіллям, тому сприймала християнські та поганські дискурси як рівновеликі. Відтак не випадково у доробку П.Тичини витворювався своєрідний симбіоз рівноправних у божественній еманції вірувальних струменів (“Мрія оморно, сню волосожарно”). Безперечно, мав рацію В.Юринець, акцентуючи на поєднанні в поемі “Золотий гомін”, якою завершувалася збірка “Сонячні кларнети”, притаманних духовній культурі українського народу греко-візантійського (Апостол Андрій) та язичницько-космогонічного (предки-сонцепоклонники) чинників [7, 87].

Поет, поборюючи “непроникність” речового буття, прагнув “істинного буття, або всеєдиної єдності”, “ідеї всеєдності”, над якою замислювалися його сучасники, зокрема добре ним знаний нащадок сквородинського роду філософ В.Соловйов, який обстоював поняття “сизигічних відношень”, вбачаючи в ньому підтвержене дійсністю “безперечне значення людської індивідуальності в іншому”, що “наповнює абсолютним змістом наше життя” [8, 130, 158]. Для П.Тичини то була не звичайна аперцепція. На його погляд, Я і Ти – категорії відмінних якостей, що реалізуються в єдності. Я, перебуваючи у вітальному, передсутнісному стані (“Я був не Я. Лиш мрія, сон”), ще відмежоване від себе, ще не відає присутньої в ньому духовної сили. Лише вирвавшись за межі конкретно-чуттєвого існування рефлексивної, неявилої свідомості, замкненої жорсткими рамками народження та смерті, переживаючи інтимну посвяту духовного прозріння, своєрідної ініціації, воно здатне пізнати в собі нову, вищу істоту через Іншого, власне через Бога в собі: “Прокинувся я – і я вже Ти”. У цьому Ти віднаходиться новоякісне Я на тернистому шляху осягнення божественної істини, нав'язаному, очевидно, мотивом Євангелії від Івана (17), вираженої міфологічною метафорою “Сонячних кларнетів”, що репрезентувала космогонічну концепцію П.Тичини, пойменовану критиками “гармонією сфер” [9, 47], перейняту та осяяну потужними світлоритмами. У ній убачалося відлуння, скажімо, піфагорейства [10], однак поетові не було діла до чисел, проявлених через музику, яка частково поєднувала його естетичну систему з античною.

Наділений рисами вродженої панмузичності, П. Тичина думав музичними образами: “Та що це справді – я піснями мислю!”, “матеріал для поета – звук” [11] і т.п. Звичайно, він спирався і на досвід попередників-модерністів, у творчості яких, за спостереженням І.Франка, відбувалося змагання “наблизитись скільки можна до музики” [12, 129]. Те, що правило їм за стильову настанову, для поета стало домінуючим принципом його поезії, відмінної порівняно з поетикою символістів, зорієнтованих на “чисту” тональність, на витончений звуковий образ, відмежований від “грубо”-чуттєвих, зорових чи дотичних елементів, зосереджених на мелодійно серпанковому натяку на потаємне, заповідне, непізнанне за допомогою позитивістських методологій.

Припущення, ніби “молодий, поет почався, де Вороний поставив крапку” [10, 105], принаймні на підставі порівняння “Блакитної Панни” та вірша “Арфами, арфами...”, де справді можна знайти спільні риси

ритмомелодійного та версифікаційного характеру, потребує уточнення. Адже на терені символізму обидва автори керувалися відмінними естетичними настановами. Коли М.Вороному почувалося в межах цього стилю вільно, то П.Тичині – затісно, як і в будь-якому іншому стилі, тому він прагнув синтезування їх. Відтак вважати “Сонячні кларнети” лише “кораною” символістського руху [14, 10] некоректно, оскільки і збірка, і концепція поета постають штучно усіченими.

Елегантний звуковий образ М.Вороного, тонко мережаний нестримний звукопис Г.Чупринки, шляхетно нюансована настроєвість О.Олеся в напруженій течії стереоскопічних інтонацій Тичининської лірики втрачали свою лінійність, набували у силовому полі синестезії, де поєднувалися різні чуттєві враження, ознак яскраво колористичної панмузичності, що несвідомо “прокльовувалася” хіба що у П.Савченка.

П.Тичина мав свої джерела. Зокрема віртуозний смисловий поліфонізм поезій взорував на давньоукраїнське та церковне багатоголосся, зокрема на твори Д.Бортнянського та М.Березовського, які вразили поета на співанках у Тройцькому хорі [14; 11, 262, 264]. То ж не дивно, що його лірика “будувалася” за принципом музичних п’єс, актуалізувала співні (хорові) партії, як-от у типовому кількопльщинному амебейному вірші “Озвася дзвін...”, мала композиційний характер музичної теми з варіаціями (“Закучерявилися хмари...”), де розгортається драматичне співіснування двох антитектичних настроїв, або “Арфами, арфами...”, де нюансована градація одного мотиву тощо.

Така стильова манера лишиться стрижневою впродовж усієї його нерівної творчої еволюції. Принаймні він пояснював смисл рефрена у 16 поемі “Похорон друга”, посилаючись на досвід Берліоза [14; 2, 605]. На аналогічне прочитання своїх текстів П.Тичина сподівався і від критичної рецепції. За спогадами В.Півторадні, він тлумачив цикл “Енгармонійне” грою на роялі [15, 200]. Натякаючи на один із присутніх ключів свого стилю, поет зазначав: “Хто на партитурі читав не вмів, тому годі що-небудь і в природі розібрати. Завше він тримається якоїсь однієї партії: баса, тенора тощо” [14; 11, 14].

Гармонійно цілісна, поліритмічна стихія лірики П.Тичини, народженої “із духа музики” [16, 19], свідчила про прихід в українську літературу не просто виняткового таланту, а професійного музики, диригента [17, 84-89], який свідомо ошляхетнював, збагачував її музичними принципами, очищав її від консонансів, бо не переносив “дефектів музичного слуху”, вважаючи їх вадами “мови і стилю” (О.Дейч), відкривав невичерпні можливості версифікації на помежів’ї з музикою. Він здійснив проект пріоритетизації музики та поезії в мистецтві як достеменно можливого знання, започаткований еньськими романтиками, А.Шопенгавером, Ф.Ніцше, втілюваний у життя Р.Вагнером, П.Верленом, українськими “молодомузівцями”, М.Вороним та О.Олесем, водночас спромігся на органічний синтез мистецтва на противагу авангардистам, зокрема М.Семенку, що зазнав на цьому шляху творчої невдачі.

Синтетичне мислення пробудилося у П.Тичини ще під пору його навчання у Чернігівській Семінарії, стимулювалося такими педагогами, як О.Архангельський, схильний “зчеплювати” музику з літературою [14; 11, 263], І.Львов чи М.Жук. Особливе місце в постанні Тичининської синестезії вбачається у творчому досвіді М.Коцюбинського, а головне – у характеристичній особливості української ментальності, зауваженій О.Губарем [18, 36].

Естетична концепція “гармонії сфер” не обмежувалася панівною параметричною панмузичністю, зазнавала метаморфоз у силовому полі синестезії, чого не приховував поет, зізнаючись бодай у нарисі “На крилах пісень”, що мелодійні звуки, торкаючись його “вуха”, “лягали перед очима фарбами”. Колористичні шкідці “Коливалося флейтами /Там, де сонце зайшло”, “За частоколом – /Зелений гімн”, Мов золото-поколото, /Горить-тремтить ріка, /як музика” і т.п. розкривали поета, схильного до вродженого “кольорового слуху” та “слухового кольору” [19, 44-45], здатного сприймати квінту як жовту густу барву, трактувати тони паротяжного гудка як “сусідство” “безперспективних” “глухих барв” [14; 12, 71, 72], вбачати у фісгармонії срібний звук [20, 14] тощо. Одночасна “мальовнича музичність” і “музична мальовничість” – така симультанна своєрідність закладена у місткій формулі “сонячні кларнети”, базованій на гармонійній “ідеї всеєдності”, на продуктивному взаємопереливанні відкривавчих набутоків модернізму та “філософії життя”.

Небезпідставно стиль П.Тичини, що містить у собі концептуальні проєкції “гармонії сфер”, був названий “кларнетизмом” (Ю.Лаврінченко, В.Барка). Він умістовлював істотні риси української душі, в якій “Горять світи, біжать світи /Музичною рікою”, явленій на найвищих регістрах її осяяння, коли вона виражала “активно-творчу ренесансову одушевленість життя” [13, 16], свій порив в іманентний простір, і далі – до історичної осі. Діонісійське злиття митця з об’єктом творчості відбивало, мабуть, той “філософсько-психологічний характер”, що його мав на увазі Л.Новиченко, спостерігаючи одночасні, взаємоперехресні проєкції “сонячних кларнетів” на “одвічні онтологічні питання” і на внутрішнє життя особистості, яка відкрила проблему “свободи духа” [21, 138].

“Кларнетизм” виявився тим містком, що перекидався від ідейно-естетичних, часто врізнобіч спрямованих стильових тенденцій попередніх поколінь до синтетичного типу творчості, який не вкладався у жодну стильову течію, адже органічний для П.Тичини символізм щасливо переплітався з елементами авангардизму, неоромантизму, імпресіонізму, неореалізму та необароко, сприяв усуненню

поверхового мімесису, залежності від стороннього впливу. Поет, як помітив М.Зеров, завжди “говорить с воє і від себє” [22, XVI], вміє “з благородною простотою”, за спостереженням С.Єфремова”, “кинути глибоко символічний образ”, вкласти в нього “якийсь широкий внутрішній зміст” [1, 351].

Нарешті – “кларнетизм” може сприйматися і тим містком, що перекидався від прірви небуття до відродження України, яка не знала “кращого смисловислову”, аніж “необарокова парабола “Золотого Гомону” [13, 45, 50], осяяна ентузіазмом духовного воскресіння та історіософічного націотворчого дійства. Те, що “символ України” піднято тут “на недосяжну височінь вже за гально-людського, за гально-світлового значіння”, вражало сучасників [23], які вважали П.Тичину поетом такої величини, як Т.Шевченко, покладали на нього великі надії.

Здавалось би, перед естетичною програмою П.Тичини, що спиралася на принципи калокагатії, розкривалися реальні перспективи саморозгортання у сподіваний простір. Та не так сталося, як гадалося. Вже світла палітра “Золотого Гомону” затьмарювалася тривожними темними плямами: “чорнокрилля на голуби і сонце”. Візія України-нареченої була свавільно понижена реаліями катастрофи національної революції, що захлинулася у крові братовбивчої громадянської війни, спровокованої московськими більшовиками. Цю трагедію відбито у чотиривірші “Скорбна Мати”, написаному у графічній манері апокрифічної літератури. Найбільше хвилювало П.Тичину втрата “кордоцентричної” етики. Мотив “Як страшно!.. людське серце /До краю обідніло” варіювався вже в інших збірках поета. Революція як аморальний стан, як патологія суспільства – таким був лейтмотив наступного видання “Замість сонетів і октав” (1920), присвяченого Г.Сковороді. Ще більш розгубленим виглядав поет у збірці “Плуг” (1920), змальовуючи свого ліричного суб’єкта, розірваного між “омарсельськими світами” та кривою дійсністю, підступно знадженою фантомною обіцянкою “світлого майбутнього” (“Зразу ж за селом...”).

“Кларнетизм” поволі втрачав ознаки “гармонії сфер”, виштовхувався у лінійний простір, розпорощував свою світлотворчу енергію, свої світлоритми, що спостерігалася вже у циклі “В космічному оркестрі”, де щойно одуховлений космос заповнювався безживними гаражами та деградованими інфузоріями. Останній спалах “кларнетизму” був помічений у виповненій стихією “вітаїзму” збірці “Вітер з України” (1924). Його вже не віднаходилося у механістично конструктивістському “Чернігові” (1931), а в наступних виданнях періоду “соцреалізму” – то й поготів. Тут годі шукати поезії, однак майстерна версифікація не втратила свого значення, оскільки вона розкривала присутній портрет тоталітарної істоти, перейнятої класовою ненавистю та рабською залежністю від комуністичних міфів. Лише в окремі періоди, як-от під час Другої світової війни, у поемі “Похорон друга” з’являються окремі відблиски “кларнетизму”, якому не було місця в системі псевдохудожнього методу “соцреалізму” – надійного знаряддя контролю компартії над письменством, приреченим на жорстокі репресії. За дароване життя, П.Тичина змушений обрати собі принизливу роль одержавленого поета, переступивши через свою совість та потужності свого таланту, римувати фальшиві оди на честь вождів антилюдського режиму, відмовитися від неповторного “кларнетизму”, що лишився нереалізованою естетичною концепцією, однак відкрив перед українською літературою нові обрії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єфремов С. Історія українського письменства. – Мюнхен, 1981. – Т. 2.
2. Лаврінченко Ю. Творчість Павла Тичини. – Х., 1920. – С. 19; Юринець В. Павло Тичина: Спроба критичної аналізи. – Х., 1929. – С. 23; Іщук А. Павло Тичина. – К., 1954. – С. 17; Барка В. Хліборобський Орфей, або Кларнетизм. – Нью-Йорк, 1961; Шаховський С. Павло Тичина. – К., 1968; Корсунська Б.П. Філософські мотиви у творчості Павла Тичини. – К., 1974; Новиченко Л. Поезія і революція. – К., 1979. – С. 27.
3. Новиченко Л. Павло Тичина // Історія української літератури ХХ століття. – К., 1993. – Кн. 1.
4. Ницше Ф. Рождение трагедии их духа музыки. – СПб., 2000.
5. Аверинцев С.С. Софія-Логос: Словник. – К., 1999.
6. Знойко О.П. Міфи Київської землі та події стародавні. – К., 1989.
7. Юринець В. Павло Тичина: Спроба критичної аналізи. – Х., 1929..
8. Соловьев В.С. Философия искусства и литературная критика. – М., 1991.
9. Костенко Н.В. поэтика Павла Тичини: Особливості віршування. – К., 1982.
10. Тельнюк С. “Молодий я, молодий...”. – К., 1990.
11. ЦДАМЛМ України. – Ф. 464. – Од.зб. 3120.
12. Франко І. З останніх десятиліть // ЛНВ. – 1901. – Т. 15. – Ч. 7-9. – С. 129.

13. Лавріненко Ю. На шляхах синтези клярнетизму. – В-во “Сучасність”. Накладом УВАН в Канаді, 1977.
14. Тичина П. Зібрання творів: У 12 т. – К., 1988. – Т. 11.
15. Півторадні В. Краплини з поетової криниці // Про Павла Тичину. – К., 1976.
16. Белецкий А. Творчество Павла Тычины // Тычина П. Избранные стихотворения. – Госиздат Украины, 1927.
17. Павлюк А. Мій перший диригент // Про Павла Тичину. – К., 1990. – С. 84-89; Гальченко С.А. Текстологія поетичних творів П.Г.Тичини. – К., 1990. – С. 25.
18. Губар О. Павло Тичина: Літературно-критичний портрет. – К., 1976.
19. Юдіна В. Музика в житті Павла Тичини. – К., 1976.
20. Тичина П. З минулого – в майбутнє. – К., 1973.
21. Новиченко Л. Поезія і революція. – К., 1979.
22. Зеров М. Нова українська поезія // Нова українська поезія: Збірка. – К., 1920.
23. Маланюк Є. Павло Тичина [Фрагмент зі статті “На провесні”] // Веселка. – 1922. – Ч. 4. – С. 26.

УДК 883 К – 3.06

АПЕРЦЕПЦІЯ ХАРАКТЕРІВ У РОМАНІ "ЧОРНА РАДА"

П. КУЛІША

Кравченко В.О., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Загальновідомо, що сприйняття першопрочитаного твору, як правило, несвідоме, автоматичне, що вміщується в понятті "перцепції". По-іншому цей же твір пізнається в наступні часи. Аперцепцію – уважне, зосереджене, усвідомлене сприйняття "зовнішнього щодо людини світу на основі попереднього досвіду" [1, 55-56] забезпечує вікова зміна, філологічна вишколеність із життєвим та естетичним досвідом. Художній текст ніби перегукується з різними епохами, а його автор розмовляє з прийдешніми поколіннями. Можливо, саме через це по-іншому осмислюються і характери персонажів роману "Чорна рада" П. Куліша і тут можемо застосувати поняття "аперцепції". Заглиблюючись у зміст твору, сучасність вдається до важливих для неї акцентів і дещо зміщує їх.

Художній текст, як образна модель світу, завжди передбачає творче, особистісне прочитання – декодування, в якому значну роль відіграє певний життєвий, культурно-естетичний досвід індивіда.

Цілком виправданою постає індексація П. Кулішем художніх образів, якому треба було репрезентувати такі їх стани, такі точки дотику, такі способи зображення, що дало б змогу якнайповніше висвітлити всі особливості характеру, притаманні національній ментальності. Автор мусив фантазією заглибитися в образи, сконцентрувати їх сутність, віднайти їх значення, витворити зв'язок з життям, відсіяти все випадкове, незначне і зацентруватись на типовому, ідейно-смісловому /за І. Франком/.

Кожен характер втілює певну авторську ідею, що виявилася у ставленні суб'єкта до суспільно-історичних подій, закодовану у його власній "філософії серця". Це ключ до розуміння суспільно-політичних орієнтацій, моральних переконань, життєвих цінностей П. Куліша.

М. Бахтін визначав характер як спосіб художнього взаємозв'язку героя і автора, який здійснює завдання створити ціле героя як певної особистості: "Все сприймається як момент характеристики героя, несе характерологічну функцію, все зводиться і підпорядковується відповіді на запитання: хто він?" [2, 160].

Власне розуміння життя П. Куліш передав художнім відображенням генетичної залежності особистого характеру, способу мислення і почувань героїв, їх звичок, смаків від умов повсякденного життя, його соціальної суті. Сама ідея природного розвитку людини і суспільства поставили автора перед необхідністю комплексного вивчення і відображення народного світогляду і характеру. Письменник велику увагу приділив дослідженню соціальних, морально-етичних, естетичних, побутових сфер буття українського народу і тут віднайшов позитивні якості й ознаки буття, риси характеру і вдачі українців,

серед яких – органічний зв'язок душі і серця з навколишнім світом, рідною землею; увага до людської особистості; атмосфера сердечності, взаємоповаги, злагоди, що панують в українській родині та взаєминах між людьми; повага до традицій і слідування їм; глибока емоційність; патріотичний дух, оптимістична філософія життя, громадянський обов'язок перед Україною. У цих якостях і ознаках українського національного характеру вбачаються джерела самобутності художньої творчості П. Куліша, основа її національної концептуальності.

"Чорна рада" П. Куліша – це "енциклопедія українського характерознавства" [3, 59]. Кожен характер у творі неповторний, самобутній відбиток української національної психології, етики, моралі, філософії, національного способу буття взагалі. Він многогранний, поліфункціональний, повний, цільний, завжди довершений: "... національний характер в романі – це органічна єдність протилежностей, невідповідностей, гармонія і дисгармонія" [3, 59].

Зовнішня подієвість твору висвітлила глобальні проблеми соціального, ідейного і морально-етичного планів, небуденні картини життя з величезними складнощами, людські характери, що тісно контамінувалися у найрізноманітніших взаєминах між собою і суспільним середовищем. Не до кінця виваженим видається твердження С. Єфремова про позитивні образи (Сомка, Лесю, Петра), з яких "автор поробив ходячі схеми, що задихаються під вагою всяких чеснот..." [4, 400].

П. Куліш прагнув осмислити сучасне шляхом ретроспекції, репрезентував історичний конфлікт епохи з точки зору видозміни життя різних прошарків суспільства й України в цілому, характери персонажів подав у симбіозі з повсякденними реаліями. "Щоб мати широкий погляд на прожите народом життя, зрозуміти характер і значення вибраного для художнього опрацювання історичного моменту, треба вивчити це життя в усіх проявах" [5, 250].

В основі розвитку сюжету історичний конфлікт, що підпорядкував собі долі людей. Звідси основний принцип автора – розкривати загальне через окреме. Таким чином, у романі не просто відтворено події Ніжинської чорної ради – це цілісне зображення дійсності, синтез форм і способів українського життя.

Ідеологія "Чорної ради" побудована як ідеологія характерів. Персонажі роману, у певному розумінні, ідеологи власного життя, бо включені в історичні події. Поділяємо думку М. Жулинського, який відзначав, що "Пантелеймон Куліш зумів так індивідуалізувати характери героїв і так їх художньо типізувати, що кожен із них виразив своєрідну ідеологічну множинність України після визвольної війни і творить образи абсолютно різнопланові, різнохарактерні, проте всі вони ідейно спрямовані у певне русло" [6, 23].

У центрі розвитку сюжету не події, а персонажі, які не просто введені в історичні події; вони їх творці. Намагання показати структуру українського суспільства того періоду історії, розкрити власну ідеологію, наблизитись до українського характеру змусило вивести цілу систему героїв-персонажів: претенденти на гетьманську булаву, реєстрові козаки, козаки-низовики, хуторяни і новонароджені українські магнати, селяни і міщани. У складний для держави час соціальні стосунки досягли найвищої напруги, і поведінка представників різних станів України в цих умовах була вельми показовою, розкривала їх суть. Вони зустрічаються і прощаються, конфліктують, висловлюють свої турботи і думки, сподіваються і втрачають надію, тобто живуть і творять, разом зі своїм, майбутнє своєї країни. Автор, борсаючись у побутових дрібницях, цікавлячись обстановкою життя різних типів, рисами обставин їхніх повсякденних дій, цим самим впритул наблизився до людської особистості. Взаємозв'язки особи і колективу у романі особливі, бо побудовані на почутті ворогування двох таборів за гетьманську булаву. Важливим є саме те, що П. Куліш загострив увагу на тому етапі розвитку українського суспільства, коли настав спад у героїчному піднесенні, коли розпалювалися чвари, коли козацька верхівка, збагатившись, збайдужіла до потреб батьківщини, коли бракувало єдності, а суперечності між козацькою старшиною і низами після смерті Б. Хмельницького досягли свого апогею.

Отже, у романі зміст цілої епохи в житті народу, зіткнення суспільних укладів, що стоять на різних ступенях соціально-політичного, культурного і морального розвитку.

Персонажі пройшли довгий час (ідуть здалеку), який залишився в минулому часі; їх подорож продовжується (тепер); вони прямують до кінцевої мети (майбутнього). Це представники різних вікових і часових категорій, що зійшлися і діють в одночасі. Життєва дорога кожного – фрагмент великої дороги життя цілого народу. Тому, чорна рада, що сталася в Ніжині, як апофеоз руїни, смерть Шрама і Сомка не в змозі зупинити плину часу, зруйнувати життєву дорогу народу. Вона вічна і безкінечна. Ця ідея пов'язана з утвердженням активності минулого в теперішньому, з показом зримої трансформації минулого в сьогоденні і спрямованості теперішнього в майбутнє.

Серед ряду найяскравіших представників українського романтизму, з чим погоджуємося, стоїть ім'я П. Куліша, бо письменник взяв з історії епізод "вельми романтичний", тут зіткнені сильні особистості, "характери яскраві, виключні". П. Куліш, намагаючись осмислити людську екзистенцію, заглибився у психологію героїв, поставив їх у найтяжчі ситуації "межового вибору" (за В. Пахаренком).

Романтизувавши Сомка і Шрама, показавши Кирила Тура, "цього справжнього героя хроніки з лицарськими рисами" (С. Єфремов), здатного на самопожертву за справу, прихильником якої сам був, П. Куліш намагався довести позитивну роль козацької старшини і протиставити їй розбишачтво і руйніцтво козацьких низів. Наділивши Кирила Тура певним негативізмом, автор висловив своє ставлення до "черні".

Таким чином, П. Куліш, часто відступаючи від власної ідеологічної позиції, "творить правдиві образи, подає істинно історичне розуміння ряду подій" [7, 38].

Кожен характер індивідуалізований: Шрам – поважний, суворий, як і Сомко, національний герой, лицар-патріот; Сомко – "шурина Хмельницького", продовжувач його політики, самовпевнений, нетерпимий до низів. Ідеалом обох є українська автономна феодальна республіка. Шрам – типовий представник хutorянського панства, натура мужня, позбавлена душевної теплоти.

Пан-хutorянин Черевань "тяжко грошовитий", простодушний, "веселий і негнівливий", стояв за Сомка допоки було безпечно.

Михайло Гвинтовка – полковий осавул, пристосуванець. Колись завзято бив ляхів, на війні, збагатившись, став паном. Це тип українського новонародженого магната, котрого іронічно кличуть "князем". Слуги для нього – "чорти", міщани – "хамове кодрло", "вразькі личаки". Дружину, княгиню-ляшку тримає за рабину. Належачи до козацької старшини, і Череваневі, і Гвинтовці байдужа доля батьківщини. Черевань – прихильник патріархальних устоїв хutorянина, а Гвинтовка орієнтується на польсько-шляхетські порядки. П. Куліш устами Шрама засуджує обох, бо їх цікавить власне благополуччя. Гвинтовка, побачивши, що "тепер на Україні усе так перевернулось, переплуталось і перемішалось, що навпростець нікуди не проїдеш", відійшов від Сомка, удаючи байдужість: "Нехай там хоть догори ногами Ніжень перевернуть. Моя хата скраю, я нічого не знаю". У вирішальну хвилину не підтримав Сомка, прийшов з Ніжинським полком на бік Брюховецького, і цим прирік його.

Основний критерій дій і вчинків І. Брюховецького – відданість Україні. "Брюховецький був людиною вимовною, говорив гарною народною мовою, писав образним стилем і тим еднав собі людей. На Запорозжжі здобув собі перше місце через те, що голосив популярні кличі: виступав проти збагаченої старшини, заступався за бідний нарід і домагався широких прав для черні" [8, 91]. Підступний Іванець цим домогся гетьманської булави, що дорого коштувало народу. "Він був щиро відданий цареві і в тій відданості бачив запоруку кращого майбутнього України... всі права, що за них боролися попередні гетьмани, гетьман-карієрович легкодушно занастив" [8, 93]. Змалювання образу в сатиричному плані має глибокий морально-етичний зміст і виражає народну оцінку трактування образу. Принцип невідповідності (зовнішність – внутрішнє єство) становить основу концепції образу. В основі характеру політичного кар'єриста лежать ті принципи, що завжди засуджувались.

Життєва філософія Кирила Тура – це філософія свободи. Він поборник правди, але чітко означеної цілі у нього нема. Алогічність його вчинків відбивають авторський пошук. У цьому образі виявилися національні особливості світовідчуття та світосприйняття характерника, що зумовило химерність його поведінки та внутрішнього світу. Кирило Тур несе в собі Кулішівську "філософію серця": людина благородна, вірна козацьким звичаям, має вразливу душу, уболіває за побратимів, згораючи, віддає тепло іншим. Отже, П. Куліш, йдучи за народнопоетичною традицією, втілює у химерності Кирила Тура ідею досконалості, гармонії людини і світу, що й становить концептуальну суть образу. Образ Кирила Тура – це відображення складної боротьби добра і зла, прекрасного і потворного у народному їх розумінні.

Легко збагнути сутність образу Сомка, який перше кинувся загоювати рани Кирилу Туру, а не до Лесі; старого Пугача, який після покарання прийшов до Тура на обід, виявивши цим йому велику честь...

Старий запорожець Пугач стоїть на сторожі морально-етичних норм запорожців, береже споконвічний кодекс честі і законності.

Ідею християнського гуманізму несе образ Божого Чоловіка. Сповнений релігійної резигнації цей образ є своєрідною авторською медитацією про швидкоплинність людського життя, суєтність і тлінність всього сущого на землі, носить морально-етичне спрямування. Абсолютним смислом наділяється сакральний час – вічність. Отже, людина мусить думати не про своє місце в історії, а про зв'язок з Богом, про входження у сакральний час. Будучи сліпим, прагне осмислити найпотаємніші порухи людської душі: "...так співай, щоб чоловік на добре, а не на зло почувся!" Своє покликання він бачив у визволенні невольників і допомозі їм. Духовне самовдосконалення, індивідуальна моральна чистота – те, що сповідує П. Куліш цим образом.

Кордоцентризм, як стильова особливість романтичного письма П. Куліша, визначає сутність характерів роману. Письменник зумів досягнути українську психічну структуру в її історичному варіанті – в образах козацтва, зацентрувавшись на емоційно-почуттєвій природі характеру. Головну роль у житті Петра і Лесі відіграють не розумово-раціональні сили, а емоції, почуття, сила людського серця.

У кінці роману зміщуються акценти з національно-історичного на морально-філософський. "Спостерігаємо своєрідну романтичну "втечу" автора в людську душу як останній притулок небуденної особистості в гріховному, невлаштованому світі. Історичну правду утвердити не вдалося – Куліш возвеличує непереможну внутрішню "істину", "правду серця"[9, 15].

Зрозуміло, що П. Куліш-письменник прикрасив своїх персонажів, і це виправдано, бо кожен з них є речником художньо-історичної концепції автора.

Складність характерів у романі у складності світогляду П. Куліша. Він прагнув виробити ідеологічну програму дій українців, мріяв про розбудову державності України, наполягав на ідеї рівноправної єдності України з Росією, засуджував політику шовінізму самодержавної Росії щодо України – і все це вкраплено в смислову суть персонажів.

П.Куліш вважав, що необхідна розумна організація суспільного життя України на засадах просвітительських і християнських ідеалів справедливості і злагоди. Соціально-класові суперечності закликав розв'язувати мирним шляхом, засуджував кровопролиття з руйніцтвом культури й цивілізації, владолюбство, підлість, жорстокість "верхів" у ставленні до "низів", некультурність, пияцтво, грубість.

Патріотична відданість національно-народній ідеї – ознака справжнього благородства свідомого українця.

П. Куліш основною суспільною силою у зміцненні державності вважав політично свідому, освічену частину козацько-старшинської верхівки. Але вони не відстояли завоювань Б. Хмельницького, зазнали поразки "внаслідок егоїстичного владолюбства, зрадництва, користолюбства іншої частини суспільної верхівки та внаслідок стихійно-бунтарської і грабіжницької агресивності темної, озлобленої, одуреної "черні". Все це призводить до Великої Руїни в історії України другої половини XVII ст."[10, 7].

Таким чином, "Чорна рада" побудована на протиставленні ідеологічних і моральних позицій характерів. Неважко пізнати ті сили, що є винуватцями національної незгоди, і тих, хто здатен забезпечити державну міць.

ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р., Ковалів Ю., Терешко В. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
2. Бахтин М. Естетика словесного творчествa. – М.: Искусство, 1986. – 316 с.
3. Вертій О. Пантелеймон Куліш і народна творчість. – Тернопіль: Підручники й посібники, 1998. – 188 с.
4. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995.- 685 с.
5. Гуляк А. Становлення українського історичного роману. – К.: Міжнародна фінансова агенція, 1997.- 293 с.
6. Жулинський М. У праці каторжній, в трагічній самоті / Куліш П. Твори: У 2 т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1989. – С. 5-30.
7. Гречанюк Ю. Роман Куліша "Чорна рада" як найвище досягнення української історичної прози I пол. XIX ст. // Гречанюк Ю., Нямцу А. Проблеми історизму і традиції в літературі XIX-XX ст. – Чернівці: Рута, 1997. – С. 35-44.
8. Велика історія України: У 2 т. – Т.2: Крип'якевич І. – Зладив Голубець М.- Глобус, 1993. – 400 с.
9. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш // Пантелеймон Куліш. Твори: У 2 т. – Т.1. – К.: Наукова думка, 1998. – С. 5-36.
10. Гончар О. Роман "Чорна рада" П. Куліша в школі // Слово і час.- 1992. – № 9. – С. 3-11.

“БІОГРАФІЯ ОДНІЄЇ ДУШІ” (ПСИХОЛОГІЗМ ОПОВІДАННЯ О.КАТРЕНКА “ОМЕЛЬКО ЦУЦИНЯ”)

Лаврінчук В. П., аспірант

Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова

В Україні дедалі повніше розгортаються студії літературно-художнього минулого. Загалом, літературний процес кінця XIX – початку XX століття позначений високим рівнем художнього моделювання дійсності, розмаїттям течій, напрямів, жанрів, репрезентованих більш чи менш відомими на сьогодні художниками слова, інтенсивністю їх пошуків нових мистецьких форм. Залишаються, проте, постаті, явища, які ще не охоплені системними дослідженнями, науково не прокоментовані належним чином. До таких явищ в українській літературі належить постать Олександра Катренка.

У творчому доробку митця є твори різних жанрових систем: оповідання, нариси, новели. Але непорушним у творах лишається принцип художнього осмислення особистості в її прямих чи опосередкованих зв'язках із соціальним середовищем, принцип об'єктивної зумовленості і суб'єктивних настроїв, духовних зламів і поворотних моментів у людській долі. Тому-то психологізм стає стильовою домінантою творчості прозаїка.

О. Катренко у творі “Омелько Цуциня” втілює проблему “злочину і кари”. Предметом художнього дослідження митця, здійсненого через душевну драму героя, стає морально-психологічний розпад особистості. Письменницький інтелект, інтуїція правлять за інструмент розгадування соціально-психологічної природи “тайни гріха”, її руйнівних для душі наслідків.

Герой оповідання Омелько внутрішньо схожий на героїв Достоєвського – Розкольниково (“Злочин і кара”), Олексія Івановича (“Травець”), які на самоті плекали свої ідеї завоювання місця в суспільстві і, намагаючись зреалізувати їх, приходили до фатального кінця, що знаменував крах індивідуалістичної моралі. Їм властива потаємність внутрішнього конфлікту, надія тільки на власні сили: “Піду шукати собі долі такої, якої бажається мені. Помандрую туди, де люди головою живуть, нею працюють, а не горбом тільки одним скотинячим” [1, 23] – думає Омелько, герой оповідання.

О. Катренко простежує життя Омелька біографічно – від народження до моменту смерті. Щоб умістити історію життя в жанрові рамки оповідання, письменник членує виклад на 12 розділів, кожен з яких – то окрема історія. Неквапливо, з епічним спокоєм і послідовністю розповідає автор про життя Омелька Цуцині в суворо хронологічному порядку. А закінчує твір (про це – згодом) постановкою питання про місце людини в суспільстві, де можливі ганебні, безкарні злочини. Це твір про конфлікт людської совісті з тим суспільним ладом, при якому домінують зло, фальш, крутість, підлота, гріх. Письменник поступово, поетапно (розділ за розділом) веде до складності ситуації, осмислення життя, де гармонія мусить померкнути або від матеріальних злиднів, або від бруду у свідомості.

Прагнення вловити гострі конфлікти, рельєфно показати суперечності життя й свідомості людини під впливом нових суспільних відносин спонукає О. Катренка вдаватися до певної драматизації реалістичного прозового твору. Основу драматичного начала в оповіданні (та й не тільки у ньому) утворює трагедія особистості, а істотним структурним елементом є сцени драматичної дії, в яких у різних формах людського спілкування з'ясовується етико-ідеологічні позиції героїв. Сцени драматичної дії організовані письменником як діалоги з побутово-психологічною та ідеологічною тематикою.

У немолодої вдови Хіврі “знайшовся чи на радість їй, чи на горе, хто його знає, син Омелько” [1, 6]. Він “удавав з себе щось таке невимовно маленьке, що жаль бере... проте був жвавенькою, чепуренькою, моторненькою і навіть не по літах своїх розсудливою дитиною” [1, 7]. У портретній характеристиці автор підкреслює розум малої дитини, епітети “жвавенький”, “моторненький”, “чепурненький” виокремлюють його вдачу.

Через “щоденне голодне й холодне життя” ще зовсім малого хлопчика віддає Хівря у найми. Саме тут, у наймах, хлопчик відчуває соціальну несправедливість, бо “іноді панич годував його і стусанами, та ще треба було змовчувати і покорятися, ... навіть плакати Омелько не мав можності, ... бо за те він (панич – В.Л.) ще більше його лупцював, або щіпав” [1, 8]. Така несправедливість “сильних світу цього” породжувала в хлопця відповідні думки: “самотньо сидячи, Омелько замислювався, було, об тому, що як то так добре та вільно паничеві жити на світі. Омелько такому життєві зазидував” [1, 8]. Така заздрість до життя паничів і зненависть до власного вбогого життя деформують внутрішній світ персонажа. Тепер уже епітети із негативним зарядом характеризують особу Омелька, який через хитрощі та розумові здібності “від череди опинився біля чорниць панських”. Омелько був гидким, найосоружнішим: “він

пендючився навіть сам перед собою самим”, “інак його й не називали як панським підніжкою, лизуном, недолюдком, перевертнем”.

Завдяки реалістичній, багато в чому неореалістичній поетиці О. Катренко пояснює світ і людину в ньому, користуючись тим, що “автор-реаліст світоглядно здатний піднести над позицією героя і структурно-поетично розпросторювати поетичний світ твору не в межах тільки видноколу героя, а й виходячи за них, долаючи рамки світорозуміння героя” [2, 48].

О. Катренко не залишає Омелька в селі, дає йому можливість зреалізувати свій розумовий потенціал, кидає його на найнижчий соціальний щабель – в прошарок “непотрібних”.

“Непотрібні” – це “той пауперизований сільський елемент, від якого намагалося звільнитися село і який не приймало місто, що страждало від хронічного безробіття” [3, 235]. Прагнення Омелька знайти собі долю, де “люди головою живуть, а не горбом тільки одним скотинячим”, а найбільше “примусити всіх собі поклонитися” ведуть його слід за паничем до Харкова. Намагаючись забезпечити собі пристойне існування, Омелько всю свою непересічну енергію спрямовує на ці пошуки. Позиція Омелька Цуцині стає позицією егоцентриста, культ себелюбних бажань захоплює все його єство, забарвлює в єдиний тон скло, через яке він дивиться на світ, розкриває його хижацьку логіку. Омелька досить виразно характеризує відтворена у формі прямої мови репліка: “Пропаду хіба, здохну хіба, а свого, замисленого свого досягну, досягну, або це не я буду тоді!” [1, 22].

Психологічний аналіз у прозі реаліста підпорядкований “історії душі”. За зовні довільним ланцюгом фактів, сюжетних поштовхів, окреслюється духовна, морально-історична детермінованість характеру. Письменник не позбавляє людину можливості морального вибору, дає зрозуміти, що відносність свободи особистості – це не відсутність такої. О. Катренко ставить питання про відповідальність особи за свої вчинки.

Не знайшовши свого пана, Омелько стає на службу до іншого. Робота панського лакузи була для нього не новою і виконував він її “ніби граючись”. Але один випадок затуманив очі його розумові і “збився він не помалу з путі справедливого, а через те й убрався у прірву, ще і не у абияку глибоченьку” [1, 51]. Омелько закохався у сусідську дівчину-наймичку і “тума тумою зробився він”. Дівчина кликала його на побачення у міський садок, де “найвесело”, куди “барішні приходять й усі кавалери прибігають”. Панське життя з гарною одежею, смачним кусником, веселощами ще у дитинстві бентежило душу Омелька, а тепер постало ще з більшою силою. Картину екстатичної поведінки О. Катренко передає характерними засобами зовнішніх форсованих проявів людської поведінки. Оригінально використовує письменник видиму і невидиму мову душі. “Омелько підвівся; від голови його аж пахтіло, така вона в його гаряча була. Погляд його почервонілих очей бездумно блудив туди, сюди і по боках усюди. Як зачарований він хижо вп’явся у ту простиню (під нею висів панський одяг – В.Л.) своїми обома очима... все тіло його ходором заходило аж до неможливості. Він вихром кинувся до тієї одежі, але не зняв її, але зірвав він її з стінки, вкупі з простинею, гвіздок навіть, на якому вона висіла, з стінки висмикнув” [1, 59].

Неконтрольована екстатичність поведінки, відтворена митцем, – зрадлива і саме за нею поліції, до якої звернувся панич, знайти Омелька було неважко. У вічі кожному кидалося його вишукане, панське вбрання, що не гармоніювало з старим-престарим картузом, але найбільше – “його мотушеніє, не то що нервове, але більш несамовите зовсім, примушувало кожного покладати, чи не божевільний бува він який? Інчі дивилися ж на його, як на підпилого дуже” [1, 60]. За крадіжку панського добра його було засуджено до шестимісячного тюремного ув’язнення.

Таємні процеси думання й переживання найповніше передаються у внутрішньому мовленні, нерозчленованому, єдиному потоці свідомості й почуттів. У творах О. Катренко досить схвильованої психіки, думки, слова в ньому рухаються стрімко й не упорядковано. В оповіданні “Омелько Цуциня” головний герой, потрапивши до тюрми, розмірковує над своєю долею. “– От тобі і досягнув я своєї мети! ...Показав себе! Господи! Господи! Що ж тепер зі мною буде! Куди ж я подінусь тепер, – смерть! Випустять, то або повішуся, або втоплюся! Неодмінно рішуся жити, бо ж животіти у повсякчасних муках несла ж, несла, неміць моя!...” [1, 36]. Його думки, б’ючись об тюремні стіни, сходяться в одному фокусі й випромінюються в єдиному рішенні – “смерть!” У наведеному прикладі природно переданий стан героя, виразно простежується істеричність поведінки. Це враження створюється насамперед відповідними синтаксичними конструкціями: повторенням звертань (“Господи! Господи!”), вживанням винятково окличних речень. Таким стилістичними засобами передається внутрішня напруга героя, його думка набирає пульсуючих обертів – це кричить усе єство Омелька.

Внутрішній монолог – це, як правило, пряма передача думок персонажів. Часті звертання О. Катренка до внутрішніх монологів обумовлені його прагненням до життєподібності. Адже літературні герої – живі люди – повинні не тільки з кимось говорити, а й думати, вдаватися до мови з самим собою. “Засоби внутрішнього монологу та функціонально рівнозначних мовних форм, – зазначає М. Кодак, – служать завданню збагатити потаємне єство людини, спосіб її міркування, логіку й аргументацію вчинків, тобто її справжній характер” [4, 53]. Якщо в ранніх творах О. Катренко звертається більше до прямої мови, то в

пізніших він таки компенсує звертання інтонацією, використовує підтекст, вкраплюючи психологічну характеристику людини.

У тюрмі Омелько проходить жорстку “школу життя”, там морально-етичний, психологічний конфлікт ще більше загострюється, ще виразнішою стає думка, що зароблені панські мільйони окроплені “крівавіми сльозами тих нечисленних людей, до кісточок обідраних”, а “тисячі людей через їх у старці пішли!” [1, 70-71]. Дякуючи “цему центрові”, Омелько виходив з тюрми вже не темною людиною, не дитиною села, “але скінчивши курса однієї з шкіл сьогочасної культури розумником, з твердим покладом почати нове життя так, як тільки те буде можливо задля його, як він отсе тільки впізнав, освідчився ним” [1, 73]. Автохарактеристика героя легко підсвічена авторською іронією, скепсисом щодо “розумництва”, набутого в тюрмі.

Доля Омелька робить крутий поворот: із стін тюрми він потрапляє у стіни казарми. Стає полковим писарем. Репліка полкового командира якнайскравіше характеризує його: “У мене полковий писар, не писар є, але міністр юстиції!” [1, 79]. Знаючи закон, а найбільше – як його обійти, “Омелько мав вже тепер великий розум життя, він придбав собі великі знання, а oprіч всього ще і кишени в його була далеко не пустою” [1, 81].

У повісті “Омелько Цуциня” О. Катренко показує закономірності формування людської особистості. “В дитинстві закладається фундамент екзистенціальних структур, в молодості основна частина життєвих сил іде на формування характеру, в зрілому віці збільшується сила й емоціональна насиченість, рольових орієнтацій” [5, 72]. У життєвій історії Омелька Цуцині ми зможемо побачити наявність усіх названих ланок соціально-психологічного процесу становлення характеру.

Скалічений морально, Омелько навіть не прагнув виправдати себе, посилаючись на обставини. Разом з тим він відчував, що теоретичні настанови, засновані на принципах гіпертрофованого анархізму, не можуть бути моральними. Проте якоїсь іншої життєвої програми він не шукав. І коли постало питання вибрати між добром і злом, Омелько віддає перевагу останньому.

Омелько Цуциня став почуватися паном: “пан він по одежі, пан він по мові, пан він по всьому до найменшого ж, та ще й який пан! Городянський, містовий пан колінний, заможний...” [1, 81]. Щоб показати, як Омелько досягнув своєї мрії, вибився на найвищий – як на нього – шабель соціальної драбини, О. Катренко вдається до детальної ретроспективи.

Найперше, Омелько одружується з “вдвічі старійшою” од нього “шляхтянкою і по власному родові і по першому чоловікові”. “Головне ж, що вона була панського коліна, а це тепер єму, задля його самолюбства, було всьо; не треба було йому ані молодості в ній, ані якого вікна окрім того. Вона мала у себе і рідню всю панську, та ще й і велику, і в коло то її увійти задля Омелька було найприємніше” [1, 82].

Другий чинник, який допомагає Омелькові здобути омріяні “мільйони”, – це, власне, його здатність “приладнатися” й догодити усім різними способами: “З тверезими він був найтверезішим, з п’яними найп’янішим, з бабями найбабішим, з гарними гарним, з гидкими ще й удвічі, з дуками ясловий, з убогими сердечний, – і так, як йому було з ким треба поводитися, без кінця” [1, 87]. Виробивши власне світорозуміння, де домінуючими були знецінені морально-етичні категорії, Омелько стає Омеляном Івановичем Цуцковим. “Цуциня” давно вже вмерло. “Навіть Цуцик, як батько мій звався, і того і кісточок його давно вже немає”. “От таким то, ось яким став наш крейдянський Омелько Цуциня! От таким то зробився той панський підлиза, який з клучком за плечима, два десятки років тому вийшов от то з Крейдянки!” [1, 92].

Зміна, якої зазнав, так би мовити, традиційний психологізм в повісті “Омелько Цуциня”, веде до епічного узагальнення, до філософського підтексту навіть при побутовій основі зображення. Заперечення уявлень про благополучну долю панства, матеріального забезпечення чиновника – такий основний зміст символічного спуску з “гори” в “долину”, який лягає в основу життя Степана Михайловича (бувшого панича Омелька). Сюжетні лінії цих персонажів, які розійшлися ще на початку твору, знову пересікаються. Розробка схожо-несхожих характерів колишніх наймита і панича реалізується через подвоєння сюжетів, їх паралельність. В образі Степана Михайловича помітні елементи біографії самого письменника.

Катренко Олександр Михайлович, як відомо з його життєпису, і Степан Михайлович (герой твору) – діти зубожілих паничів, що шукають кращого життя у місті. Обидва закінчують гімназію, обох батьки – це склалось традиційно – мріють бачити чиновниками. Портрет колишнього панича Катренко передає через враження наймита: “Погляд Омелька чомусь пильно спинився на мученому, зблідлому, аж висмоктаному, зовсім, хоч на чіє око, хорому панкові, який помаленьку, нога за ногою, похнюпившись, йшов Омелькові назустріч. Панок той був одягненим убого, а через те й неохайно. На старому полинялому картузові його була приліплена кокарда” [1, 93]. Для порівняння. “Біографія моя – це хворість моя. Вона дуже важка задля мене і я, згадуючи про своє минуле, хворію всією істотою

невимовно. Задля людей вона буде ціле цікаве оповідання, але віддавати свої нецілющі рани на цікавість людську дуже важко, не кажучи вже, як то важко навіть його оголяти ці рани перед усіма. Я вже немолодий, мені 34 роки, але по виду мені всяк ще дає і всяк каже, що мені не менш 45 років” [6] – констатує О. Катренко в листі до Лукича і додає: “Я чоловік вельми убогий і задля мене тоді 6 рублів були трудні й великі гроші” [7].

У повісті Степан Михайлович доповнює власну характеристику в діалозі з Омельком: “та бідкаюся. Оженився, бач, вже давненько. Господь сім’ю дав чималеньку, а грошенят заробляю не дуже то багачько. Урядова моя платня невелика; кінця з кінцем ніяк не зведем” [1, 96].

Сам О. Катренко служив у поштово-телеграфній конторі м. Харкова, його герой – Степан Михайлович – теж служить “у телеграфі”.

Працюючи над твором і створюючи образ Степана Михайловича, Катренко віддає своєму героєві багато пережитого з власного життя. А все ж він (Степан Михайлович) – не автобіографія, а “біографія однієї душі”.

Ведучи паралельний життєпис Омелька і Степана Михайловича, О. Катренко, як письменник-реаліст, ставить завдання відобразити автономний простір двох ідей – ідеї збагачення за чужий рахунок та ідеї праці з “мозолястими” руками. “Ідея розмаїття людських індивідуальностей належить до філософських основ реалізму як конструктивний принцип образного мислення. Системи персонажів тепер усе рідше формуються за принципом антагоністичних пар як основи драматичних колізії у сюжетах”, [2, 49] – зазначає дослідник прози цих часів. Герої оповідання “Омелько Цуциня” проявляють власну індивідуальність, не опиняючись у взаємному протистоянні.

Тепер Омелько і Степан Михайлович – пани, хоча з різним рівнем достатку. Та письменник віддає свої симпатії Степанові Михайловичу, бо через матеріальне зубожіння у нього не зубожіли морально-етичні уявлення. Омелько ж деградує все більше і більше: “Я тепер пан, я тепер сила!” На підсвідомому рівні Степан Михайлович, “хоч власно й незрозуміло, але вчув гідке те задля його Омелькове почуття. Він не тямив його виразно, зрозуміло, але своєю істотою почував його”, бо “почуте те лізло з його наружу широким усміхом на його губах, відбивався той усміх і в його пильнуючих, неласкавих, хитрих очах Омелька” [1, 100]. Своєрідне “прочитування” підсвідомого міг би вітати й неореаліст І.Франко, який сам культивував такого кшталту літературні прийоми.

Сюжетно в повісті змінилися ролі, змінилися декорації. Тепер Омелько запрошує бувшого панича на роботу, керуючись добрими намірами. Але добро, в основі якого лежить зло, і породжує зло. І хоча в основі їх сосунків лежить біблійна істина “Живота свого не жалкуй для ближнього свого”, своїми добрими намірами Омелько вистеляє Степану Михайловичу шлях до пекла. Першою сходиною “вниз” була пропозиція, яка на Степана Михайловича справила враження “як хто обухом по голові вдарив. Він аж обмертвів. Поза шкурою у його аж мурашки поповзли, від ляку аж затрусився він увесь” [1, 126]. Степан Михайлович не погоджується виконати завдання Омелька, мотивуючи це тим, що “батьки мої, діди були чесні, то й я таким залишуся, хоч би що” [1, 127].

Щоб більше увиразнити, виокремити соціальну проблему багатства й бідності, О. Катренко звертається до “діалогу-диспуту, діалогу-двобою, який “являє собою словесну суперечку, змагання, де обидва співбесідники переконують один одного в істинності своїх думок, пристрастей, поглядів і мають для цього докази, факти, спостереження. Як правило, такі діалоги бурхливі, енергійні” [8, 120]. Опротестовуючи відмову Степана Михайловича, Омелько доводить протилежне: “Батьки твої! Діди твої! Чесні? Ха-ха-ха! Чесні! А відкіля ж вони собі от ті маєтки понаживали були?! Відкіля?! Відкіля у їх от ті землі взялися незмірні, що діти їх десятками літ розкидали, доки на старців зійшли?! Честею, скажеш, вони придбовували?! Доброю честею! Одно згадати, як вони з людей хрещених, кріпаків своїх, кров пили, тіло їх їли! Не такий світ на землі стоїть, щоб добром, честею, та що-небудь мати. Телям будеш, то телям і залишишся і доля твоя буде теляча. Вовком треба бути, з зубами, лисицею, коли того треба, то і красно тобі буде. Молись Богові, пильно молися, та вовком будь, ось що!” [1, 127]. Соціально-психологічне викриття, розвінчування коренів позірною благочестя панства, колишнього й нинішнього, – такий зміст і функція цього пристрастного слововпливу вчорашнього наймита перед вчорашнім паничем.

Велика перевага, з якою О. Катренко віддається об’єктивному авторському спостереженню, пояснюється необхідним посиленням авторської активності. Така підвищена “інтенсивність” слова не просто несе інформацію, а уподібнюється сходою, що ведуть у глибину змісту явищ і характерів.

З новою силою постає проблема боротьби добра і зла, а разом з тим “злочину і кари”. “Степан Михайлович мовчав. В його душі бушувала велика боротьба доброго почуття з злим. Проти першого міцно поставали вже добре скуштовані ним: важка біднота, голоднеча, спільна гидливість, образа від кожного. Друге ж обіцяло йому зовсім протилежне, там можливе дукатство навіть, поважане сливе спільне, поклінство навіть ледви не кожного, забезпеченість діток, жінки...” [1, 129]. Думки, що не здобували

вислову, виявили себе у жестах і рухах. І Степан Михайлович раптом став перед Омельком Івановичем навколішки і заплакав" [1, 129]. Зло отримало перемогу. І розплата буде неодмінним наслідком.

Письменник моделює психологічні стани персонажів, використовуючи і традиційні (індивідуалізація мовлення, опис явищ психологічного життя), і нові прийоми (внутрішній конфлікт, відкритість сюжету).

У фіналі оповідання О. Катренко резюмує: "От так, здобуте недобром, злочинствами великими і пішло від його добро за вітром. Як легко і швидко приходило воно до його, так саме легко і швидко воно і пішло від його" [1, 139].

В епізоді, який О. Катренко номінує словами "до кінця прикінчик", розповідається, що Омеляна Івановича Цуцкова, пана Афончікова та приказчика Лозінцівського за скоєні злочини засудили до каторжних робіт і вислали на Сахалін. І там Омелько знайшов вічний спокій. При спробі втекти двоє з каторжан були застрелені, а третій взятий у полон. Отак безславно закінчилося життя Омелька Цуцині із Крейдянки. Господь востаннє, уже мертвого, покарав його. Бо його тлінне тіло не закопали в землю, як це робиться за християнським звичаєм, а кинули в холодне море.

О. Катренко свідомо закінчує оповідання вбивством, бо щаслива кінцівка, що утверджує перемогу людяності, у тому житті, де точиться боротьба за кожен шматок хліба, – випадок винятковий. Тут такий виняток недоречний.

ЛІТЕРАТУРА

1. Катренко О. Омелько Цуциня. – Харків, 1890. – 141 с.
2. Історія української літератури ХІХ ст. Навчальний посібник: В 3 кн. / Під ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1997. – Кн. 3. – 432 с.
3. Вопросы литературы. – 1974. – № 11. – 235 с.
4. Кодак М. П. Поетика як система. – К.: Дніпро, 1988. – 158 с.
5. Кодак М. П. Психологізм соціальної прози. – К.: Наукова думка, 1980. – 163 с.
6. Відділ рукописів інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Ф. 61- 540.
7. Відділ рукописів інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Ф. 61- 538.
8. Фашенко В. В. Етюди про психологізм літератури. – К.: Дніпро, 1971. – 279 с.

УДК 882А – 3.081

О МЕТАФИЗИЧЕСКОЙ ОСНОВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА Л. АНДРЕЕВА

Мамай Н.Н., аспирант

Запорожский государственный университет

Для творчества писателя характерен интерес к "вечным", философским вопросам: о смысле бытия и назначении человека, о жизни и смерти, борьбе добра и зла, Боге и дьяволе, которые художник ставил в метафизическом аспекте, включая визуально воспринимаемую действительность в общую метафизическую картину мира. Его интересовали не только процессы замкнутого в себе сознания, но и человек "подпольный", не только смысл обыденной, социальной действительности, но и изначальные, метафизические законы бытия, не поддающиеся человеческому контролю, что было свойственно уже ранним произведениям писателя: "Работа в "Курьере" для меня тяжела. Я совсем не публицист по натуре; ненавижу день с его злобами и весь, с головою, сижу в "проклятых" вопросах: о цели жизни, о Боге, о смерти, о нравственности"[1, 3], – утверждал Л. Андреев в начале своей творческой деятельности.

Не случайно современники писателя говорили о нем, как о "художнике-философе"[2, 85], "художнике мысли" [3, 39]. "... Он... плохо ли, хорошо ли, – всегда в своих книгах касался извечных вопросов, трансцендентных, метафизических тем, – пишет об Андрееве К. Чуковский. – Другие темы не волновали его" [4, 258].

На главную проблему своего творчества указывал и писатель: "Проблема бытия – вот чему безвозвратно отдана мысль моя, и ничто не заставит ее свернуть в сторону" [5, 105].

Такой взгляд на мир во многом объясняется личностными факторами. Л. Андрееву была свойственна напряженность и сосредоточенность мысли на своем "я" при глубине мышления и стремлении к анализу и осмыслению окружающей действительности. Тонкое философское понимание конкретных явлений сочеталось с широким взглядом на вещи, не ограниченным никакими условными рамками. Для писателя никогда не теряла "художественной значимости... "обнаженная" метафизика, воплощаемая в схематизированные модели мира и человеческого существования в нем" [6, 33].

Тяготение к философским темам приводило писателя к широким обобщениям, стремлению изобразить не конкретную личность, а человека "вообще", символизации образной системы, углубляющимся на протяжении творческой деятельности художника.

Принцип символического обобщения находит в произведениях Л. Андреева сложное и многоуровневое выражение, несущее большую смысловую нагрузку, развиваясь от олицетворения или выражения отвлеченного понятия (Мысль, Ложь, Смех, Стена, Молчание) до образов-персонажей (стучащий сумасшедший в "Призраках", Некто в сером, старуха из "Жизни человека" и др.). "Художественная система Л. Андреева отличается устойчивым набором символов, возникших в ранний период творчества и развивающихся в контексте каждого последующего произведения, а также в контексте всей его прозы,- пишет И. Московкина, исследующая поэтику прозы писателя, -... отличительной чертой структуры символов в прозе Л. Андреева является их "многоликость". Другими словами, писатель стремился не только указать на суть интересующего явления, имеющего бесконечное количество форм проявления и выражения в жизни, но и художественно представить максимально возможное количество его ипостасей" [7, 113].

С проблемой символизации связан миф о символизме писателя, главной причиной возникновения которого было наличие образов-символов в ряде его произведений. Он возникает уже после публикации ранних рассказов Л. Андреева: главным образом, "Смеха" и "Лжи" [8, 2]. В связи с неоднородностью творчества художника многие критики предпринимают попытки классифицировать его рассказы, выделяя среди них и символистские. Так, Е. Жураковский делит их на три группы: с реально-бытовым содержанием, символические и ультрасимволические [9, 15]. Н. Смоленский выделяет реалистические, символические и психопатические рассказы [10, 14]. М. Столяров-Суханов в книге "Символизм и Леонид Андреев как его представитель" называет Л. Андреева ведущим представителем символизма в русской литературе, выделяя рассказы "явно символические" ("Ложь", "Смех", "Стена", "Набат", "Молчание") и рассказы, где символичность сказывается не в полном объеме ("На реке", "Ангелочек", "В подвале", "В темную даль", "Валя", "Петька на даче", "Большой шлем") [11, 10, 11, 13]. После выхода "Жизни Василия Фивейского", "Красного смеха", "Призраков" мнение о близости писателя к символизму стало более определенным. Оно проявилось в работах Н. Яркова [12, 40], М. Гершензона [13, 127], М. Неведомского [14, 118], В. Львова-Рогачевского [15, 131], Эллиса [16, 84].

Присутствие мистических переживаний в творчестве писателя вызывало большой интерес символистской критики. Так, А. Белый воспринимал мистическое как главную черту творчества Л. Андреева, называя его "единственным, может быть, мистическим анархистом среди современных нам писателей русских" [17, 48]. Г. Чулков считал, что под влиянием мистического чувства художник создает лучшие страницы своих произведений [18, 22]. Но не отказывая писателю в мистицизме, символисты указывали на его особый характер, что представляет интерес для нашего исследования.

Мнение символистов о ложном и непоследовательном характере андреевского мистицизма объясняется, на наш взгляд, тем, что выражение мистического элемента в творчестве писателя не соответствовало выработанным в этом отношении символистами культурным канонам, которые сводились к представлению о мистическом как о религиозном переживании непосредственного единения с абсолютным. Так, Д. Мережковский, постулируя религиозный мистицизм, считал, что основой мистического должно быть "религиозное чувство", невыразимая словами связь художника с тайнами бытия. Отсутствие такого чувства у Л. Андреева, по мнению критика, закрывает ему путь к метафизическому плану бытия, что является причиной опрощения, вульгаризации мистицизма в творчестве писателя, сведении его к примитиву: "Мистика Достоевского, по сравнению с мистикой Л. Андреева, - солнечная система Коперника по сравнению с календарем. Недостигаемые глубины мистического созерцания, перейдя из четвертого измерения во второе, в общедоступную плоскость, как бы неимоверно расплющились" [19, 20]. Д. Философов, указывая на существенное отличие писателя от символистов, подчеркивал, что "Л. Андреев ушел от натурализма, признал правду символического метода. Но символический метод не может оставаться только методом. Раскрытие внешней оболочки вещей возможно, лишь когда эмпирическая действительность воспринимается религиозно, когда воля, покоящаяся на вере, утверждает непреходящую сущность преходящего" [20, 197-198]. В. Иванов также видел разрыв мистики с религией в творчестве писателя и отмечал ее особый характер, противопоставляя "светлому", "аполлоновскому" мистицизму мистицизм "темный", "дионистический". Характеризуя мистические переживания Л. Андреева, критик указывал на их "темную", дьявольскую природу, подчеркивая зловещую сущность художественных образов: "Темные намеки на какие-то спящие в душе

Василия черные возможности, влечения, искушения, – быть может, на какое-то тайное преступление, в мире ли действительного или в мире возможного, – делают личность мрачного подвижника неисследимой и зловещей в ее глубинах, как сонный омут. Знаменателен его мгновениями разражающийся смех, сверкающий как демоническая зарница, ужасный смех, раздвигающий его сомкнутые "железные" челюсти, выродившийся в хаотический и зверский смех обоих детей и свидетельствующий о том, что "сила зла и безумия", которою рожден был третий Василий, не была только темною материнскою силою" [21, 47]. И. Анненский также отмечает демоническую природу андреевских образов, видя, например, в образе Иуды Искариота дьявольскую материализацию: "И поистине страшен Иуда при первом появлении своем из небытия, из одной возможности" [22, 321].

Против религиозного понимания мистического начала возражал и писатель, называя теоретические и художественные поиски символистов в этой области "схоластически-мистической свистопляской и якобы религиозными исканиями" [23, 109].

Ложный, "ущербный" характер андреевского мистицизма в восприятии символистов объяснялся и различием художественных средств его воплощения. По мнению неохристианских критиков, экспрессионистические художественные средства, используемые для передачи мистических переживаний писателем, – гиперболизация, гротеск, контрасты, кричащая цветовая и звуковая символика, ярко выраженная эмоциональность в передаче настроений – неприменимы для этой цели. Символисты считали возможным передавать смысл мистического лишь в легком намеке или через молчание с помощью языка символов: "Нельзя говорить о Боге словами, о Беспредельном – определениями; можно только знаками, моноветиями, молчаниями между слов дать почувствовать несказанное присутствие Божие"[19, 14], – утверждает Д. Мережковский. Продолжая критиковать средства художественного изображения Л. Андреева, критик в той же статье упрекает писателя в их чрезмерной экспрессионистичности: "Знает ли он, что последний ужас не в огне и буре, а в веянии тихого ветра? Или ему кажется, что слово чем громче, тем сильнее, что удар палкою по голове внушительнее, чем сказанное шепотом -- или даже вовсе не сказанное. Его герои как будто думают, что можно все высказать, все выкрикнуть, только бы хватило голоса. У них нет недоговоренного, умолчанного" [19, 17-18].

Безрелигиозный аспект воплощения мистического начала в творчестве писателя тесно связан с другим и, на наш взгляд, в определенной степени обуславливает его: изображение мистического как неоформленного, подпольного хаоса жизни.

Мнение об Андрееве как изобразителе хаоса возникло в критике после появления рассказов "Ложь", "Смех", "Стена" и еще более укрепилось после "Жизни Василия Фивейского". Волжский (А. Глинка) отмечал, что в "Жизни Василия Фивейского" воплощен "древний хаос", который "шевелится под нами, там, за порогом сознания, в мрачных, мертво холодных глубинах бессознательного" [24, 424]. В. Брюсов считал самой сильной стороной творчества Л. Андреева умение воссоздавать темную стихийную жизнь души и передавать читателю впечатление ужаса перед скрытыми "безднами" бытия [25, 188]. Утверждая, что "хаос всегда за спиной у героев Л. Андреева" [26, 180], А. Белый называл его "единственным верным изобразителем неоформленного хаоса жизни" [17, 66], считая, что в творчестве писателя нет "победы над ужасом", что писатель "сливается с хаосом жизни сам" [27, 439].

В приведенных высказываниях поэтов-символистов обращает на себя внимание тот факт, что мистическое у Андреева воспринималось не только как "хаотическое", но и как "ужасное", что, на наш взгляд, является правомерным, поскольку "ужасы" в произведениях писателя имеют метафизическую основу. Интересно в связи с этим воспоминание А. Блока, который представлял Л. Андреева "не человеком, не личностью", а "сплавом ужасов мистического порядка" [28, 313].

"Хаос" в представлении идеалистической критики являлся эстетической и мировоззренческой категорией и понимался как мировой разлад, характеризуясь отсутствием положительных начал в противоположность мировому "ладу", "космосу". Поэтому символисты воспринимали андреевский хаос в мировоззренческом аспекте как попытку решить вопросы бытия в рамках атеистического сознания. Д.Мережковский в статье "В обезьяньих лапах", исследовав эволюцию идеи "хаоса" в творчестве Л.Андреева, приходит к выводу, что если в "Жизни Василия Фивейского" писателем владеют сомнения в разумном мироустройстве, то в "Савве" они превращаются в отрицание разумности, основанной на религиозном идеале, а в "Жизни Человека" окончательно уничтожается в человеке идея о Боге и звучит призыв: "Да здравствует хаос, да здравствует смерть, да здравствует ничто!" [19, 31].

Таким образом, исследование категории мистического в творчестве Л.Андреева и взгляды на эту проблему символистов, которые в отношении воплощения мистического выработали наиболее определенные эстетические и мировоззренческие каноны, позволяет выявить характерные особенности андреевского мистицизма: безрелигиозность и следующую отсюда иррациональность, "хаотичность", стихийность, не имеющую положительного начала, что говорит о том, что на смену одним формам

метафизического сознания приходили другие и искали своего выражения с помощью нового арсенала художественных средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Н. Автобиография. - РГАЛИ. - Ф. 608, оп.1, ед.хр.2. - Кр.д. 1.5.1901- 5.1.1910. - К.л.9.
2. Баранов И. П. Леонид Андреев как художник, психолог, мыслитель. - К.: Издание книжного магазина С. И. Иванова, 1907. - 87с.
3. Ганжулевич Т. Русская жизнь и ее течения в творчестве Леонида Андреева. - С.-П.: Издательское бюро, 1908. - 124с.
4. Чуковский К. И. Леонид Андреев // Чуковский К. И. Из воспоминаний. - М.: Советский писатель, 1958. - С. 243-270.
5. Гречнев В. Я. Трагедия в повседневности // Гречнев В. Я. Русский рассказ к. XIX-XX в.в.. - Л.: Наука, 1979. -С. 101-153.
6. Андреев Л. Н. Собр. соч.: В 6т.. - М.: Художественная литература, 1990. -Т.1. - 639с.
7. Московкина И. И. Образы-символы в рассказах и повестях Л. Андреева // Вопросы литературы. -- 1987. - Вып.1 (49). - С. 107-114.
8. Яблоновский С. В. Свет и тени. Из жизни текущей // Русское слово. – 1902. - N111. - С.2.
9. Жураковский Е. Реализм, символизм и мистификация жизни (У Л. Андреева) // Жураковский Е. Симптомы литературной эволюции. – М.: Типография М. М. Тарчигина, 1903. -Т.1. - 219с.
10. Смоленский Н. Леонид Андреев: Критический очерк. – М.: Типография А. Н. Виноградова, 1905. – 50с.
11. Столяров – Суханов М. Символизм и Леонид Андреев как его представитель. – К.: Издание В.А.Просьяниченко, 1903. – 26с.
12. Ярков Н. Е. Сборник товарищества "Знание" за 1903 г.. Кн.П. Спб. // Весы. – 1904. - N6. - С. 56-57.
13. Гершензон М. Литературное обозрение // Научное слово. - 1904. - N6. - С. 127-137.
14. Неведомский М. П. Жертва стилизации // Современный мир. - 1908. - N12. - С. 117-127.
15. Львов В. "Призраки" и "Красный смех" // Образование. -1905. - N3. - С. 122-132.
16. Эллис. Литературный невод. Литературно-художественные альманахи кн-ва "Шиповник". Пб., 1908 // Весы. -1908. - N2. - С. 73-76.
17. Белый А. Л. Андреев. Рассказы, т.П, Спб., 1906 // Весы. - 1906. - N5. - С. 64-66.
18. Чулков Г. И. Сборник товарищества "Знание" за 1903 г., кн.1 // Новый путь. - 1904. - N6. - С. 217-222.
19. Мережковский Д. С. В обезьяньих лапах // Мережковский Д. С. В тихом омуте. – М.: Советский писатель, 1991. - С. 12-39.
20. Философов Д. В. Мертвецы и звери // Русская мысль. - 1909. - N4. - С. 194-206.
21. Иванов В. Новая повесть Л. Андреева "Жизнь Василия Фивейского" // Весы. – 1904. – N5. – С. 45-48.
22. Анненский И. Ф. Иуда // Анненский И. Ф. Избранное. - М.: Правда, 1987. - С. 358 – 365.
23. Андреев Л. Н. Письма Л. Андреева к Н. К. Михайловскому и В. С. Миролубову // Литературный архив. - М.-Л.: АН СССР, 1960. - Вып.5. –С. 51-117.
24. Волжский А. С. Литературные отголоски. По поводу нового рассказа Л. Андреева "Жизнь Василия Фивейского" // Журнал для всех. - 1904. – N7. – С. 423-430.
25. Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. - М.: Советский писатель, 1990. - 720с.
26. Белый А. Между двух революций. - М.: Художественная литература, 1990. - 672с.
27. Белый А. Андреев // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. - М.: Республика, 1994. –Т.2. – С. 435-449.
28. Реквием: Сб. памяти Леонида Андреева. - М.: Федерация, 1930. - 284с.

ГЕРОЙ ІВАНА БАГРЯНОГО - ТИРАНОБОРЕЦЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Мінченко Т.А., магістрант

Запорізький державний університет

Боротьба людини з владою є одвічною темою фольклору і літератури. В українській літературі вона посідає одне з центральних місць, співвідносячись із певним типом героя. Доволі своєрідно змалював такого героя Іван Багряний. Своєрідність ця зумовлена особливостями розуміння письменником суті героїчного в людині.

У першій половині ХХ століття європейське суспільство пережило багато політичних катаклізмів: війни, революції, прихід до влади сталінізму і фашизму - двох найжорстокіших тоталітарних режимів. За таких умов людям щоденно доводилося виборювати право на духовну автономію особистості, відстоювати загальнолюдські ідеали і цінності. Цей опір нівеляційним впливам тоталітарної влади, щоденний моральний подвиг маленької людини вважав Іван Багряний справжнім героїзмом: "... цей герой - це звичайна собі сіренька, в лахміття вдягнена, заштовхана, стероризована, отака собі мізерна людина ХХ століття. Слабенька й змучена, непоказна й нічим неопанцерована, поставлена, одначе, долею проти найбільших страхіть і почвар, які будь-коли існували під сонцем. І от він протистоїть їм... сірий і буденний, і негероїчний на вигляд, немов би зацькована тваринка. Лише з гарячим буремним серцем... З очима, запаленими вогнем великої, нездійсненої мрії... [1].

Сутність героя-тираноборця, як відомо, розкривається через конфлікт. Тип конфлікту та пафос романістики І.Багряного є героїчним, відповідно героїчний конфлікт орієнтується на діяльний самовияв людини. Герой І.Багряного свідомо стає на шлях боротьби з тоталітарною владою, розуміючи, що це єдина можливість зберегти власну гідність та духовні цінності, втрата яких руйнує особистість.

Він переважно показаний, як уже сформована особистість. Це зумовлено вибором тематики, оскільки в умовах тоталітарної системи внутрішня еволюція людини з несформованою особистісною сферою можлива лише в одному напрямку - униз, до стану тварини. Показуючи людину в межовій ситуації, письменник зосереджує увагу на розкритті її внутрішнього світу. Однак автора цікавить герой як носій певного комплексу ідей, його позиція в ідеологічних суперечках, а не процес формування цих ідей. Кожен з головних героїв є в певному сенсі відбитком морально-етичного та суспільно-громадського кредо самого письменника, що частково обумовлено автобіографічним матеріалом творів.

Окреслюючи минуле своїх персонажів, Іван Багряний користується оповідними засобами притаманними легенді, що вочевидь має підкреслювати генетичний зв'язок героя-тираноборця з міфологічними образами української давнини. Важливою рисою героїв є відчуття родини, вірності родинним зв'язкам, що є запорукою збереження національної ідентичності. У структурі романів родина виступає носієм національних традицій, уособленням зв'язку героя з рідною землею, що в поезії романіста є суттєвим характеротворчим чинником.

У творчості Івана Багряного часто зустрічаємо символічний образ прірви, безодні, що відбилоса навіть у назві одного з його романів ("Людина біжить над прірвою"). Поява цього символу є не випадковою. Маргінальність самої доби вносила ще більше роздвоєння у свідомість та психіку людини. Від відчуття історичної порубіжності до відчуття перехилання в безодню лише півкроку.

Історико-культурний маргіналізм в купі з процесом динамічного зламу духовного світу особистості давав у сумі суб'єктивне переживання браку під ногами якогось більш-менш тривкого ґрунту. Цей символ досить часто зустрічається в літературі і філософії епох, позначених активним посилення кризових явищ.

Постійним зверненням до образу безодні позначена творчість багатьох російських літераторів "срібної доби": О.Купріна ("Яма"), Л.Анреєва ("Безодня"), М.Волошина ("З безодні").

Маргінальність особистості героя породжена амбівалентністю вдачі людини, з її повсякчасним ходженням по межі та загрозою падіння в темну частину власного свого ества, що співвідноситься з символом прірви. Безодня ця розкривається в душі самого героя, що кожної миті ризикує впасти в страшну прірву внутрішнього спустошення, в пільму духу, тотожну духовній смерті.

Під тиском репресивної системи в Радянському Союзі відбувалося провалювання людини в масовидні спільноти, що яскраво демонструє антигуманістична концепція премудрого Соломона, в якій людина, ніби чорною безоднею, поглинається велетенським Самумом. Цей Самум є безоднею бездумного життя, в якому немає цінностей, безоднею спустошеного духу. Духовна спустошеність породжує знеособленість - зовнішній прояв морального падіння особистості. На цьому етапі особистість зникає, залишається тільки фізична оболонка.

"Знеособленість, як світовідчуття, - зазначає Микола Бердяєв, - вороже будь-якому піднесенню"[2]. Подібне світовідчуття протирічить незалежному, бунтівному духу героя І. Багряного. Він підноситься над безоднею, стверджує себе як незалежну особистість. Підґрунтям духовного піднесення героя є незнищенна віра в людину: "Я буду вмирати, та, поки мого дихання в мені, я буду змагатись і буду квапитись хапати іскри сонця, відбитого в людських очах, ...шукаючи в тих іскрах дороги з чорної прірви в безсмертя! ..." [1].

Концепція "віри в людину" є важливою для розуміння творчості І. Багряного. Вона безпосередньо пов'язана зі структурою образів головних персонажів. Віра в людину для них - орієнтир у світі, де добро і зло ніби помінялися місцями, а саме поняття моральності стало зайвим. Одним з важливих складників цієї концепції є активне духовне життя героя - необхідна умова виживання в тюрмах і таборах. Другою складовою є висока ідея, за яку варто віддати життя, антитезою якій є доля відданих системі "морітурі".

Образ головного героя романістики І. Багряного співвідноситься із символом вовка - уособленням того стихійного, інстинктивного, тваринного, що до пори живе в кожній людині утаємничено, підсвідомо. Вовчий інстинкт виступає життєдайною силою, що забезпечує персонажам здатність боротись і перемагати за межею людських можливостей. Яскравим виявом взаємодії в структурі образів інстинкту та ідеї, природи і розуму є духовні шукання головного героя роману "Людина біжить над прірвою" Максима Колота. Він віднаходить у собі ту позасвідому силу, яка рухає його волю, допомагаючи долати будь-які перешкоди.

У біблійній міфології вовки вважаються слугами Бога і запеклими ворогами Диявола. "Господні пси" переслідують і пожерають чортів. Вони є виконавцями правдивої волі Бога - вияву абсолютного Добра. Герой І. Багряного, як самотній степовий вовк, постає самотнім борцем зі злом на безкраїх просторах імперії. Він перетворюється на запеклого ворога радянського тоталітарного монстра.

Світовідчуття героя І. Багряного є глибоко трагічним. Цей трагізм породжений повним усвідомленням героєм своєї приреченості. Про природу такого трагізму розмірковує Альбер Камю в трактаті "Міф про Сізіфа". Безсилий і бунтівний, він усвідомлює повною мірою трагічність свого становища. Але саме це усвідомлення підносить його над долею і робить твердішим за камінь. Та ясність, що повинна була стати його катуванням, в той же час є його перемогою. "Бо немає долі, яку не пододала б зневага" [3].

Такою приреченістю позначена й доля героя - тираноборця: тоталітарний монстр заковтнув жертву і вже не випустить її зі своїх тенет. Герой приймає свою долю, не схиляючись, і, таким чином, підноситься над нею. Заздалегідь приречений тоталітарною системою на страту, він все одне бунтує, стверджує себе як особистість, виборсується з чорної безодні небуття, спираючись на глибинну віру в людину, як найвищу цінність земного життя.

Отже, І. Багряному вдалося створити до волі своєрідний тип героя ХХ століття - мужньої людини, яка, пройшовши кризу неймовірні випробування, лише завдяки власним силам спромоглася протистояти владі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багряний І. Людина біжить над прірвою: Роман. - К.: Український письменник, 1992. - 320 с.
2. Бердяєв Н. Смысл истории. - М.: Политиздат, 1995. - 260 с.
3. Камю А. Миф о Сизифе // Камю А. Избранное: Пер. с франц. - М.: Радуга, 1989. - 464 с.
4. Каннети Є. Масса и власть. - М.: Ad Marginem, 1997.- 527с.
5. Бродский И. География зла // Литературное обозрение.- 1999.-№1.-С.4-7.

УДК 883 У-1.06

РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ "ДОЛЯ" В ДРАМІ І. ФРАНКА "УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ"

Мірошниченко П.В., аспірант

Запорізький державний університет

Протягом розвитку та монументалізації т. зв. "традиційного" франкознавства текстуальне поле автора лишалося поза інтерпретаційним спектром "альтернативної" критики та теорії літератури, які, внаслідок

оперування методологічно-дефінітивним інструментарієм постмодерністської естетики та філософії, могли б детальніше та вірогідніше схарактеризувати письмо І. Франка.

Але на сьогодні проблема Франкового дискурсу лишається наріжним каменем у процесі анаморфозу письменникового тексту сучасною теорією літератури, яка начебто покликана до десакралізації авторської семи, але, внаслідок тяжіння до традиційного постулювання та поверхової радикалізації поновому-знову-віднайдених смислів і символів у інтенційному просторі митця, сакралізує певну нову його іпостась.

Імовірно, що така загальмованість процесу декодування первинного письма І. Франка викликана ще й недостатньою стабілізацією методологічно-поняттєвого апарату постмодерністської теорії літератури на “постколоніальному” літературознавчому просторі, до того ж – намаганням будь-що довести експліцитність художнього тексту.

Маю на меті цією статтею висунути припущення, що нова літературна ситуація кінця XIX- початку XX ст., до якої належить і текстуальний модус І. Франка, являє собою типологічний ряд творів-міфів, які деперсоналізують або і втрачають авторство та, відповідно, позбуваються авторської інтенції. Таким чином, художній текст зазнає подвійної міфологізації, внаслідок експлікації авторської семи до ролі скриптора міфу через перформацію, засвоєння та трансформацію традиційного сюжетно-образного матеріалу легендарно-міфологічного характеру. За таких умов визначальною рисою тексту стає його інтелегібельність, котра дозволяє сприймати твір як зв’язаний і зрозумілий для реципієнта – представника будь-яких культурних та історичних епох. Адже процес перформації традиційного, тобто закоріненого в колективному несвідомому, матеріалу неможливий без спирання на імпліцитну систему його похідних елементів (одиниць) і правил їх сполучення, які апіорі відомі реципієнтові.

Так, О. Турган зазначає, що “у літературі кінця XIX – початку XX ст. традиція народницько-позитивістських уявлень, синтезуючись з такими формами новітнього європейського досвіду, як інтелектуалізована рефлексія, міфологізовані форми узагальнення, елементи психологізму, творять “нову” школу українського письменства, що визначила самобутню художньо-образну систему відображення світу”[1, 43]. Слід зауважити, що рецепція європейською та українською літературами XIX – початку XX ст. античного (давньогрецького) міфу викликана такою його рисою як “наднаціональність”, відомою мірою конституціоналізована попереднім багатовіковим літературним функціонуванням”[2, 15]. І на цьому тлі рецептивно-сугестивних процесів і розвинулася тенденція до реміфологізації в літературі, що отримала назву “неоміфологізм” (З. Мінц, В. Топоров та ін.).

Зауважу однак, що українська література періоду *fin de siècle* вдається не тільки до трансформації античного (давньогрецького) матеріалу (“Кассандра”, “Іфігенія в Тавриді” Лесі Українки; “Нюба” О. Кобилянської; “Гея” В. Самійленка; образ Прометейя у поезії “Молодої музи” та ін.), але й використовує технологічні прийоми класичної трагедії, котра, як відомо, послуговувалася міфологічним матеріалом, від архітектонічного рівня до власне поетики твору. Інтерпретаційних контамінацій зазнавала не тільки технологія формотворення давньогрецької трагедії, але й варіації її семантичного спектру, внаслідок інтуїтивного сповідування письменниками процесуальних механізмів, категоріально-поняттєвого апарату, котрі вмотивовують і обґрунтовують світоглядні підвалини античного трагосу. Варто тільки зазначити, що сугестивні процеси включення та надавання ролі денотата категоріям-образам, які склали концепцію дійсності давньогрецької трагедії (“Dice”, “hybris”, “nemesiс”, “трагічна провина”, “трагічна самотність” тощо) простежуються вже у містеріальних текстах Т. Шевченка (“Великий льох”) та драматургії Лесі Українки.

Про глибoku обізнаність І. Франка зі зразками античної літератури свідчили Б. Баглай, Т. Гундорова, О.Турган та ін. Письменник не тільки займався перекладом давньогрецької лірики, але й виявляв інтерес до зразків класичної драматургії, перекладаючи “Антигону”, “Електру” та “Едіпа” Софокла. Т. Гундорова також зазначає, що вже “шкільні драматичні розробки І. Франка (“Югурта”, “Три князі на престолі”) виявляли освоєння поетики клясичного...театру”[3, 94]. Зауважу, що факт самостійного перекладу І. Франком античної драматургії вказує на розвиток у письменника чуття “трагічного клімату”, адже запорака правильного розуміння давньогрецького трагосу, на думку В. Ярхо, полягає в увазі до слова, оскільки трагедія писалася для “одноразового виконання та орієнтувалася на слухача, а не на читача”[4, 7]. А для повноцінного видовища за таких умов була необхідна своєрідна тактика та стратегія, які експлікувалися кожним новим поколінням драматургів. Так, Есхілові для виразної видовищності дійства слугувала “фольклорна техніка мотивів та лейтмотивів, для яких слугують або одні ж і ті слова, що часто повторюються, чи цілі низки синонімів, які означають і доповнюють домінанту”[4, 7]. У практиці Софокла та Евріпіда ця техніка зазнає змін – потрібні слова розташовуються у потрібному місці твору: “на початку чи вкінці вірша, що найбільше пасували інтонаційному виділенню; у кульмінаційному пункті епізоду чи хоровій пісні”[4, 8].

За О. Фрейденберг, важливою ознакою художнього світогляду античності є глибока закоріненість у слові символічності образів творів, які (образи) мають персональний вияв, навіть попри виразну

імперсональність означуваних ними явищ, що було продиктовано міфологічним способом мислення античних трагіків, які сповідували цю традицію навіть за часів становлення поняттєвого мислення. Так, наприклад, “поліс”, що в грецькій мові має категорію жіночого роду, асоціювався з жіночим хором, котрий виступав сюжетним стрижнем діяння-оповіді так званих “політичних” трагедій, приміром, у “Сімох проти Фів” Есхіла: “У міфі “поліс” жодного політичного значення не міг мати. Якщо ж він набув його у поняттєвій свідомості трагіків, то тільки тому, що його фактура була дана образом, який організовував поняття, а його зміст наповнювався новим соціальним смислом” [5, 388]. О. Фрейденберг указує на те, що “кожне грецьке поняття двоїсте за значенням... і завжди у його новому, соціально обумовленому, смислі полягає незнятий смисл міфологічного образу: вони гармонійно сполучаються у метафоризації. Війна – вже не вогонь, діви – не місто. Але якщо б вогонь не метафоризував війни, а діви – міста, це не була б грецька трагедія” [5, 388]. Усі ці тонкощі І. Франко як перекладач не міг не знати. І про це свідчить хоч би те, що вже у прозі, у повісті “Основи суспільності” “конкретні події та реальні ситуації... перейняті у своїй основі міфологічними алюзіями, адже обидва новочасні Едіпи [Цвях і Адаш – П. М.] вбивають своїх батьків” [3, 90].

Такий само алюзійний зв’язок із “Едіпом” Софокла Т. Гундорова вбачає і в драмі “Украдене щастя”, який ґрунтується на сюжетно-образному модусі твору, адже “кожен із персонажів обманений долею і людьми, себто сліпий, мов Едіп, обкрадений у своєму щасті” [3, 97]. Натомість зауважу, що категорія “долі” є фундаментальним складником концепції дійсності драми І. Франка, який впливає на іманентні властивості, архітектонічні, змістові, сюжетно-образні модуси тексту і за характером включення у семантичне поле твору являє собою продукт рецептивно-сугестивного процесу з античної трагедії.

Наступна інтерпретаційна модель аналізу драми є, звісно, припущенням щодо можливості декодування первинного письма автора на підставі тлумачення концептуальної ролі категорії “доля”, котра є вираженням неоміфологічної тенденції у творчості автора. Відомо, що антична трагедія мала уніфіковану архітектоніку, яка з часом зазнала певних змін у початковій фазі розгортання сценарного діяння. Маю на увазі, що ознака архаїки в розвитку трагедії – парод (вихід хору на оркестру) – було замінено прологом. Обрядовість прологових ролей згодом, як свідчить О. Фрейденберг, перейшла до містеріальних і балаганних жанрів. Як відомо, візіонарна література повинна була мати виразну мотиваційну природу вчинків персонажів, щоб, імпліцитно перформуючи протосюжет, викликати живу реакцію реципієнтів і таким чином досягти катартики. Таку візуальну мотивацію мали у трагедії сцени перед дверима (“Антигона”, “Аякс” Софокла, “Шалений Геракл” Евріпіда), перед брамою (“Семеро проти Фів” Есхіла), що асоціювалися з ідеєю Бога всередині або за дверима, брамою тощо. Оскільки Бог є, так би мовити, автором міфу, то проникнення реципієнта, вслід за героєм, усередину дає йому частку одкровення, тобто реципієнт завдяки цьому ілюзійному топосові, моменту підглядання або підслуховування отримує схему традиційної послідовності відомого йому сюжету. Адже “драма – це давня донаративна форма “бачення” та “слухання” в безпосередній дії... Ряд трагедій зберіг цю структуру експозицій, у яких головна діюча особа ще не набула психологічної характеристики, але суто зорово “показувалася” [5, 402]. Як правило, сцени перед оркестрою мають характер плачів, благання, незрозумілої тривоги.

Так, у драмі І. Франка дія розпочинається всередині хати Миколи Задорожного, за вікнами якої лютує заметіль, що наснажує емоційний спектр тексту почуттями тривоги, неспокою:

Настя. Тут ангели божі літають. Одна хата в цілім селі, де святий супокій, та згода, та лад, та любов – а ви якесь таке завели... Знаєш, як старі люди кажуть: не викликай вовка з лісу. А то буває таке, що як у злу годину скажеш кому лихе слово, то воно зараз сповниться [6, 8].

В античних трагедіях імперсональні явища, стихії або зазнають зооморфізації, або набувають допонятійного значення безумної фатальної сили, що здатна зруйнувати Космос, адже “грецька трагедія має за об’єкт не людину і не окрему тему... Герой трагедії... втілює велику за важливістю стихію” [5, 392]. Так, наприклад, Геракл у “Шаленому Гераклі” Евріпіда уособлює дім, зруйнований власним безумом, тобто дім тут символізує явище космічного порядку, а безум – явище не людської психіки, а мікрокосму.

Дім Задорожного як світова вісь, як ланка між сакральним і профанним, досі містила спокій і мир, раптом збентежений негодою, котра провіщає нещастя мертвим холодом зимової природи, стукотом “невідомо кого” до вікна, появою “мерців” у місці, “де ангели літають”. Безумовно, всі ці містичні атрибути світопорядку, який розвивається за есхатологічними законами, не можна вважати виключно античними, адже, як зазначає О. Турган, “у ролі “шифру”, що розкриває значення зображуваного, виступає кілька міфів одночасно, що входять у різні міфологічні системи. Поруч з міфами виступають вічні образи світової літератури, фольклорні тексти... Такий синтез забезпечує багатозначність образів і ситуацій у неоміфологічних текстах” [1, 44]. Такі ж езотеричні моменти розвитку дії творів розповсюджені в світовій літературі (А. Міцкевич, С. Виспяський, М. Метерлінк та ін.). Але хочу зауважити, що у візіонарних жанрах моменти біфуркації, своєрідні ризикові сегменти розвитку дії є найбільш виразними. Саме в античній трагедії вони розвинулися найплідніше, адже мотив стукання “когось”, який сповіщає про “чийсь” прихід, “чимсь” збентежена розповідь про те, де був “хтось” і

“щось” бачив – це ті ілюзійні містифіковані топоси, які увиразнюють зоровий фокус, котрий мав поглибити драматизм подій через підміну реальності ірреальністю, створення атмосфери провісництва. Так звану епоптичну (катоптичну) функцію, функцію “очей” дійства “очима” провідання виконували вісники, роль яких у трагедіях відзначається статичністю та зумисною ретардацією перебігу сюжету (“Семеро проти Фів” Есхіла; “Філокетт”, “Едіп цар” Софокла та ін.). Як прихід хору на оркестру на початку трагедії уособлює “ідею Бога”, а відхід з оркестри – “ідею загибелі” [5, 377], так і вісник, що був “всюди” і “все” бачив, являє собою “ідею смерті”, відіграє роль мандрівника до її царства та свідка непорушності її законів.

За О. Фрейденберг, античні трагіки не повинні були з етичних міркувань зображати на сцені мерців, демонструвати смерть. Тож, “понятійно раціоналізуючи міфи, вони виводили на сцену *morituri*, тобто тих, хто мав померти. Герої трагедії – це особи, які жертвують самих себе або йдуть на смерть, оскільки зобов’язані померти” [5, 418].

Таким *morituri* у драмі І. Франка є всі три герої: морально вбита, “мертва”, Анна, яка “присягала, що радше в могилу піду, ніж з ким іншим до шлюбу стану” [6, 12], котру “закопали живцем у могилу” [6, 22]; Микола Задорожний, який, мов епопт, передчуває і розповідає лихо: “Хтось до вікна стукає! В таку пізню годину, в таку негоду, - ой, може, яке нещастя?” [6, 17]; Михайло Гурман, який зазнає зооморфізації, тобто асоціюється з абсолютною “міасною” (безчестям): “Звір...звір лютий!.. Наострився пожерти...[6, 23], стає уособленням стихії, яка здатна зруйнувати закони космічного ладу, по суті відповідає другій іпостасі Ероса-руйнівника (“зітре нас на порох, знищить, зруйнує” [6, 27], що нагадає духа смерті, який, за законами античної трагедії, ніколи не з’являється зримо: “...його давно в світі нема... Може, дух його вам об’явився?”[6, 11]).

Отже, герої драми діють у межах традиційної для античної трагедії концепції дійсності, представленій трьома “доленосними” категоріями – “*hybris*” (людські пороки та помилки), “*nemesis*” (божа честь), “*Dice*” (справедливість і неминучість). Не слід забувати, що інші поняття, які мають відношення до теми долі, наприклад, Ананке, фатум, евменіди тощо, є звичайними синонімами образів “неминучого” в класичній трагедії, тобто є своєрідними його гранями часів архаїки. Про архаїчний характер цих понять свідчить власне “Орестея” Есхіла, у якій Евменіди, що переслідують злочинного Ореста, є Ерїніями (богинями помсти), тобто мають об’єктно-суб’єктний характер архаїчних божеств. Вони легко під впливом Афіни змінюють власний знак – стають милосердними богинями.

Сама О. Фрейденберг вказує на те, що образ долі, який часто асоціюється з хвилями потойбічного Коцита, рікою смерті, є й образом смерті.

Отже, всі герої античної трагедії “просякнуті” долею-смертю, що, мов жереб, дісталася їм у спадок.

Якщо міркування, викладені вище, є неоднозначними в літературознавстві, то поняття “долі” – “мойри”, “долі” – “частки”, об’єднує всіх дослідників античності. У кожного з героїв драми І. Франка є “мойра” минулого, то як недотримана присяга, то руйнівник іділічного світопорядку, то кривавого вбивства. Отже, герої драми є гібристами, фармаками, за античною обрядовою термінологією, над яким “*Dice*” вершить правосуддя.

Таким чином, варто зазначити, що звертання письменників рубежу століть до міфологічного матеріалу, до протосюжетів, додаткових сюжетних колізій, фабульних каркасів у власних текстах сприяло подальшому міфологізуванню семантичного поля творів. І, внаслідок цього, кожен новий інтерпретаційний аналіз символічної структури первинного авторського письма збагачує семи скриптора та тексту новими, власними реципієнтовими символічними нашаруваннями, що сакралізує постать митця, універсалізуючи поняття експліцитності художнього дискурсу загалом, та власне авторського дискурсу зокрема.

ЛІТЕРАТУРА

1. Турган О. Д. Українська література кінця XIX початку XX ст. і античність. – К., 1995.
2. Нямцу А. Є. Загальнокультурна традиція у світовій літературі. – Чернівці, 1997.
3. Гундорова Т. Франко – Не Каменярь. – Мельборн, 1996.
4. Ярхо В. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. – М., 1978.
5. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – М., 1998.
6. Франко І. Зібрання творів: В 50 т. – Т. 24. – К., 1979.

МОВА ПЕРСОНАЖІВ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЗАСІБ ЇХ ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ А.ТЕСЛЕНКА

Назаров Б.В., к.філол.н., ст. викладач

Запорізький державний університет

Серед стильових виражально – зображальних засобів у творчості А. Тесленка варто виділити насамперед синтаксичні особливості художнього мовлення. Найприкметнішими стильовими рисами письменника є еліпси й анаколуфи. У ранніх творах ці фігури служили, насамперед, для передачі особливостей мовлення оповідача – “сказовика”. Для творення еліпсисів і анаколуфів Тесленко надзвичайно активно використовує пунктуаційні знаки, особливо це стосується трикрапки і тире. Тому вже графічно твори цього письменника ні з ким не сплутати, бо вони переповнені цими пунктуаційними знаками. Це стосується не тільки ранніх творів А.Тесленка, а й усієї його творчої спадщини. У “Хуторяночці”, “У городі”, “За пашпортом”, “Матері”, “Дідові Омелькові” тире, трикрапки, крапки, які членують текст на короткі речення, дуже рідко творячи складні синтаксичні конструкції, передають особливості усього мовлення вихідця з народного середовища, рівень його грамотності, а в окремих епізодах схвильованість персонажів чи оповідача: “Вище трохи - млин. В долині - луки, трава по пояс, а квіток... так і рябіють...”[1, 26].

“Не знаю, чи я довго пробув у тій больниці, чи ні, тільки як кинусь додому... аж лихо! Завірюха така, що он яка розходилась. У городі ще таки... а виткнувся на поле - шабаш! - і світа не видно. А вітер... і на ногах не встоїш, та ще в пику. Оце так, думаю... вернуться б... так до кого ж ти й вернешся?.. ні знайомого такого, нічого... Стою, думаю...” [1,51].

Як бачимо, допоміжну роль для передачі особливостей мовлення оповідача також відіграють такі пунктуаційні знаки, як знак питання і знак оклику.

Важливим здобутком А.Тесленка стає так званий телеграфний стиль, який стає загальною тенденцією розвитку художнього мовлення не тільки в українській, але й у світовій літературі дещо пізніше - у 10 - 20 роки ХХ ст. Речення стають короткими, місткими, рубаними. Вони знову замикають підтекстовий простір для співтворчості читача. Часто телеграфний стиль надає мовленню експресивності, динамічності або, навпаки, дає буденні, статичні описи.

“Шумить у голові йому, дзеленчить. Там палить його, там морозить. Дух пре з його. І дедалі все гірше”[1,167].

Згодом ці ж стилістичні засоби стають надзвичайно ефективними для передачі потоку свідомості персонажів. Обриви думок, різні переходи від одного почуття до іншого асоціативно вмотивовані чи взагалі без будь – якої мотивації знову найтісніше пов’язані з обривами, умовчаннями, анаколуфами, пропусками членів речення тощо.

“Ах, дорога!.. Люба!.. Гарнесенька! Ясочка!.. – Задихав тут так швидко Яків Петрович. Повів по грудях долонею, сів. – Написать!.. Написать!.. Нагадать їй ро гай, квіточки... – Знайшов папірець, взяв перо. – Стільки вже раз збирався писать, та все так... – Кахикнув Яків Петрович. – Хоча й справді... Що вийде з цього писання? Напише їй він оце, вона потім і... пішло. І що далі? Побраться? Гаразд. А як жить тоді? Жить на 20 у місяць?! Тепер тільки він та мати, та й то не хватає... А ніде сім’я? А ще як з учителювання ввільнять. Піп он довідавсь, що він “Раду” випикує, – не на себе й випикує, на нарубка одного, і під подушками ховає – отже проноухав...”

“Ех, життя, чорти забрали б тебе! Почервонів, кинув ручку, схопивсь, бігає. Не треба писать, не треба” [1, 179].

Такі синтаксично-пунктуаційні особливості мовлення творів Архипа Тесленка тісно пов’язані з схвильованістю мовлення як персонажів, так і оповідача, надмірною емоційністю, експресією, драматичною напруженістю, на що вказує більшість дослідників. “Глибока емоційність і ліризм розповіді – характерна ознака стилю” [3, 169].

Стислість і “економність” фрази дає можливість авторові акцентувати увагу на вагомих деталях, через які він відтворює внутрішній психічний стан персонажів. Промовистими є обмовки і самовиправлення персонажів, що вказують на їх якісно новий стан, скажімо фраза Троянди “н-н... малор... украинец я” [1, 116].

Важливим засобом індивідуалізації персонажів у творчості А.Тесленка стає мовна характеристика персонажів через використання ними тих чи інших лексичних пластів. Одним із поширених засобів негативної характеристики панів, жандармів, представників влади стають русизми. “Нікаких же

паспортів!.. Твій барин заявленіє дав не видавать такого” [1, 36]. “А вам чіво здесь?.. Нідзя на стульце, назад туда йді... А що мнє... Господа здесь! Не відіш?..” [1, 176]; “Да как он смел?! Стул на крильцо надо мнє вынести было: “Филипп, Филипп!..” – его нет... Из-за него я и горло повредила себе... Что за отлучки?” [1, 221] та ін. Часто для характеристики кримінальних злочинців письменник використовує тюремний жаргон. Внутрішнє переродження Омелька (“В тюрмі”) прямо пов’язане з поступовим витісненням з його слів і думок добірної української мови і заміною її злодійсько-кримінальним жаргоном.

Та найяскравіше талант А. Тесленка проявляється у відтворенні мовлення улюблених персонажів, селян і сільських інтелігентів. Розмовляють персонажі оповідань А.Тесленка кришталево-прозорою народною мовою, і з такою виразною інтонацією, що коли пробігати очима рядки книги, ніби чуєш живі голоси... Тесленко наділяє кожного свого героя характерною для нього мовою – зі своєю лексикою, улюбленими слівцями й зворотами – аж до лайки й жаргону зі своєю ритмікою, зумовленою напруженням почуттів, живими інтонаціями. Тесленко не підробляється під мову своїх прототипів, не аналізує її, а просто точно й стисло передає, бо блискуче знає її. Якщо це говорить трудівник-інтелігент то його мова найбільше наближається до мови самого автора, тому що найчастіше автор устами своїх героїв висловлює свої власні думки й почуття; якщо це говорить селянин, чуємо невелику співучу народну мову з усіма особливостями полтавської говірки, улюбленими висловами персонажа і навіть просторіччям [4, 79].

Емоційність і схвильованість автора передаються його персонажам, тому лексика характеризується великою кількістю стилістичного забарвлених одиниць, найчастіше це забарвлення знижене, вказує на близькість до влучного емоційного слова: пан “суне”, “дибаю” городом, “туди глянув, сюди кинув, та аж до смерку доп’явсь”, “потеліпався”, “чкурнула”, лакеї “швендяюсь”, пани “в’ються” тощо. Особливо відчутною стає стилістична зниженість і наближеність до простонародної мови у частому використанні фразеологічних зворотів: “Парубок уже ні слова, ні півслова. Стоїть, як скам’янів, та побілів, – побілів, і вже не скоро, дивлюсь, поклигав кудись як неживий” [1, 37]; “істи нам хочеться – аж животи позатягало” [1, 71]; “отець схимник очі вовком зараз” [1, 78]; “пан тільки то побіліє, то почервоніє та очима блись-блись на Василя” [1, 84]; “тобі церква не мати, бог не отець” [1, 128]; “і є ж люде: ні риба, ні м’ясо” [1, 160] та багато-багато інших. Значно менше зустрічаємо фразеологізмів-біблеїзмів: “треба любить ближнього” [1, 70]; “плевелів нам у пшениці не треба” [1, 25] та ін.

Дуже часто А. Тесленко творить власні афоризми, які надзвичайно близькі до народних прислів’їв чи сентенцій або є трансформацією народних висловів : “що як не знаєш тих дітей годувать, то лучче вже й заміж не йти було [1, 43]; “аби я не голодний, а ти хоч і пропадай” [1, 52]; “хіба душа в мене... кута?” [1, 63]; “і світ великий, і прихилиться нема тобі де” [1, 69]; “той із шкури лізе, та голодний сидить, а той і пальцем не пивне, та кабаном діло живе” [1, 79]; “вам тільки віра, щоб кишені зручніш набивать” [1, 94]; “усе треба, щоб хтось руку тяг за тобою” [1, 116] тощо.

Тесленко-митець надзвичайно чутливо і нервово реагував як на велич і гуманність людини, так і на будь-яку несправедливість, з якою цій людині доводиться зустрічатися. Це породжує емоційність, схвильованість і експресивність художнього мовлення його творів, що знаходить свій вияв насамперед в особливостях синтаксису: велика кількість еліпсів і анаколуфів, риторичних фігур, стилістично забарвлених лексем і фразеологізмів.

Письменник проявив себе майстром влучного слова і характерних для тих чи інших персонажів деталей. Мовлення його взагалі характеризується лаконічністю і точністю. Тому письменник часто переходить на так званий телеграфний стиль.

Надзвичайно яскраво майстерність письменника проявилася у його вмінні індивідуалізації мовлення персонажів, зі вдалим залученням широких пластів як літературної мови, так і діалектизмів, просторіч, фразеологізмів, жаргонної лексики, русизмів тощо, які виступають засобом психологічної характеристики персонажів. Важливим здобутком Тесленка є його вміння відтворювати внутрішній монолог персонажа, передавати потік його свідомості через майстерне поєднання невластиве прямої мови і прямої мови з мовленням оповідача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Тесленко А. Прозові твори. Драматичні твори. Вірші. Листи. – К., 1988.
2. Сидоренко В. Вивчення творчості Архипа Тесленка – К., 1979.
3. Півторадні В. Архип Тесленко: Життя і творчість. – К., 1982.
4. Смілянська В. Архип Тесленко: Літературний портрет. – К., 1962.

ОБРАЗ СИНЬОГО КОЛЬОРУ В НОВЕЛІСТИЦІ МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО

Науменко Н.В., аспірант

Український державний університет харчових технологій (м. Київ)

Новелістика Миколи Хвильового, яка органічно виростає з його поезії, позначеної яскравістю художніх засобів і багатством емоційних відтінків, послуговувалася кольористичними образами для змалювання “пейзажу душі” - відтворення внутрішнього світу героя оповіді, його настроїв та переживань. Притому той чи інший кольоровий образ проходив певну семантичну градацію - від епітету до символу, залежно від сюжету новели та особливостей її композиції.

Важливим джерелом кольоризму творів Хвильового була слов'янська міфологія. Відомо, що давні слов'яни надавали певним барвам символічного змісту: зелений колір уособлював Дерево життя, золотий та білий - ідею священного, нетлінного; червоний - кохання та плодючість [1]. Будь-яка кольороназва під пером українського письменника стає глибинним символом, що, крім традиційно притаманних йому значень, отримує індивідуально-авторське: “Мистецька стихія вільної фантазії, яка вихоплює з інших літератур і культур жарини непогасного огню творчості, зачудовується ними, буяє в новелах і віршах Хвильового. Їхня естетична магія дивовижна й непідвладна аналізу” [2].

Іншим чинником, що зумовлює оригінальність кольористики українського новеліста, є імпресіоністична поетика, і з цього погляду Хвильового справедливо вважають продовжувачем традицій Михайла Коцюбинського. Не випадково програмний твір “Я (Романтика)” має в підзаголовку присвяту не письменникові як особистості, а його шедеврові - “*Цвіт яблуні*”, адже саме це оповідання згадується щоразу, коли йдеться про Коцюбинського-імпресіоніста. Це стосується як оповідної манери, що передбачає посилення ліричного струменю в прозі, так і широкого вживання епітетів, особливо колірних, спрямованих на навіювання певного душевного настрою. Як зауважував І.Франко у своєму науковому трактаті “Із секретів поетичної творчості”: “Поети послуговуються грою кольорів у природі, щоб характеризувати зміну людського чуття” [3].

Основним кольором, який у поезіях та оповіданнях Хвильового постає в усіх вимірах образності (епітет-порівняння-метафора-символ), є *синій* з усіма його видозмінами (блакитний, бірюзовий). Будучи ще з часів романтизму уособленням ідеалу (недарма метафорою переживань письменників-модерністів був вираз “поривання *ins Blau*”), синій колір став частиною індивідуального стилю М.Хвильового, який сам автор називав “романтика вітаїзму”.

Дж.Купер у своїй “Енциклопедії символів” (1995 р., стаття “Цвета”) дає такий перелік символічних значень синього кольору, наявних у різних культурах світу: “Сине - втілення *істини, інтелекту, мудрості, вірності, непорочності, чистоти помислів, благочестя, миру, споглядання. У християн - Небеса, небесна істина, Вічність, Віра, символ Діви Марії як Цариці Небесної*” [4, 356].

Майже всі ці значення знаходимо й у новелах Хвильового. Тому метою нашої роботи є на основі дослідження тексту та окремих його елементів, пов'язаних із синім кольором, вивести індивідуально-авторське бачення цього образу. Адже нові значення утворюються тоді, коли символ “привносить у текст весь діапазон накопичених раніше значень” [5].

Як уже зазначалося, вивчення новелістики Хвильового буде пліднішим завдяки зверненню до його поезії. Наскрізь символічний вірш “Блакитний мед” при детальнішому прочитанні виявляється ключем до осягнення генези та розвитку образу синього кольору в тексті новели:

*Блакитний мед до уст прилип.
Душа - метелик колекційний,
приколена натхненням до небес.*

Уже в цих рядках виникають перші два з численних словесних кодів синього - “душа” та “натхнення”, які в сукупності є виразами “романтики вітаїзму”. Прирошення значень іде в такій строфі:

*Душа... вже пролетіла спогад, лругий,
на третім раптом розп'ялась...
Чоло прострелене не жалом
веселки-бджілки, а журбою.
Та горілиць вона лежить
одну лиш мить,
а потім знов біжить
покуштувати мед,
блакитний мед... [6, 77-78].*

Тут маємо ще три наскрізні образи - “спогад”, “журба” та “політ”, або рух узагалі. Саме так при прочитанні новел Хвильового з'ясовується особливість лексеми “синій”, що набагато рідше притаманна іншим кольороназвам, - здатність викликати в персонажів видіння та асоціації, як, наприклад, у героя твору “Редактор Карк”:

“Йшла синя ніч і налягала на будинки... І дивився Карк на небо: така голуба безодня... а степи України теж голубі - асоціація з небом. Думав:

- Чого так вабить туди - там же смерть? Може, тому, що голуба?..” [6, 138].

Загалом уся перша збірка новел Хвильового має назву “Сині етюди”. Цей заголовок є символом синтезу мистецтв, до якого прагнули й романтики, й імпресіоністи, - поєднання візуального образу “синій” із музично-живописним терміном “етюд”, який відображає тему учнівства та пошуку нових форм вираження.

Однією з них є суміщення в структурі оповіді двох пейзажів - зовнішнього та внутрішнього. При цьому важливу роль відіграють усі словоформи лексеми “синій”: іменники “синява”, “блакить”, прикметники “голубий”, “бірюзовий”, дієслова “голубіти”, “синіти”, прислівник “синьо”, складні метафоричні звороти “синьооки волошки”, “хрустально-голубе небо”, “літня синьоблуза ніч”.

Чинником творення образності прикметника “синій” та зростання його семантичної наповненості від епітету до символу є так звані “приховані метафори”, тобто вирази, які асоціюються з синім кольором, не називаючи його:

“І сьогодні, коли голубине небо... в моїй душі васильковий сум.
... А може, це васильковий сон?..” (“Кіт у чоботях”).

Про символічність образу синього кольору у Хвильового свідчить те, що він зрідка вживається як *епітет*. При цьому він вносить в оповідь елемент здивування (“з його капелюша тече чомусь синя вода”), одухотвореності: “за моїм вікном грає голубе небо”, таємничості: “фантазії розцвітали під блакитним небом”. Таку само функцію цей образ виконує і як *порівняння*: “І груди її здіймалися, ніби хотіли полинути в темно-сині простори”, “Зашумували очі в слив'янці (під віями ніби слив'янка кипіла)”, надаючи оповіді поетичності, яка сприяє емоційному сприйняттю кольористичного образу.

Набагато частіше, від “Вступної новели” аж до “Арабесок”, синій колір постає як *метафора*. Внаслідок незвичної сполучуваності слів, яка є квінтесенцією метафори, створюється атмосфера рефлексивності й медитативності, в якій перебувають і автор, і герой, і читач: “Я дивлюся вгору - там синьо і нічого не видно, а я щось знаю. Його ніхто не бачить, а я почуваю...” [6, 153], “Пересипались дні, пересипались ночі: у кошику часу - сині ночі, далекі зорі, рожеві дороги, бузкові ранки” [6, 173].

Символічності довершеності образ синього кольору набуває в новелі “Арабески” (1923). За своїм культурологічним змістом арабеска - “візуальний символ тернистого шляху до найвищої істини... Декоративний лінійний стиль базується на переплетених квітах, листках і стеблах, що дозволяє... створити магічний візерунок, який допомагає в релігійній медитації” [4, 16].

За цей магічний візерунок править вигадлива наративна структура новели (тут і уривки біографій, і видіння, і нарис про приморський санаторій, і романтична казка про Бригіту). Різнобарвні частини твору поєднуються в цілісний комплекс наскрізними мотивами, одним із яких є синій колір, що з плином оповіді опредметнюється в образі міста: “Кому там співають славу? Це тобі, моє синє місто з легенд Шехерезади” [6, 319].

В “Арабесках” синій колір постає в усіх образних іпостасях — епітет (“За моїм вікном грає голубе небо”), метафора пряма (“розкажи мені голубу поему”) та прихована (“Стоїть таке неможливе небо, нібито воно тільки-но народилося”). Цей мотив є кольористичним кодом пошуку високого, романтичного, звідси — нестримний політ фантазії оповідача, ностальгічні згадки про Стерна, Гоголя, Діккенса, Гофмана та Свіфта - великих романтиків різних країн, чий постаті — “мов голубі диліжанси на шляхах... безумної подорожі”, і прагнення одухотворити все довкола: “Над морем стоїть чіткий місяць і грає срібними веслами на поверхні синьої води”.

Отже, “сине” в “Арабесках” - не лише барва для малювання імпресіоністичного “пейзажу душі”. Її символічний зміст — це й образи неба й моря, які уособлюють античні стихії Повітря та Води; і кольорова метафора “романтики вітаїзму”, і фольклорний мотив цвіту папороті, яка, за І.Огієнком, “горить блакитним вогнем” [7], і, нарешті, образ “синього вечірнього міста”, всі три компоненти якого є домінуючими в новелістиці М.Хвильового.

ЛІТЕРАТУРА

1. Попович М.В. Мироззрение древних славян. — К., 1985. — С. 58-60.
2. Костюк Г. У світі ідей та образів. — Нью-Йорк, 1983. — С.122.

3. Франко І.Я. Краса і секрети творчості. — К., 1980. — С. 404.
4. Купер Дж. Енциклопедія символів. — М.: Золотий век, 1995.
5. Українські символи. — К., 1994. — С. 17.
6. Хвильовий М. Твори: В 2 т.— К.: Дніпро, 1990. — Т.1.
7. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Дохристиянські вірування українського народу. — К.: Обереги, 1994. — С. 294.

УДК 883.1 – 3.091

ЛЕГЕНДА ЯК МІРА ЕТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ РЕЦИПІЄНТА В РОМАНАХ РАЇСИ ІВАНЧЕНКО ПРО ДАВНЮ РУСЬ

Ніколаєнко В.М., викладач

Запорізький державний університет

Художня література є своєрідним і незамінним нагромаджувачем, оберігачем і пропагандистом історичної пам'яті, національної гідності кожного народу. Вона прилучає до багатотомових моральних і духовних цінностей, виховує сучасника як позитивними, так і негативними уроками минулого, доповнюючи, але не замінюючи при цьому історичну науку. Література має свої специфічні завдання – в художній, образній формі поновити ланцюг часів, створити художню концепцію ідеї, допомогти реципієнту усвідомити процес історичного поступу, виховувати уроками минулого гармонійно розвинуту особистість. Отож, одним із завдань літератури є етична підготовка реципієнта. Щоб вона здійснювалася, літературний жанр повинен користуватися попитом, завдяки якому митець мав би якомога більше можливостей для його наснаження суспільним смислом.

Дедалі частіше літературознавці порушують питання про функцію реципієнта як учасника жанроутворення. “Жанровим сподіванням” приділяє увагу Л. Чернець у монографії “Літературні жанри: Проблеми типології і поетики.” [1]. На цій проблемі акцентують свою увагу О. Чичерін, Н. Копистянська, Г. Рубанова [2], М. Кодак [3]. Дослідники звертають увагу на визначення жанрів, їх змістові ознаки і структурні особливості, прагнення враховувати досвід попередників.

Уявна особа реципієнта має принаймні два аспекти. Перший – це прагнення звернути увагу читача, вплинути на його свідомість. Цей напрямок може спричинювати як використання класичних жанрових елементів, так і несподіваних укралень інших жанрів. Другий аспект – “урахування ролі уявного читача як учасника літературного процесу” [1, 57-58]. Він певною мірою визначає зміст авторських сентенцій, оскільки при цьому враховується, що жанрові сподівання реципієнта мають вплив ідейно-естетичних досягнень художньої свідомості. Саме перший аспект обумовлює напрямок нашого дослідження.

“В епохи панування роману майже всі інші жанри “романізуються”, – вважає М. Бахтін, – вони стають довільнішими, пластичнішими..., нарешті – і це найголовніше – роман вносить у них проблемність, ... живий контакт з... дійсністю” [4, 450-451].

Отже, процеси, які переживає жанрове мислення в цілому, відбивають функціональне призначення категорії жанру в художній свідомості. З одного боку, він є тією формуючою ланкою, яка зводить до купи наближені і віддалені елементи задуму, що залежать від психологізму, хронотопу і композиції. З іншого – увіразнює персональні інтенції, породжені характерною для мистецтва здатністю сприймати дійсність через призму жанру.

Вимоги сучасного поглибленого підходу до історії сприяли тому, що предметом уваги письменників все частіше стають не лише постаті, з якими пов'язані етапні періоди історії, а й витоки духовності та її носії, засвідчені документальними джерелами і народною пам'яттю. Використовуючи давні уявлення, легенди і повір'я, романісти прагнуть передати неперехідні моменти, значення яких, з плином суспільного розвитку, постійно зростає. П. Загребельний першим вдається до композиційного прийому перемешування часових площин [роман “Диво” – В.Н.], його досвід швидко перейняли інші письменники. Але вартість і дієвість цього художнього прийому залежить від концепції автора і від гармонійного співіснування хронологічних розривів та рушійної сили ідеї.

Така побудова сюжетно-композиційної єдності роману Р. Іванченко “Гнів Перуна” дає підстави для об'ємного екскурсу в епоху правління Кия, Щека, Хорива та їхньої сестри Либідь. До цього

письменницю спонукає ідейна сутність головного персонажа Нестора-літописця, мета діяльності якого виявити правду “откуда есть пошла руська земля і хто в ній почав перші княжити” [5, 315] й зберегти її для нащадків. Р. Іванченко трансформує легенду: “У граді Києві старшинствував ... менший брат Щек. Тихий на вигляд, завжди кусав знішка, яко шипучий, яко гадина. Старший брат його Кий усім узяв – і розумом, і силою, і виглядом. Вдачею своєю був одкритий до людей – в очі говорив правду, ніби києм рубав. Того й Кий. Як не заздрити такому? І Щек люто заздрило йому. Щоб не відстати від нього, і собі побудував градок на горі, що висіла навпроти Києвої. Відтоді її прозивають Щекавицею. Був у Кия ще один брат, якого люди називали Горивом, або Хоривом. Горив хотів перевершити своїх старших братів, бо також був заздрисним і гордим. І повелів зрубати собі градок на іншій горі, недалеко від Почайни. Того й звали його – Горив, бо Горинич, а гору ту нарекли Горевицею, або Хоревицею” [5, 374].

Спосіб трансформації легенди викликав дві полярні думки. В. Микитась у статті “Чому гнівається Перун?” відзначав, що подані в негативному ракурсі образи Щека й Хорива невмотивовані, оскільки Нестор-літописець завжди з повагою говорить про них. Кий, Щек, Хорив і їхня сестра Либідь увійшли у свідомість українців своєрідним “легендарним монолітом”, а така версія йде всупереч художньому осмисленню їхніх образів, створених попередниками Р. Іванченко, в усіх видах мистецтва, вважав дослідник [6, 136].

В. Кулаковський зазначав, що Р. Іванченко прагне подати свою інтерпретацію розселення братів. “До речі, історики не зважили на цей факт, що уже сам по собі може породити не одну історичну гіпотезу” [7,143].

Трансформації давньої легенди сприяли логіка розвитку сюжету, образ Нестора, його філософсько-естетичні засади. По-перше, провідною думкою роману, до якої ще раз повертає “обличчям” реципієнта легенда, – сила держави в єдності земель, у мудрій і далекоглядній політиці правителів, у мирній праці простого люду – основного творця матеріальних і духовних цінностей. По-друге, завдяки трансформації міфу письменниця висуває художню версію підходу і процесу історико-літературного осмислення Нестором подій минулого. Нестор творить свою “Повість”, виходячи з чітко сформульованих морально-етичних принципів: літописець має бути далекоглядним і глибоким, оптимістично настроєним [5, 11], повинен вміти розгледіти суть [5, 14].

Завдяки художній фантазії і переказувальним засобам авторці вдається відтворити потік думок літописця, який, прагнучи осмислити історичні події, їх наслідки, в результаті тривалих роздумів приходиться до висновку: “Яко чоловік бачить себе у своїй будучині, тако утверджує” [5, 314]. Усвідомлення цієї істини є тим важливим рушієм, що спонукав хронографа у своєму пергамені викласти загальновідому версію, цим самим підтверджуючи здатність “розгледіти суть”, мораль певної історичної ситуації.

Назва роману “Гнів Перуна” символічна. Саме завдяки трансформації легенди авторці вдається розкрити поліфонічність цього символу. Це свого роду помста вищої справедливості за зраду принципів “мислі і краси”, це осторога сучасникам і нащадкам перед необачними кроками, які чинили предки в минулому. Кий обіцяв швидко повернутися до Києва, погодившись допомогти візантійському імператорові розбити булгарську орду. Але зламав слово, затримався надовго. Вподобав нові землі і вирішив осісти зі своїм родом на новому місці, збудував на Дунаї місто, яке назвав Києвець. Тут чимало зважного: перехрестя торговельних шляхів, центр слов'янських земель. Києвець буде центром землі слов'янської. Він дивуватиме мандрівників красою і могутністю. “Суперничатиме силою з самим Цареградом. Нехай тоді тремтять імператори візантійські. Сили антів-русів їм не здолати” [5, 377].

Поправши присягу, дану полянській землі, людям Києва, сестрі Либідь, на руку котрої зазіхав хозарський каган, Кий зазнав відплати. Він застав зруйноване місто зі згарищем капища Перуна. Кара Перуна настигла князя, котрий гине в жорстокому бою з хозарами. Але бог врятував Либідь, перетворивши її в річку, яка стала мовби засторогою прийдешнім поколінням.

Таким чином, Р. Іванченко поглиблює моральну основу легенди, актуалізує її. Необхідність концентрації уваги на цьому історичному уроці важлива, адже він часом нехтується, що призводить до фатальних помилок. Роман Р. Іванченко “Гнів Перуна” перегукується з повістю Ю. Опільського “Іду на вас”. Князь Святослав п'ять століть потому опинився в подібній ситуації: на тому ж березі Дунаю за намовою імператора Візантії він задумав осісти в місті – осерді торговельних шляхів. І так само був підступно вбитий. Знову реципієнт приходиться до провідної ідеї твору – сила в єдності, міці, прогресивному розвитку економіки рідної землі, в її морально-етичних засадах.

У романі “Золоті стремена” авторка намагалася відтворити духовну атмосферу часу, створити своєрідне емоційне тло, не лише зображуючи картини життя, побуту, звичаїв галицької землі, а й відтворюючи етнічне середовище інших народностей, зокрема монголів.

У цьому творі використана виписана надзвичайно опукло і філігранно іонаціональна легенда про смерть старшого сина Чингісхана Джучі, якого великий хан не визнає своїм наступником, мотивуючи

відмову тим, що Джучі не кровний син. Ця легенда, повідана авторці нащадком войовничого хана Батия Чайчилин Чиміда, використана у романі майже повністю і практично дослівно [8, 109], піднесена до рівня концепції, психологічно мотивує вчинки персонажів, менталітет монголів і психологію епохи.

У романі “драма часу переплітається з драмою серця, жорстокість “уживається” з любов’ю і стражданням” [9, 78].

Володар монгольських орд, порушуючи давній звичай, передає владу в руки наймолодшого сина Угедєя, оскільки старший син Джучі свого часу не виконав наказу батька – знищити всіх меркітів. Із винищеного племені залишилася лише одна дівчина – Хулан, яку покохав юнак, і яка, в силу обставин і бажань батька, стає його дружиною. Цей факт підтверджує підозри хана стосовно того, що у жилах сина тече меркітська кров. Адже мати Джучі під час боротьби племен була бранкою меркітського хана, а після повернення народила сина. “Джучі лютю розмахнувся шаблею і розітнув нею серце прекрасної Хулан. Вона мертвою упала йому до ніг. Чінгісхан розплющив очі. З-під його зморщених повік викотились дві сльозини.

–Так, –зітхнув хан. –Тепер ти мій наказ виконав. Але влади тобі я не можу дати. Ти сам знаєш чому... – Знаю! –скрикнув розгніваний Джучі: –Ти завжди підозрював, що і я – від меркіта.

–Коли ти побачив Хулан, у тобі заговорила кров меркітська. І потім усе життя бунтувала вона в тобі...

Джучі підскочив до хана, розмахнувся мечем – хотів опустити на його голову.

–Влади тобі всеодно не даю! –мовив хан, безстрашно дивлячись в обличчя синові.

Джучі одвернувся й з усіх сил загородив меч собі в живіт” [10, 374-375].

У художній літературі зафіксовано кілька версій цієї історичної події. Так, В. Ян у романі “Батий” акцентує увагу на насильстві і жорстокості, які є підґрунтям політики, філософії та психології володарів Орди. Виходячи з такої творчої установки, автор виписує жорстоку картину смерті Джучі, якому за наказом Чінгісхана наймані вбивці переламали хребет. Таке “розпорядження” було дано з метою знищення потенційного суперника, оскільки Джучі і вдачею, і зовнішністю схожий на батька.

У морально-етичній площині розставив акценти І. Калашников у романі “Жорстокий вік”. Його Джучі – противник насилля і тиранії, отже, знаходиться в духовній опозиції щодо батька і політики, яку той веде. Як наслідок, Чінгісхан приймає рішення непомітно позбутися сина, потай отруївши його як особу, що загрожує безпеці принципів, на яких тримався фундамент новоствореної імперії.

Обидві версії ймовірні, оскільки подібних прецедентів історія знає чимало. Наприклад, історія володаря Самарканда, ученого Улугбека, страченого релігійними фанатиками. Варто відзначити, що художнє осмислення Р. Іванченко цієї легенди об’єднує і поглиблює версії В. Яна та І. Калашникова і відтворює жорстокість, культ насильства ханського середовища, а також “прояви людського почуття, приреченого в цих умовах не тільки зовнішніми обставинами, а й боротьбою начал ханського і людського в одній особі” [9, 79].

Однією з тенденцій сучасної історичної романістики є наявність духовного ефіру свого часу, який розкриває джерела духовного рівня сьогодення і, таким чином, прокладає мости між епохами. Але рівень зображення інтелектуального потенціалу художньо осмислюваної віхи залежить як від історіософського мислення письменника, так і від готовності реципієнта сприймати художньо опрацьовану інформацію. Історичному романістові знання епохи необхідно не для того, “...щоб він ознайомив читача з фактами, подіями, бо література – не підміна і не заміна наука”, а для того, “щоб створити історично вірогідну картину життя духовного світу героя, щоб знайти момент *неперехідного* у вирі подій” [9, 63-64].

Виходячи з вищесказаного, концептуального значення в романі “Зрада, або Як стати володарем” набуває той факт, що Славіна, за порадою діда Соловія, нарікає свого сина Оскольдом. Це не просто ім’я, що означає “скалка”, “частка”, воно збережене народною пам’яттю в легендах про славного полянського князя. Звідси нового ракурсу набуває морально-етична площина сюжетної лінії князя Оскольда, яка є домінуючою у тетралогії про давню Русь, – зміцнення духовної сили народу, збереження його традицій, а отже, неперервний зв’язок поколінь.

Діаметрально протилежним за ідейною наснаженістю виступає концептуальний епізод роману Р. Іванченко “Отрута для княгині”, коли Олег називає Оленку своїм іменем. Це акт зміцнення впливу і могутності, акт “духовного визнання” її своєю наступницею, бо князь Ігор чимало часу проводить у походах і розвагах. Таким чином, простежується послідовність здогаду, легенди, історичний і психологічний взаємозв’язок, доведений до логічного завершення і підтверджений розвитком подій. Цілісність задуму розповсюджується на тетралогію про давню державу від Тура і Оскольда до Данила Галицького, від її становлення до апогею. Р. Іванченко художньо осмислює філософію людських душ, народного духу, яка є підмурівком філософії влади. Власне дослідження авторка вибудовує як на міфологічному матеріалі, використовуючи легенди періоду язичництва, християнства, так і на давній

українській культурній традиції. Письменниці близький дух староукраїнського епосу, його поетична стихія пронизує тетралогію. В основу мислення романістки лягло явище інтертекстуальності, виразником якого, як правило, є літописець, гусяр, виразник народних поглядів. До того ж тут і вся давня українська культура у своїй первинності, що спонукає реципієнта не лише зосередити свою увагу на творах письменниці, а й стати “позаштатним” учасником художнього дійства, філософськи осмислювати ідейно-естетичні здобутки художньої свідомості Р. Іванченко.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чернец Л. Литературные жанры: Проблемы типологии и поэтики. – М.: Изд-во МГУ, 1982. –192с.
2. IX Міжнародний з'їзд славістів: Слов'янські літератури. – К.: Наукова думка, 1983. –207с.
3. Кодак М. Поетика як система. Літературно-критичний нарис. – К.: Дніпро, 1988. –159с.
4. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худ. литература, 1975. – 502с.
5. Іванченко Р. Гнів Перуна: Роман. – К.: Рад. письменник, 1982. –503с.
6. Микитась В. Чому гнівається Перун? // Київ. – 1983. – №3. – С.133-136.
7. Кулаковський В. Дух людяності // Дніпро. – 1983. – №4. – С.141-143.
8. “Тільки на ґрунті історичної правди”: Розмова критика М. Ільницького з прозаїком Р. Іванченко // Жовтень. – 1986. – № 12. – С.102-112.
9. Ільницький М. Людина в історії: (Сучасний український історичний роман). – К.: Дніпро, 1989. – 356 с.
10. Іванченко Р. Золоті стремена: Роман. – К.: Рад. письменник, 1984. – 447 с.
11. Іванченко Р. Зрада або Як стати володарем: Роман. – К.: Рад. письменник, 1988. – 487 с.
12. Іванченко Р. Отрута для княгині: Роман. – К.: Спалах ЛТД, 1995. – 464 с.

УДК 883 С – 1.07

СТИЛІСТИЧНЕ ФУНКЦІОНУВАННЯ ЕПІТЕТІВ У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ВАСИЛЯ СТУСА

Оліфіренко Л.В., аспірант

Донецький державний університет

Одним із ресурсів творення образної мови в поетичному дискурсі В.Стуса є епітет — “художнє означення, призначене підкреслювати характерну рису, визначальну якість певного предмета або явища” [7, 167].

Особливої уваги у поетичному дискурсі Стуса заслуговують постійні епітети, тобто ті прикметники, що вживаються постійно у поєднанні з певним словом, як це зустрічається в усній народній творчості, напр.: *сірий* вовк, *вороний* кінь, *ясний* сокіл і т.п. Такі канонізовані фольклорні означення та обставини визначаються великою виразовою силою та естетичною цінністю. На думку В.Чабаненка, ці епітети є не просто сполученнями загальноживаних слів, а “експресивно-стилістичними вузлами психологічного та асоціативного змісту, емоційно-оцінної та образної наснаги” [11, 46].

Відомо, що експресивно-стилістична функція естетично маркованих народнопоетичних елементів не обмежується стильовими (й жанровими) рамками фольклорного мовлення. Зі спеціальною метою вони можуть вводитися в контекст іншого роду. Так, зазнаючи індивідуально-авторської стилістичної обробки, коли вони не просто орнаментують іностильовий контекст, а становлять його образно-смыслову опору, глибинну ідейно-тематичну суть, постійні епітети набувають потужної експресивності, естетичної цінності. За такого використання фольклорних епітетів їхній життєвий потенціал розкривається повторно, на іншому мистецькому рівні. Відбувається, так би мовити, наступний, завершальний етап їхнього естетичного та стилістичного освоєння, а самі вони сприймаються вже в новій історично-етнографічній площині. Таким чином, відбувається процес, про який писав О.Потебня: “скам’янілі (канонізовані) елементи фольклорної поезики можуть асимілюватися єдиним планом нового художнього

цілого і, таким чином, розширювати свої образотворчі, виразові можливості за нових історичних умов” [8, 592].

У стилі постійних народних означень В.Стус вживає такі словосполучення, модифікуючи та досягаючи їх контекстуальної актуалізації: *чорна біда, тяжка біда, лютий біль, сиві брови, щедра весна, щедрий вечір, буряний вітер, тугі вітрила, веселий вогонь, цілюща вода* та багато ін. Пор.: *Шукаймо щастячка, зрадливий хлопчику, / де битий шлях* (ЗД:141); *На тихі води і на ясні зорі / паде лебідка білими крильми* (П-1:152).

Таким чином, поряд із постійними Стус вводить різноманітні оригінальні, або оцінні, ліричні епітети, оскільки лірика — це завжди оцінка, вияв суб’єктивності автора. Пор.: *А пам’ять любої руки — / п’яної, білої, гінкої — / перегортає днів сувої* (П-1:157). Тут епітет *біла* є постійним, а інші (*люба, п’янка, гінка*) доповнюють його авторськими характеристиками. Так само у вірші “З дощів, туману, забуття і туги...”, вживши спочатку постійний епітет *пресвята* (*Та тільки серце мало не урветься, / все калатає: пресвяту журбу...*), поет далі додає цілу низку власних: *просинену, притьмаву, обгорілу / почуло невідь-звідки і надсилу / забилося у затіснім гробу* (ЧТ:123). Таке епітетне розмаїття допомагає передати переживання ліричного героя, “загубленого у світовому морі”. У цих епітетах, особливо авторських, поєднуються зображувальні, виражальні та емоційно-оцінні функції.

Разом із тим прикметною ознакою ідіостилю В.Стуса вважають і парадоксальність його епітетних образів, “спричинену цілковитим розривом із засобами народницької поезії” [13, 222]. Як приклади можна навести епітетні образи *білий грім* та *червоне слово*. Пор.: *Цей білий грім снігів грудневих, / грудного болю білий грім, / безокрай марень полудневих, / спогадувань рожевий дим...* (П-1:36); *Тільки скажи “люблю” / Одне-єдине, кругле, вологе соковите, / як плід біля вишневої кісточки, / червоне слово* (ЗД:70). Поет, так би мовити, побачив *грім* не ясним, небесним (епітети, притаманні словнику народної поезії), а *білим, словом* не *живим, цілющим*, а *червоним*. Письменник відмовляється від звичних епітетів для того, щоб повернутися до традиційних, але вже на якісно новому художньому рівні. “Річ у тім, — підтверджують цю думку дослідники В.Калашник та М.Філон, — що константами поетичного світу В.Стуса є, крім усього іншого, архетипні міфологічні образи...” [5, 237], до яких належать й епітети-символи *білий* та *червоний*. Синтагматично розгорнуті образи *білого грому, червоного слова* — це епітетний ейдос, семантика яких містить усю повноту ознак екзистенційного етнічного переживання дійсності.

У поезиці Стуса знаходимо так звані гомерівські епітети — поетичні складені означення, характерні для гомерівського епосу, що являють собою поєднання двох коренів [7, 167]: *біло-голубе багаття, всемолода біда, чорнобривий біль, крайбережні верби, чорно-біла весна, млисто-гіркий вечір, бузково-тканні віти, жовто-зелені вогні, всеочисний вогонь, залізобетонний Донбас, стотривожена душа, крутостегна жінка* тощо. Пор.: *Щоб раювали тонкоспіві верві / із полювань, із золотого жита...* (ЗД:72); *середина жовтня — твоїх тонкогорлих розлук...* (ВЦ:159).

Серед епітетів, активно вживаних та створюваних поетом, розрізняємо суфіксальні прикметникові епітети на *-стий, -атий, -итий, --авий*. Хоча такі епітети звичайно більшою мірою належать до логічних, інформативних, а не емоційних означень предмета, проте їхня поетичність є незаперечною, оскільки вони посилюють та увиразнюють емоційне та оцінне забарвлення поетичного мовлення. Напр.: *мулькавий берег, сумовитий вечір, страпатий вечір, пронозистий вітер, жовтувата вода, ропавий гнів, кривавий гнів, пречистий гнів, мишастий сніг* тощо. Пор.: *заткала вікна поніч волохата, / дець голосно потріскує мороз* (П-1:51); *Тепер — усе сплигло. Тепер — не треба: / заколисався кострубатий жах* (П-2:51).

З-поміж епітетів суфіксального типу своєю художньою фіксацією лише одного нюансу, одного певного настрою, екстатичністю вирізняються епітети, що при утворенні образно-метафоричної номінації базовим мають іменник *біль*. Біль у Стуса: *шпелехатий, крилатий, променистий* тощо. “Біль для поета не просто вимушений стан буття, свідчення антогоністичності світу й людини. У ньому митець вбачає і доцільність — з погляду вічного, з погляду прилучення людини до справжнього” [1, 10].

Характерні для Стусової поезії й оксиморонні епітети, що є художньо цінними своєю несподіваністю в поєднанні непоєднуваного, адже “експресивнішим та естетично вартіснішим буде те означення, в якому більше новизни, неординарності, метафоричності, яке співвідноситься з означуваним словом на складній, суб’єктивно-оказіональній семантичній основі” [11, 48]. Головною стилістичною функцією таких епітетів є їхнє розкриття багатства асоціативних відтінків поетичного мовлення. Напр.: *радісна біда, радісний біль, вірні вороги, білий грім, чорний день, безбереге море, безмежне поле, радісні тортури* та ін. Пор.: *О болі радісні непізнаних бажань, / тривожний крові шал і пеші поривання...* (ЗД:145); *Найкраща насолода — смерть жива* (ЧТ:67); *Стояти. Тільки тут. У цьому полі, / що наче льон, і власної неволі / на рідній запізнати чужині* (П-2:55).

Використовуючи принцип семантичної несумісності між іменником та прикметником (чи дієприкметником), автор досягає нової смислової якості, створює несподіваний експресивний ефект. Потужність сигналу художньо-естетичної інформації, принцип семантичної несумісності між іменником

та означенням можна помітити й у назві поетичної збірки “Веселий цвинтар”. Спостерігаємо застосування цього прийому і на прикладі однорідних підметів (пор.: *І вже половина життя забувається. Гріх/ уже забувається. Горе і радість нехитра* (ВЦ:159)); між однорідними присудками (пор.: *спочатку вони вбивали людину,/ потому вбитого оживляли...*(ВЦ:182)). Деколи оксиморонне формулювання розвивається у Стуса у ліричний сюжет.

*Вмирає пізно чоловік,
а родиться дочасно, тому й на світі жити звик,
як раб й рабовласник.
Він като-жертва, жертво-кат
страждає і богує,
іде вперед, немов назад,
як душу гнів руйнує... (ВЦ:174).*

У такому випадку оксиморонне формулювання перетворюється на стилетворчий чинник, вказуючи на домінуючі ознаки авторського стилю митця. Тяжіння поета до оксиморону, виразно відчутна напруга його лірики трактується дослідником Ю.Шерехом як приналежність В.Стуса до експресіоністичного стилю. “Стусів світ — суцільний оксиморон, де хрест — веселий, рятунок — нестерпний, журба — солодка, а могили — живі” [13, 248].

Естетично вартісними своєю незвичайністю та підсиленою образністю виступають у поетичному дискурсі Стуса тавтологічні епітети — ті, що з додатковим підсиленням повторюють зміст головного слова, є повторенням вже вираженого змісту. Напр.: *райдужна веселка, чорний ворон, білий день, жива душа, чорна ніч, ясне палахкотіння, непроглядна п'ятьма, терпкий полин* та ін. Пор.: *Та в'юниться,/ немов батіг, іздовий:/ — Рушай гроза,/ під райдужну веселку!*(Кр:208); *Тож, чорний вороне, замовч і голівоньки не мороч...*(ЗД:110).

З-поміж тавтологічних епітетів розрізняємо синонімічні тавтологічні утворення, напр.: білясто-білі сни, сама-одна, помалу-малу, одне-єдине слово, один-однісінький, чорно-воронове крило. Пор.: *Легкою тривогою/ тільки чорно-воронове креше синь крило...*(Кр:203); *Коли я один-однісінький/ серед зелених снігів Приуралля...*(ЗД:70); *Єси/ сама-одна, сльозо космогонічна...*(ЧТ:94-95).

Тавтологічними епітетами виступають у поезії Стуса і такі епітети, що є повторенням тієї ж чи різних форм одного і того ж слова або є поєднанням спільнокореневих (*чужа чужаниця, далекі далі, гримучий грім, громохкий грім, біла білота*). Пор.: *Чужа чужаниця сльотава — з імлюю/ з туманом і димом* (П-1:69); *Переддосвітний крик лелек — / із далеких летять далеки,/ а мені білий світ померк/ за тобою*(ЧТ:105); *омиті потойбічною водою,/ у сьві тамземних просвітлених весен,/ у білій білоті недосягання — / вони стоять в короні сніговій* (П-1:79).

Стилістичні функції тавтологічних епітетів Стуса полягають насамперед у підсиленні емоційності та ритмічності мови. Такі одиниці затримують увагу на сказаному, увиразнюють його.

До найбільш експресивних та емоційно насажених епітетів Стуса слід віднести індивідуально-авторські, так звані “кольорові” епітети [12, 151-161]. В їхній основі часто лежать несподівані асоціації, тому вони не піддаються групуванню. Епітети саме такого різновиду найбільш тяжіють до метафори. Відбувається, таким чином, синтез тропів. Тому ці епітети слід було б називати метафоричними. До таких “кольорових” метафоричних епітетів дослідник Б.Чопик пропонує відносити словосполучення типу *медові береги, побронзовілий берег, бузковий вечір, голубе вино, чорні вітри, жовті вогні, чорні води, фіолетовий жар, золоті ножі, тьмяна вода, чорна порожнеча, прочорнений ліс* тощо.

Індивідуально-авторські епітети вказують на домінуючі ознаки авторського стилю, зокрема на тяжіння поета у зображуванні навколишньої дійсності, предметів об'єктивного світу до гама здебільшого темних кольорів: від тьмяного, мерехтливого — до чорного, чорнясто-жовтого, чорно-воронового, гробового. Пор.: *А ти шукай — червону тінь калини/ на чорних водах — тінь її шукай...*(ВЦ:163); *Горіли сосни/ чорнясто-жовтим мерехтом* (ЗД:78).

Загальний емотивний ореол драматизму, що супроводжує у Стуса мотив суму, смерті, підтримує образ (осіннього, зів'ялого) листа: *Вітер зірвався/ і загудів чотирма голосами,/ листя змітаючи з чорної стежки* (ЧТ:189).

“Кольорові” епітети у складі усталених образів, як, скажімо, *чорна біда, чорний день, чорна ганьба, чорна ніч* наповнюються у Стуса смислом, що породжуються загальними чинниками — антагонізмом світогляду поета та ідеологічним змістом тогочасної радянської епохи. Таким чином, можна стверджувати, що суть Стусівських епітетів у складі традиційних образів полягає у маніфестації смислу, що далеко виходить за “межі” загальноаксіологічної пейоративної оцінки світу [5, 236-239.]. Пор.: *Як запалить тебе, багаття,/ у чорний день? У чорну ніч? Як тишу притулить до віч/ і ждати, ждати, ждати й кланялись...*(ЗД:100).

Стусівські епітети особливі не своєю описовістю, а художньою образністю, яка містить в собі експресивно-емоційне, естетичне навантаження. Таке значення звичайно вказує на тонко й дотепно підхоплену рису подібності, що, як правило, таїть у собі якесь порівняння. Наприклад, *небо* у Стуса: *залізне, вологе, божевільне, скуповджене; ніч: глуха, скорботна, голчаста, вигукла до ртуті*. П.Волинський крім метафоричних епітетів розрізняє й епітети, слова в яких вжиті в їхньому прямому значенні (напр., в поезиці Стуса: *однокрилий птах, тихий голос, дрібний дощ, пахка трава, зелена трава*), а також метонімічні, гіперболічні та іронічні [4].

Метонімічними епітетами у поетичних творах Стуса виступають такі: німий погляд, німотний погляд, щасливі очі, голодні очі, німа рука, пропаша голова. Пор.: *Летить крилатолезо/ на утлу синь, високогорлі сосни/ і на пропашу голову мою* (ВЦ:154); *все видерем, йому ж залишимо лиш грішну душу й слово/ тепле* (ЗД:110). Часто у поезіях Стуса епітети, що групуються навколо одного з центральних образів поета — образу України, являють собою метонімічні символи української культури: *Ярій, душе! Ярій, а не ридай./ У білій стужі серце України./ А ти шукай — червону тіль каліни/ на чорних водах — тіль її шукай*(П-1:88). Такі епітети виражають цінності індивідуального духовного життя, поетичне усвідомлення не як миттєвий порух, а як одвічний біль та переживання за Україну.

Гіперболічними у Стусових поезіях постають епітети, що фіксують інтенсивне переживання світу ліричним героєм: велетенська біда, вселенське буття, галактична вись, сторозтриклятий гнів, безберегий день, цілосвітній дощ тощо. Пор.: *Зазимком іскрить/ порожній, безберегий, неокрайї... відголосілий степ* (ЧТ:81); *Стоять світи зголілі довкруги/ безобрійні — куди не скинеш оком — / черга видінь* (П-1:69).

Іронічними епітетами у віршах Стуса виступають: пелехатий біль, заздрісні боги, охляла вітчизна, нерозумний ворог, без'язикий люд, недорікуватий люд. Пор.: *весь виднокрай зотлів, а люд — помер,/ а вітер видув, а сніги встелили,/ а заздрісні боги благословили*(ЧТ:87); *А за вікном — крізь чадний гуд,/ крізь пугача ошадні крики — / твій шанталовий, без'язикий/ твій недорікуватий люд* (П-1:103).

На нашу думку, слід виокремити у поезиці Стуса ще один вид епітетів — епітети, що несуть у собі такі основні естетичні категорії, як категорія трагічного, драматичного. Наприклад: *ошукана Україна, западистий рай, всебідий рай, скорбний хорал, смертний шал, обранений яр, цвинтарне сяєво*. У таких словосполученнях головне смислове, емоційне та оцінне забарвлення несуть означення. Потрапивши до нового семантичного поля, ці епітети збагачують його новими емоційними чи смисловими нюансами. Пор.: *Тож — в неба провалля, в бездоння, бездолий/ нагірний, невірний, западистий рай,/ всебідий, всегнівний, всещедрий, всекволий* (П-1:98); *Під кожним під крилом — чужа чужина./ І далені дальня Україна — / ошукана, оспала, навісна* (П-1:44). Естетична категорія трагічного може підсилюватися й в епітетах, "драматичність" яких зумовлена контекстом. Так, наприклад, один із найулюбленіших кольорів Стуса — фіолетовий — набуває у поезії "Потоки" драматичного забарвлення: *"це колір божевілья/ і судної доби"* (ЗД:76), — стверджує поет. У змальованому символічному оточенні, що нагадує, як говорить Яр Славутич, допит у МВС, автор признається з докором: *"великий гріх на серці я ношу"* [9, 361] (цей рефрен курсивом повторюється у вірші кілька разів, підсилюючи драматичність переживань ліричного героя).

Естетичні категорії трагічного та драматичного тісно переплітаються у поетичному дискурсі В.Стуса із темою та ідеєю України, які проходять крізь усю поетичну творчість письменника, критикою радянської дійсності, загарбництва. Але критика поета не така прямолінійна, відверта, як, скажімо, у І.Світличного. Стус "орудує переважно медитаціями, більше роздумує, ніж рубає мечем оголеної публіцистики" [9, 363].

О.Веселовський виділяє серед епітетів синкретичні, пов'язуючи їх виникнення зі злитістю наших сприймань, коли "око підтримується слухом, дотиком і т.п. і навпаки" [3, 66]. Іноді це явище називають художньою синестезією — одночасне поєднання-переплетення візуальних, слухових, дотикових, нюхових образів в одному тропі [10, 250]. Знаходимо приклад такого різновиду епітета у вірші "Здається, чую: лопають каштани...":

*Здається, чую: лопають каштани,
жовтозелену викидають брость
і зовсім поруч — київське весняне
пахуче небо гуком налилось* (П-1:29).

Високий ступінь абстрагування одоративних уявлень засвідчує у цьому уривку метафора *пахуче небо*. Схожу семантико-стильову модифікацію образу "запах неба" знаходимо й у поезії В.Свідзинського: *Тепер, цілуючи, вдихаю/ З плечей оббрижаних твоїх/ Тепло і запах неба маю*.

Намагаючись максимально активізувати закладену в художньому слові пам'ять органів відчуття, перебороти їхню недосконалість у відтворенні розмаїття людських почуттів, митець вдається до несподіваного поєднання слів, які немов би вступають у своєрідну "хімічну реакцію" з утворенням цілком нової художньої "речовини", естетично спрямованої та лінгвістично осмисленої, (*жовтозелена*

брость, пахуче небо, розлоге і вологе жебоніння, нагірне, вивільгле струміння, повногорлий гук). Із цього поетичного тексту неможливо, не пошкодивши всієї “сполуки”, вилучити жодного із взаємопов’язаних компонентів. Не надається вона і до спрощення, зведення до звичніших, зрозуміліших образів.

Своєрідність вживання епітетів Стусом пов’язана і з певною ритміко-стилістичною фігурою, яка створюється трикратним повторенням однорідних синтаксичних одиниць-означень, які або виконують роль синонімів, фіксуючи не випадкове, а постійне та загальнозначуще, пор.: *Напротувалася їм путь — / спадна, укотиста, увізна* (П-1:43); *Глухо хлюпає в береги/ день — / горішній,/ незайманий,/ многогрішний* (ЗД:139), або створюють ефект нагнітання, глибше й точніше передаючи психічний стан людини, пор.: *Нарешті — вільний, вільний, вільний ти* (ВЦ:178); *Подвоєний, потроєний, посотий,/ Ти мениаєси* (ЗД:131). Таку “ступеньовану” манеру Стуса, в якій виразно відчутно високу напругу, екстатичність, Ю.Шерех виводить із традицій експресіонізму [13, 248]. Від експресіонізму, стверджує літературознавець, у Стуса й “ступеньованість” вражень та почуттів: довгий зал у поета “*мов постріл, — довгий і гулкий*”, сосни не просто стоять, а “*жбурнули в небо крони величезні*”, сонце не світить з-за хмари, а “*зизить схарпудженим оком, мов кінь навіжений*”.

Епітети Стуса нові й часто неповторювані. Своєю експресивністю, пластичністю вони унаочнюють предмет чи подію, мобілізуючи емоції читача. Стусівські епітети орієнтовані не на відсторонену, хоча й пропущену через індивідуальну свідомість, онтологію дійсності і реальність статичної істини, а на буття творчої індивідуальності, і як такі, вони своєрідно фіксують екстенсивне та інтенсивне переживання світу. Саме останнє лежить в основі складних епітетних образів, епітетів, однокореневих із означуванним словом, оксиморонних та тавтологічних епітетних образів, у метонімічних епітетах, епітетах, що несуть у собі такі основні естетичні категорії, як трагічне, драматичне, іронічне, а також у численних образах, ознака предмета в яких тяжіє до одного з полюсів градаційної шкали — здебільшого до полюсу “інтенсивність”.

ДЖЕРЕЛА

- ЗД — “Зимові дерева”
 ВЦ — “Веселий цвинтар”
 Кр — “Круговерть”
 ЧТ — “Час творчості”
 П-1 — “Палімпсести”, частина 1
 П-2 — “Палімпсести”, частина 2

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко А. Спроба аналізу філософських творів В.Стуса // Дивослово. -1998. - №8. - С.8-10.
2. Бровко І., Коцюбинська М., Сидоренко Г. Аналіз літературного твору. - К.: Вища школа, 1959. - 204с.
3. Веселовский А. Историческая поэтика. - М.: Гослитиздат, 1958. - 306 с.
4. Волинський П. Основи теорії літератури. - К.: Вища школа, 1963. - 223 с.
5. Калашник В., Філон М. Епітет у поетичному ідіостилі В.Стуса // Лінгвістичні студії. Вип.5.- Донецьк: ДонДУ, 1999.- С.236-239.
6. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм. (Стилістика). - Мюнхен-Ніжин, 1994.- 135 с.
7. Літературознавчий словник-довідник. -К.: Академія, 1997.
8. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. - Х., 1905.- 625 с.
9. Славутич Яр. Меч і перо: Вибрані дослідження, ст. та огляди. - К.: Дніпро, 1992.-413 с.
10. Ткаченко А. Мистецтво слова. (Вступ до літературознавства). - К.: Правда Ярославичів, 1998. - 448с.
11. Чабаненко В. Основи мовної експресії. - К.: Вища школа, 1984. - 167 с.
12. Чопик Д.Б. Неологізми Яра Славутича // Творчість Яра Славутича. Статті й рецензії. - Едмонтон: Видавництво ювілейного комітету, 1978. - С.79-88.
13. Шерех Ю. Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеології. - К.: Дніпро, 1993.- 590 с.

РОЗМОВНА ЛЕКСИКА В МОВНІЙ ПРАКТИЦІ Є. ДУДАРЯ

Онойко О.Г., студент

Запорізький державний університет

Словесно-художній твір як втілена у формах мови й освітлена свідомістю автора картина світу, містить оцінку зображеного світу письменником, його ставлення до дійсності. А якщо це гумористичний твір, то оцінка світу посилюється, забарвлюється критична естетика твору, його гострота. Саме такі риси втілюють у собі гуморески та “дударески” відомого українського автора Євгена Дударя. Втіленню таких рис у творі якнайбільше сприяє відчуття гумористом живомовності, орієнтація на дотепну, гостру мову народу. Саме розмовна мова, володіючи цілим арсеналом фонетичних, лексичних, морфологічних, словотворчих та синтаксичних засобів є важливим інструментом майстра слова.

У спеціальних дослідженнях на позначення явища розмовної мови використовуються різні терміни, які відображають різні погляди на це явище:

1. “Розмовний стиль” як один із стилів літературного мовлення протиставлений всім іншим, т.з. книжним [1, 5], [2, 14];
2. Будь-яке висловлення в усній формі [3, 21];
3. “Розмовно-побутовий стиль” як вияв побутового мовлення населення [4, 45].

Деякі дослідники розглядають розмовно-побутовий стиль як усну форму епістолярного стилю [5, 15].

Навіть ця термінологічна різноманітність відображає різне розуміння об'єкта дослідження, недостатність його вивчення.

У “Словнику лінгвістичних термінів” зазначається, що “розмовна мова – різновид літературної мови, який використовується в умовах невимушеного спілкування. Це мовлення не підготовлене, спонтанне, породжене потребами безпосереднього спілкування двох чи більше осіб і є засобом такого спілкування...” [6, 243]. Зрештою, як зазначає П.С.Дудик, поняття “розмовна мова”, “розмовний стиль мови” і “розмовний різновид мови” є цілком рівнозначні [7, 21].

Як зазначено вище, мовні елементи, які пов'язують з поняттям розмовності, можна зустріти на всіх мовних рівнях. Але найяскравіше вони виявляють себе саме на лексичному рівні. Це пояснюється різними причинами, зокрема й тим, що кількість елементів на лексичному рівні без усякого порівняння більше, ніж на інших, і таким чином, можливості стилістичної диференціації значно більші. Саме тому розмовна лексика найповніше реалізує такі найзагальніші особливості розмовної мови, як емоційність, суб'єктивна оцінка, виразність.

Розмовна лексика, як зазначає В.С. Ващенко, є прошарком слів, що викликає великий інтерес у своїх якісних ознаках, властивих саме їй, важливих і своєрідних. Окрім звичних номінативних функцій, вона часто характеризує різноманітні реалії в їх деталях, варіативних виявах, витончених відмінностях. Розмовна лексика відносно вільніша (вільніша від загальної) в процесі обігу, бо часто варіює у значенні та функціях [8, 55].

Такі особливості розмовної лексики є важливими, коли лексичні елементи повинні посилено впливати на адресата твору, викликати в читача інтелектуальну й емоційну реакцію. Лексичні елементи розмовної мови використовуються Євгеном Дударем із чітко визначеною настановою на гумористичний ефект, для колоритного змалювання персонажів, розкриття викривальної суті твору.

Наше дослідження є спробою проаналізувати розмовну лексику як сформовану систему на матеріалі збірок Євгена Дударя “Антифас” [9] і “Директор без портфеля” [10], з'ясувати особливості її функціонування у зв'язку з жанровою специфікою твору.

Семантика розмовних лексичних елементів досить різноманітна й багата. Адже цей розряд слів пов'язаний перш за все з життям мовців, практикою спілкування, тому потенційні можливості у збагаченні й розширенні їх семантики – великі.

Наприклад, для яскравості й повноти творчого зображення автор ніколи не використовує звичайні, так би мовити буденні прізвища та власні назви, позбавлені комічного ефекту й своєрідної міні-характеристики, прямого наближення до читача: любитель писати анонімки *Шмурдяк*, неповороткий *Мурленко*, підлабузник *Хабаренко*, прогульник *Задирака*. Не менш вишукано-гумористичними є назви установ, де працюють герої творів: контори “*Пришійкобиліхівіст*” і “*Райкопито*”, взуттєва фабрика “*Закаблук*”. Емоційний заряд несуть і географічні назви: річка *Ікавка*, міста *Буки* та *Яснополь*.

Відомо, що основу розмовної лексики становлять слова з емоційним забарвленням, хоч вони можуть бути різного походження і мати різний ступінь виразності. Яскравими в цьому відношенні є групи розмовних слів, які ми виділяємо серед іменників:

1. Назви на означення людей за характерними рисами та ознаками, що надають мові гіперболічного відтінку: *кровопивця, шкуродер, харцизяка, нездара, окомиллювач, ледацюга*;
2. Слова побутового вжитку: *манаття, костюмаха, швабродержак, підсобка*;
3. Назви жінок за професією чоловіка, а також самої особи за її професією: *музикантша, кандидатша, лікарка, теледама*.

Найбільшу групу розмовних слів складають дієслова, які позначають різноманітні дії: рух, поведінку, мовлення людини. До таких слів часто можна підібрати синоніми з нейтральним значенням: *гамселити*-бити, *кумекати*-думати, *чкурнути*-побігти, *відчикрижити*-відрізати та інші. Автор широко використовує дієслівну синоніміку, залучаючи до синонімічного ряду слова з різними відтінками, що допомагають якнайточніше передати семантику дії. Наприклад, на позначення дії “*ходити*” гуморист використав такі дієслова: *пришкандибати, почовгати, поплентатися, чалапкати, почвалати, сновигати*.

Поширеною є група дієслів із різко вираженим звуконаслідувальним відтінком. Вони виражають процеси, що супроводжуються незвичними, дивними, почасти раптовими звуками, а це створює гумористичний ефект: *улюлюкати, турурукати, бовсьнути, пошурхотіти, вицвірінкатися*.

Семантичні групи слів з більшим чи меншим відтінком розмовності можна виділити і серед прикметників: *чистюсінкий, крадькуватий, розбрунькуватий, гребенастий, новенький*, або утворені складанням основ: *пишилотілий, довгоносенький, голубоокій*.

Особливістю функціонування розмовної мови у творах Є. Дударя є її частий монологічний вияв, на відміну від загальноприйнятої діалогічності (дударески: “Біоструми”, “Ферапонт на орбіті”, “Емоції”, “Порозпускалися”, “Багор”). Але ця монологічність не заважає автору-оповідачу за допомогою розмовних елементів наблизитися до читача, зробити твори достовірними й дотепними. Наприклад, з дударески “Емоції”: “...Тримай себе. Не виплигуй із власної шкіри. Коло хтось тобі наступив на пальця. Пальців багато, а шкіра одна. Виплигнеш із неї. Назад можеш не потрапити у свою. Хтось раніше у неї вскочить. А ти – в чужу. І вже почуваш себе, як у краденому кожусі”.

Майстерно використовує гуморист розмовну лексику для образотворення. Так у гуморесці “Добра не жди...” автор створює образ нечистоплотної людини з моральними якостями “праведника”, незадоволеного мораллю. Персонаж протиставляє одяг і мораль свого покоління й сучасної молоді: “Ні, молодь пішла не та. Ми у свій час хоч у *фуфайках* і в *чоботях кирзових*, але морально були... Далеко їм до нас. Дівчисько...один день у *мікро-міні*. Другий – у *макро-максі*. А на третій раз *джинси вичовгані* напинає...Хіба дочекаєшся добра від такої молоді?”.

Таким чином, мова художньої літератури має широкі можливості активізувати ту чи іншу частину лексичного складу української мови, по-різному вводити розмовні елементи, збагачуватись за їх рахунок у плані індивідуалізації мови персонажів та авторської мови, створювати комічний ефект, загострювати ситуацію в творі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дудик П.С. Розмовний стиль сучасної української літературної мови // Українська мова і література в школі. - 1971. - №5.- С. 3-13.
2. Нелюба А. Теорія і практика ділової мови. - Харків: Акта, 1997. – 189 с.
3. Українське побутове літературне мовлення. – К.: Наук. думка, 1970. – 200 с.
4. Мова і час. Розвиток функціональних стилів сучасної української літературної мови.-К.: Наук. думка, 1977. - 235с.
5. Стиль і час. Хрестоматія.-К.: Наук. думка, 1983. – 248 с.
6. Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів.-К.: Вища школа, 1985. – 360 с.
7. Дудик П.С. Особливості розмовної мови // Укр. мова і літ. в школі. -1967. - №6. - С. 21-26.
8. Ващенко В.С. Українська лексикологія. Посібник для студентів-філологів. - Дніпропетровськ: ДДУ, 1979. – 125 с.
9. Дудар Є. Антифас. - К.: Дніпро, 1987. – 518 с.
10. Дудар Є. Директор без портфеля. - К.: Рад. письменник, 1985. – 86с.

КОНЦЕПТ VANITÉ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Павлюк Е.О., аспирант

Запорожский государственный университет

В основе отношения носителя языка к абстрактному имени лежат те представления о стоящей за ним абстрактной сущности, которые сложились в данной культуре и переданы традицией, в частности и через язык [1, 74]. Но, как отмечает Л.О. Чернейко, концепт пронцаем, поскольку пронцаемо ассоциативное поле и поскольку нет пределов познанию мира. А познание мира и понимание текста ассоциативны по своей природе. Смоделированный концепт дает достаточно объективное представление о способе существования абстрактной сущности в языковом сознании социума, если бессознательное считать составной частью этого сознания. Однако концепт - это конструкт, репрезентирующий ассоциативное поле имени, но не сводимый к нему [1, 80].

Концепт потому и становится реальностью национальной речемысли, образно данной в слове, что существует реально, так же, как существуют язык, фонема, морфема и прочие выявленные наукой «ноумены» плана содержания, жизненно необходимые всякой культуре. Концепт есть то, что не подлежит изменениям в семантике словесного знака, что, напротив, диктует говорящим на данном языке, определяя их выбор, направляет мысль, создавая потенциальные возможности языка-речи. Концепт - резервуар смысла, который организуется в системе отношений множественных форм и значений.[2, 36-37].

Основа концепта - сублогическая. Содержание концепта включает в себя содержание наивного понятия, но не исчерпывается им, поскольку охватывает все множество коннотативных элементов имени, проявляющихся в его сочетаемости. А сочетаемость имени отражает и логические, рациональные связи его десигната с другими, и алогичные, иррациональные, характеризующие эмоционально-оценочное восприятие мира человеком. Сочетаемость имени предопределяется его глубинным ассоциативным потенциалом, который раскрывается в ассоциативном эксперименте, прямо ориентированном на говорящего и позволяющем исследователю смоделировать внерациональную, сублогическую структуру языкового сознания. Через сочетания абстрактного имени с вторичными предикатами отвлеченная сущность также обнаруживает присущие ей ассоциативные связи со стандартными, эталонными прототипами имен субъектов этих предикатов. Но эти связи представлены имплицитно, а потому выводятся, восстанавливаются исследователем [3, 22-23].

В большинстве контекстов мы наблюдаем персонификацию абстрактного имени. В корпусе контекстов присутствует представление о тщеславии как о болезненном, впечатлительном существе, ранимом организме. Il y a dans mon fait petitesse bourgeoise; ma vanité est choquée, parce que M. de Rênal est un homme ! (Stendhal, *Le rouge et le noir*, 170). Vanité можно задеть, оскорбить, шокировать - это качество «впечатлительно». Vanité можно ошеломить: La vanité de Lucien fut consternée, il se sentit froid dans la poitrine, car notre héros, en cela fort différent des héros des romans de bon goût, n'est point absolument parfait, il n'est pas même parfait tout simplement (Stendhal, *Lucien Leuwen*, 591).

Après avoir longuement discuté sur les moyens de ménager la vanité malade de ce fonctionnaire éminent, il fut convenu que le général et Leuwen lui écriraient chacun de leur côté (Stendhal, *Lucien Leuwen*, 477). Vanité болезненна, слаба. J'ai bravé l'autorité du prince le soir du billet, je puis m'attendre à tout de la part de sa vanité blessée : un homme né prince oublie-t-il jamais la sensation que je lui ai donnée ce soir-là ? (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 313). Многочисленные примеры дают нам представление о vanité как о ранимом месте, которое очень нежно, болезненно, непрочно в организме субъекта.

С контуром концепта vanité сходен во многом контур концепта orgueil, и они могут встретиться в подобных контекстах: Mais il était blessé dans son orgueil, blessé dans sa vanité, cette vanité et cet orgueil ombrageux d'écrivain, qui produisent cette susceptibilité nerveuse toujours en éveil, égal chez le reporter et chez le poète génial (Maupassant *Guy de, Bel-ami*, 212). Orgueil и vanité могут быть ранены, как живые существа, как люди. L'extrême réserve qui, chez Fabrice, provenait d'une indifférence allant jusqu'au dégoût pour toutes les affectations ou les petites passions qui remplissent la vie des hommes, avait piqué la vanité du jeune prince ; il disait souvent que Fabrice avait autant d'esprit que sa tante (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 518).

Insolentes et tracassières comme des mouches, ces âmes étroites avaient réussi à piquer sa vanité, à réveiller son orgueil, à exciter sa curiosité (Balzac *Honoré de, La peau de chagrin*, 237). Vanité уязвима, ее можно уколоть, она почувствует боль от укола. Vanité часто концептуализируется как живое существо, как чувствительный к уколам организм.

Maintenant la vanité piquée de cet homme peut lui suggérer les idées les plus singulières ; leur cruauté bizarre ne ferait que piquer au jeu son étonnante vanité. (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 592). Уколотая vanité воздействует на человека.

Lucien s'arrêta un moment. Sa vanité était si vivement piquée en ce moment, qu'il avait de l'amour plutôt le souvenir récent que la conscience de sa présence actuelle (Stendhal, *Lucien Leuwen*, 592). В рассмотренных контекстах преобладает концептуализация vanité как живого существа, чувствительного к уколам организма.

В плане эмоциональном vanité испытывает различные чувства: гнев, ярость, недовольство, радость, огорчения: Cette phrase éternelle qui calmait tous les chagrins de sa vanité, devint un mensonge (Balzac Honoré de, *La peau de chagrin*, 189).

La morgue de la noblesse de cour désaffectionna du trône la noblesse de province, autant que celle-ci désaffectionnait la bourgeoisie en froissant toutes les vanités (Balzac Honoré de, *Illusions Perdus*, 35). Vanité можно обидеть, оскорбить.

Nous avouerons que la vanité de Lucien était agacée ; son genre de vie le plaçait huit ou dix heures de chaque journée au milieu d'hommes qui en savaient plus que lui sur la chose unique de laquelle il se permettait de parler avec eux (Stendhal, *Lucien Leuwen*, 79-80). Vanité можно раззадорить, раздражить.

Tout à coup, le bonheur le plus vif sembla redoubler dans les yeux de la Fausta ; mon rival est présent, se dit M***, et sa fureur de vanité n'eut plus de bornes (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 255). Vanité может быть в ярости, в бешенстве.

Maintenant je ne trouverai plus que des jouissances de vanité ; et cela vaut-il la peine de vivre ? ... Ma vanité a un bonheur ; à l'exception du comte peut-être, personne n'aura pu deviner quel a été l'événement qui a mis fin à la vie de mon cœur... (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 444). Vanité имеет счастье, имеет свои утехы и наслаждения.

Il semble que nous n'achetions jamais assez chèrement les plaisirs de la vanité (Balzac Honoré de, *Peau de chagrin*, 108). За удовольствия vanité никакая цена не будет высока.

Одним из характерных свойств является любовь vanité к лестии, ласке. La vanité particulière aux auteurs venait d'être caressée chez Lucien par des connaisseurs, il avait été loué par ses futurs rivaux (Balzac Honoré de, *Illusions Perdus*, 317). Ainsi, les moindres détails prouvaient à Lucien, l'immensité du pouvoir du journal et caressaient sa vanité (Balzac Honoré de, *Illusions Perdus*, 378). Vanité можно гладить, ласкать.

Elle sourit involontairement de vanité, en voyant la foule qui se précipitait à droite par l'autre corridor, tandis qu'elle montait l'escalier des premières (Flaubert Gustave, *Madame Bovary*, 316). Человек, испытывающий vanité, может невольно улыбаться; по-видимому, это удовлетворенное качество вызывает приятные ощущения.

Часто в контекстах она выступает как агенс действия, влияя на человека, который является носителем качества. La vanité piquée peut mener loin un jeune homme riche et dès le berceau toujours environné de flatteurs (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 253). Vanité может завести далеко, т.е. ее воздействие на человека достаточно велико.

La fantaisie de Fabrice se changea en pique d'amour-propre (à son âge, les soucis l'avaient déjà réduit à avoir des fantaisies!): La vanité le conduisait au spectacle ; la petite fille jouait fort gaiement et l'amusait ; au sortir du théâtre il était amoureux pour une heure (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 176). Vanité может сопровождать, конвоировать, т.е. заставлять субъекта качества куда-либо идти и что-либо делать. Это подтверждает власть, которую имеет это качество над человеком.

Les romans leur auraient tracé le rôle à jouer, montré le modèle à imiter ; et ce modèle, tôt ou tard, et quoique sans nul plaisir, et peut-être en rechignant, la vanité eût forcé Julien à le suivre (Stendhal, *Le rouge et le noir*, 62). Vanité проявляет свое влияние на человека, заставляет его что-либо делать.

Персонификация наблюдается также в контекстах, где моральное качество обладает способностью говорить. « Cette grâce, ce changement, étonnant chez cette femme si fière, c'était votre mérite qui en était l'auteur, lui disait la vanité ». Cela n'est-il pas plus beau que de l'avoir fait céder à force de talent ? » Mais Lucien restait froid à ces compliments de la vanité. Sa physionomie n'avait d'autre expression que celle du calcul. La méfiance ajoutait... (Stendhal, *Lucien Leuwen*, 610). Vanité говорит что-либо, делает комплименты.

Vaine, artificieuse, elle eût sans doute entendu le langage de sa vanité (Balzac Honoré de, *Peau de chagrin*, 137). Носитель качества слышит, что ему говорит vanité.

Toujours vide pour madame Vauquer, toujours pleine pour les exigences de la vanité, sa bourse avait des revers et des succès lunatiques en désaccord avec les paiements les plus naturels (Balzac Honoré de, *Le père Goriot*, 159). Vanité имеет требования и предъявляет, выдвигает их человеку.

Как моральное качество vanité характеризуется аспектуальностью. Процесс его протекания отличается подобно болезням своеобразной приступообразностью проявления. Je pense avoir dit assez de choses désagréables sur mon propre compte pour qu'on me permette ce petit accès de vanité (Piaf Edith, *Ma vie*, 134). Vanité может иметь припадки. — Fallait-il brouiller deux amis pour une petite bouffée de vanité de notre cher

directeur ! Où est la femme de la société à laquelle il n'a pas adressé quelques lettres extrêmement spirituelles et même un peu galantes ? (Stendhal, *Le rouge et le noir*, 164).

Fabrice avait un coeur italien; j'en demande pardon pour lui: ce défaut, qui le rendra moins aimable, consistait surtout en ceci; il n'avait de vanité que par accès, et l'aspect seul de la beauté sublime le portait à l'attendrissement, et ôtait à ses chagrins leur pointe âpre et dure (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 180).

Реификация (овеществление) гораздо реже отмечена в собранном нами лингвистическом материале:

Vous voulez parvenir, je vous aiderai. Vous sonderez combien est profonde la corruption féminine, vous toiserez la largeur de la misérable vanité des hommes (Balzac Honoré de, *Le père Gorio*, 87). Ширину vanité можно измерять, подобно какому-либо объемному предмету.

Pour attirer un homme dans ses filets, un seul hameçon : la vanité. Détecter le défaut de la cuirasse et y passer l'encensoir. Au faible, seriner qu'il est le plus fort. A l'imbécile qu'il est le plus intelligent. Au naïf qu'il est le plus machiavélique (Dorin Françoise, *Les corbeaux et les renardes*, 10). Vanité – крючок, на который женщина может поймать мужчину.

Il est prétentieux et bouffi de vanité ; l'épicier appelle le confiseur, son voisin, son honorable ami, et le confiseur prie l'épicier d'agréer l'assurance de la considération distinguée avec laquelle il a l'honneur d'être, etc., etc. (Tillier Claude, *Mon oncle Benjamin*, 24). Носитель качества раздувается, увеличивается в размерах из-за vanité, т.к. vanité находится как бы внутри человека, увеличивается в размерах, раздувается, воздействуя на человека, увеличивая, раздувая его. Ce n'est pas l'embarras, il écrit toute la journée ; mais c'est un enfant, un étourneau de vingt-huit ans, qui fait la politique avec moi ; il crève de vanité, et c'est peureux comme une femme (Stendhal, *Lucien Leuwen*, 42). Этот контекст указывает на то, что vanité находится внутри человека и при увеличении, как надуваемый шарик, лопаются вместе в нем.

Les nouveaux maîtres réalisaient un progrès sur les anciens : ils répudiaient le nationalisme suranné, ils jetaient pardessus bord son bagage écrasant et imbécile de vanités, de rancunes, de haines et d'orgueils héréditaires, transmis de père en fils depuis des siècles. Ils faisaient sauter les barrières, ils travaillaient à fonder un internationalisme, d'affaires et de profits (Rolland Romain, *L'âme enchantée*, V.2, *L'annonciatrice*, 114). Наряду с другими качествами vanités и orgueils могут придавать слабоумие человеку, который ими обладает.

Si les Parisiennes sont souvent fausses, ivres de vanités, personnelles, coquettes, froides, il est sûr que, quand elles aiment réellement, elles sacrifient plus de sentiment que les autres femmes à leurs passions; elle se grandissent de toutes leurs petites, et deviennent sublimes. (Balzac Honoré de, *Le père Gorio*, 244). Vanité, как алкогольный напиток, пьянит; субъект этого качества ведет себя, как нетрезвый человек.

Tu te gaspilles en initiatives tordues, tu bouffes l'argent de ton père et tu désespères Fanfan. Retiens bien ça : la seule chose importante en ce bas monde est de rendre heureuse une femme. Tout le reste n'est que vanité (Jardin Alexandre, *Fanfan*, 196). Главная задача – сделать счастливой женщину, а все остальное только vanité.

Il n'y a pas de vanité intelligente. C'est un instinct. Il n'y a pas d'homme non plus qui ne soit pas avant tout vaniteux. (Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 122). Vanité на уровне инстинкта присуща всем людям. Нет разумной (осознанной) vanité – это инстинкт.

Julien n'avait rien compris à tout ce qui s'était passé dans le cœur de Mathilde, mais sa vanité clairvoyante discerna le mépris. Il eut le bon sens de ne paraître devant elle que le plus rarement possible, et jamais ne la regarda (Stendhal, *Le rouge et le noir*, 412). Vanité свойственны пронизательность, ясновидение.

Les bals sont des jours de bataille dans ces pays de puérite vanité, et négliger un avantage passe pour une affectation marquée (Stendhal, *Lucien Leuwen*, 167). Vanité может быть присуща целой стране.

Географически это качество представлено главным образом Англией и Францией. Это страны vanité.

En Angleterre, en France, pays de vanité, on eût été probablement d'un avis tout opposé. Clélia Conti était une jeune fille encore un peu trop sveltes que l'on pouvait comparer aux belles figures du Guide ; nous ne dissimulerons point que, suivant les données de la beauté grecque, on eût pu reprocher à cette tête des traits un peu marqués, par exemple, les lèvres remplies de la grâce la plus touchante étaient un peu fortes (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, 298). И действительно, есть страны, где преобладают одни моральные качества над другими, а материал французской художественной литературы подтверждает на основе употребления этих лексем в текстах, что vanité свойственна французской нации: ей отдают должное, она упоминается очень часто.

Понятие концепта тесным образом связано с когнитивными аспектами языка, с речемыслительной деятельностью человека, а также с особенностями «картины мира» определенной языковой личности. Чем меньше культурный опыт человека, тем беднее его язык и, соответственно, концептосфера его словарного запаса. Концепт может подменять значение слова, тем самым устраняя различия в понимании его семантики и облегчая процесс коммуникации. Являясь, в основном, общепризнанными, концепты, как правило, содержат в себе множество отклонений и дополнений, но только в пределах определенного

контекста. Любой концепт может быть зависим от «сиюминутного контекста», культурного опыта человека, т.е. от индивидуального восприятия языкового носителя-индивидуума [4, 192- 193].

Стереотипное представление о тщеславном человеке мы находим в «Маленьком принце» Антуана де Сент-Экзюпери : *La seconde planète était habitée par un vaniteux : — Ah ! Ah ! Voilà la visite d'un admirateur! s'écria de loin le vaniteux dès qu'il aperçut le petit prince. Car, pour les vaniteux, les autres hommes sont des admirateurs....Mais le vaniteux ne l'entendit pas. Les vaniteux n'entendent jamais que les louanges. ... Admirer signifie reconnaître que je suis l'homme le plus beau, le mieux habillé, le plus riche et le plus intelligent' de la planète. — Mais tu es seul sur ta planète ! — Fais-moi ce plaisir. Admire-moi quand même ! — Je t'admire, dit le petit prince, en haussant un peu les épaules, mais en quoi cela peut-il bien t'intéresser? Et le petit prince s'en fut. Les grandes personnes sont décidément bien bizarres, se dit-il simplement en lui-même durant son voyage (Saint-Exupéry Antoine de, Le petit prince, 42-44).* В ситуации, описанной в «Маленьком принце», хоть и утрированно, но точно описаны поведение, характер, восприятие мира vaniteux: для них все окружающие - зрители, а сами они не слышат ничего, кроме похвал.

Симона де Бовуар тоже дает стереотипное представление о vaniteux. *Un vaniteux béat peut être d'agréable commerce, encore qu'il parle trop de soi, mais il prête à rire ; c'est un jobard : il prend pour argent comptant toutes les politesses (Beauvoir Simone de, La force des choses, Tome 1, 169).* Vaniteux сравнивается с простофилей, который считает свои деньги: подобным образом vaniteux говорит слишком много о себе, считает любезности.

Известно, что каждый естественный язык по-своему членит мир, т.е. имеет свой специфический способ его концептуализации. Иными словами, в основе каждого конкретного языка лежит особая модель, или картина, мира и говорящий обязан организовать содержание высказывания в соответствии с этой моделью. Следовательно, считается, что язык отражает наши самые обычные, житейские представления о том или ином объекте (ситуации). А это значит, что лингвиста, описывающего языковую картину мира, ждут открытия двух типов. С одной стороны, исследуемый фрагмент языковой модели мира будет необыкновенно точно соответствовать нашим, до сих пор никем не эксплицированным, обиходным представлениям о данном кусочке действительности. С другой стороны, этот же фрагмент наивной картины мира может удивительно отличаться от научного знания, которое современный образованный человек склонен рассматривать как эталон «правильных представлений» [5, 3].

Материалы словарных дефиниций толковых словарей представляют vanité как горделивость, которая ищет восхищения или интереса других, которая хочет занимать мысли всего мира. А vaniteux, носитель качества, предполагает того, кто гордится небольшим или воображаемым преимуществом над другими, того, кто любит показываться, блистать в определенном случае или при определенных обстоятельствах, предполагает желание вызывать восхищение у других, скорее относится к определенным обстоятельствам, к внешности.

На материале французской художественной литературы 19-20 веков была сделана попытка построить концепт абстрактного имени vanité. В корпусе контекстов присутствуют представления о vanité, подобные тем, что даны в толковых словарях, т.е. предполагающие любовь к вниманию, восхищению, интересу со стороны окружающих. Но за абстрактным именем vanité стоит представление о нем как о болезненном, слабом, ранимом существе: vanité можно уколоть, качество почувствует боль от укола, его можно ранить, шокировать, ошеломить. Наиболее частой является концептуализация vanité как живого существа, человека, чувствительного к уколам организма, части организма субъекта качества. Нередко в контекстах vanité выступает как агенс действия, влияя, главным образом, на человека – носителя качества. Персонификация наблюдается также в тех случаях, где vanité обладает способностью говорить. Одним из характерных свойств является любовь vanité к лести, ласке; vanité подобно человеку может иметь счастье, свои утехы и наслаждения. Приступообразность проявления vanité характерна для болезней. Реификация отмечается намного реже - в примерах, где vanité имеет ширину, находится внутри человека и, увеличиваясь в размерах, может лопнуть. Способы семантического представления концепта vanité свидетельствуют о том, что практически все семантические признаки, используемые при построении концепта на материале словарных дефиниций, встречаются в художественной литературе. Но концепт, построенный на материале художественных текстов, значительно превосходит по объему концепт того же имени, построенный на материале словарных дефиниций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернейко Л.О. Гештальтная структура абстрактного имени // Филологические науки. - 1995. - №4. - С.73-83.
2. Колесов В.В. Концепт культуры: образ – понятие – символ // Вестник Санкт-Петербургского университета. - 1992. - №16. - серия 2, выпуск 3 (№16). - С.30-40.
3. Чернейко. Л.О., Долинский В.А. Имя СУДЬБА как объект концептуального и ассоциативного анализа // Вестник МГУ. – 1996. - №6. - Серия 9: Филология. - С.20-41.

4. Богданова Е. Реализация культурного концепта «человек» в произведениях В.Токаревой // Языковая семантика и образ мира. Тезисы Международной научной конференции, посвященной 200-летию университета. Книга 2. – Казань: Издательство Казанского университета, 1997. – С.192-193.
5. Урысон Е.В. Языковая картина мира VS. Обиходные представления (модель восприятия в русском языке) // Вопросы языкознания. - 1998. - №2. – С.3-21.

УДК 883.015

СПЕЦИФІКА НАРАЦІЇ СУЧАСНИХ ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ (ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ)

Пашник О.В., магістрант

Запорізький державний університет

Проблема дослідження сучасної української прози є однією з найвагоміших і водночас найскладніших для сучасного літературознавства, адже постмодерністське світобачення зумовлює кардинально відмінний від традиційного підхід до літератури, до створення і способу прочитання літературного тексту. Перманентною ж і надалі залишається проблема філософського розв'язання конфлікту між чоловічою та жіночою субстанціями, оскільки, як зауважує дослідник Н.Хамітов, "межі людини можуть бути досягнені лише як межі чоловічого і жіночого" [1, 23].

Гендерне "прочитання" літературного тексту як органічний атрибут феміністичного дискурсу передбачає різні аналітичні підходи до висвітлення та дослідження взаємин між жінкою і чоловіком. Одними з найважливіших у цьому аспекті вивчення літератури є поняття "чоловічого" та "жіночого" текстів, аналіз яких як проєкцій артикуляції чоловічої та жіночої сутностей, є процесом розкриття "прихованих кодів, переважно підсвідомих мотивувань і висловлень" [2, 49]. Найяскравіше своєрідність цих структур виражається через специфіку нарації текстів.

Під поняттям "нарації" (з фр. *narration* – оповідання, розповідь) ми будемо розуміти особливість оповіді в структурі тексту, яка передається через наратора (*narrator*). Наратор є частиною текстуального світу. Він передає розповідь іншому членові текстуального світу – так званому "нараті" (*narratee*). Аналіз специфіки нарації сучасних прозових текстів буде здійснений на матеріалі збірки новел кінця ХХ ст. "Квіти в темній кімнаті" (1997), яка є однією з найбільш вдалих спроб систематизації сучасної української прози. Як важливі допоміжні інструменти вираження своєрідності наративної структури текстів нами будуть побіжно розглянуті й засоби психологізму та гри, які активно співбалансують в еkleктичному постмодерні.

Специфіку нарації сучасних українських прозових текстів у феміністичному дискурсі можна означити через такі дві основні категорії:

- категорію статі;
- категорію віку.

Перша категорія найповніше реалізується в "чоловічих" текстах, наратором у яких виступає жінка. Таку специфічну наративну структуру мають, зокрема, новели "Ніч, що ховає всі дороги" В.Габора та "Різдвяні забави сорок сьомого року" М.Малюка. Друга категорія втілюється у творах, де наратором є дівчинка, наприклад, новела "Сиродій" В.Мастерової. Ці дві категорії мають тенденцію взаємопроникнення: до "чоловічого" тексту наратором вводиться дівчинка (новела "Наш вожатий Фреді Крюгер" О.Ірванця). Основний тип психологізму цих творів (за М.Кодаком [3, 34]) - аналітико-інтроспективний (споглядальний). Вигранення мікросвіту особистості через специфіку нарації підсилює екзистенційна категорія самотності.

Основною проблемою "чоловічого" тексту, в якому роль наратора належить жіночому образу, є подолання оболонки "Іншої", спроба тонкого й глибокого проникнення в психологію жінки. Таким особливим відчуттям жіночої екзистенції відзначається новела Василя Габора "Ніч, що ховає всі дороги". Специфіка нарації в цьому творі виявляється у відсутності втручання автора у текст (образу автора), у майстерному відображенні психічних і фізичних відчуттів жінки. Структурною домінантою новели є внутрішні монологи, наближені до потоку свідомості. Використання невластивої прямої мови в оповідних частинах і стирання межі між невластивою прямою і непрямою мовою інтенсифікує сприйняття емоційних станів і світовідчуття головної героїні Христі. Елементи невластивої прямої мови поглиблюють і

ретроспективні картини. Спогади головної героїні часто насичені інтуїтивним аналізом подій: "Вже тепер Христі пригадувалося, що в ту хвилину, коли задумалась, хто їй телефонував, в уяві одразу ж з'явилася Марійка, і вона, Христа, без жодного вагання вирішила, що саме вона її шукає. Певно, щось трапилось, тому й зателефонувала, інакше б написала" [4, 79].

Інтуїтивне сприйняття світу - це атрибут підсвідомого рівня психіки людини. І хоч інтуїтивність належить до так званого "жіночого" символічного ряду, поруч із пасивністю, слабкістю, емоційністю, ірраціональністю, що в сумі дорівнюють "негативності" [5, 126], автор уніфікує антитетичність традиційного "статевого символізму", артикулюючи лише екзистенційні проблеми. Візуалізація певних чисто внутрішніх факторів психічної саморегуляції, а також експресивне навантаження екзистенційної категорії страху (через апокаліптичні образи-символи) поглиблює процес художнього відтворення жіночої рецепції світу: "Всі жінки були в чорному одязі і чорних хустинах, і Христа з жахом подумала, якщо вони піднімуть голови, то в усіх побачить жовті, як віск, обличчя, а замість очей - чорні ями. І від цієї думки лютий мороз пішов спиною. Вона відсахнулася і кинулася до дверей, що вели на подвір'я. Але вони не відчинялися - замерзли, а за ними голосно вила хуртовина. Попереду чекала Христю довга чорна ніч." [4, 83]. Отже, через специфіку нарації в новелі В.Габора розкривається художнє бачення жіночого образу в "чоловічому" тексті, своєрідністю якого є спроба цілісного осягнення жіночої екзистенції.

Яскраво вигранено наратора-жінку й у новелі Михайла Малюка "Різдвяні забави сорок сьомого року". Оповідь тут ведеться від першої особи. І хоча, на думку Ю.Лотмана, більш високий рівень тексту зумовлюється перетином різних суб'єктивних позицій, а "уніфікованість точки зору стає синонімом романтичного суб'єктивізму" [6, 325], така специфіка вираження наративної позиції є іманентною для фіксації внутрішнього мікросвіту героя. Своєрідністю ж власне цієї новели є спроба введення у структуру тексту "безособового" образу нарата, а також відтворення жіночого світовідчуття через застосування етнографічної гри (різдвяна забава "перебирання" як ігрове моделювання дійсності), що стає, у свою чергу, ефективним засобом дистанціювання від сприйняття "жіночого" статевого ряду символів через концепцію "негативної" природи жінки.

Категорія віку зумовлює специфіку нарації в новелі "Сиродій" Валентини Мастерової. Наратором у тексті виступає маленька дівчинка, тому вся структура тексту підпорядкована спробі глибокого проникнення у психологію позашлюбної дитини. Дівчинка не усвідомлює, чому опинилася самотня і чим могла провокувати негативне ставлення до себе вдома рідних, зокрема "тата", - у її свідомості ще не виробилися світоглядні категорії для адекватної оцінки дій дорослих. Наприклад, вона не може зрозуміти, чого в неї така "дивна" зовнішність: "Коса моя і досі не потемніла, а брови, як у мами, стали чорні, тільки очі чогось голубі, таких ні у мами, ні у тата немає." [4, 244]. Потрапивши до вже сформованого світу сімейних відносин, дитина болісно переживає свою самотність, хоч, може, саме завдяки цьому в дівчинки й розвивається надзвичайна спостережливість за світом дорослих. Так, вона констатує психічну невірніваженість матері перед приїздом чоловіка: "... коли тата чекає, якась дивна робиться, мені аж лячно стає. То сміється так, наче її битимуть, а то плаче і тоді б'є мене." [4, 240]. Авторка новели не загострює спеціально увагу на статевої приналежності дитини, але, поза тим, статеві, зокрема ментальні, стереотипи, як виразно бачить читач, скеровують поведінку всіх персонажів твору. Наративна структура ж новели служить чутким медіатором для оцінки взаємин "дитина" - "дорослий" як "дівчинка" - "тата" й є важливою ознакою "жіночого" тексту.

Новела Олександра Ірванця "Наш вожатий Фреді Крюгер" з-поміж інших прозових творів виділяється специфікою нарації, яка зумовлюється введенням до "чоловічого" тексту як наратора образу дівчинки - у творі реалізується і категорія статі, і категорія віку. Своєрідність новели становить також вибір автором особливого контексту для розкриття психічних процесів дівчини - підліткового віку. Дескриптивна функція монологу-спогаду головної героїні є структурною домінантою тексту новели.

Дослідник В.Даниленко називає основним мотивом новели "Наш вожатий Фреді Крюгер" зображення агресивного духу колективу, який асимілює особистість: "...піонертабірне середовище, зоологічно не сприймаючи простакуватої дівчинки, перетворює її життя на суцільний кошмар, списаний із найстрашнішого тріллера" [7, 11]. Отже, літературознавець стверджує, що автор мав на меті передусім реальне відтворення натуралістичними засобами проблеми виродження українського суспільства, ненормальності, абсурдності законів його існування. На нашу думку, тут варто сконцентрувати увагу на особливостях психічної діяльності головної героїні. Вважаємо, що автор у цій новелі здійснює спробу аналізу дитячого неврозу, характерної для підліткового періоду психічної невірніваженості, яка особливо виразно проявляється в дівчат як результат усвідомлення своєї сексуальної зрілості, відчуття необхідності реалізації материнської функції. Оскільки дитячий організм ще не здатний правильно сублімувати лібідо, воно стає причиною неврозу дівчинки, який проявляється в нав'язливому стані, реалізуючись як нав'язливий страх (маніакальність).

Особливістю нарації тексту новели є іронічний підтекст, на який вказує низка текстових деталей (образ Фреді Крюгера, специфіка відтворення мовлення і реакцій дівчинки, ін.). Алюзійний образ Фреді Крюгера - настроєва і метатекстова структурна домінанта новели - асоціація з фільмом жаків як натяк на

містерійність зображуваного та подвинутість дівчини на сучасній масовій культурі. Цей образ підсвідомо проектується для дівчини на її табірного вожатого, таємничого сексуального маніяка. Іронічний підтекст артикулюють і формально-змістові особливості лічилки-епіграфа:

0123	3456
Не бійся слізюньки утри	Не бійся він тебе не з'їсть
Неминуча кривда	До дівчаток в нього звичка
Фреді зараз прийде	Ще й колюча рукавичка [4, 166].

Особливості мовленнєвого потоку, а також більшість вчинків дівчинки дійсно, як справедливо зауважив В.Даниленко, вказують на її простакуватість, і тому дівчачий колектив табору не сприймає її як особистість. Але це не було єдиною причиною неврозу дівчинки. Основним фактором розвитку її акумуляції почуття нав'язливого страху став перехідний вік. У книзі "Друга стаття" С. де Бовуар акцентує увагу на тому, що "перехідний вік для дівчинки - це період хворобливого сум'яття: вона не хоче лишатися дитиною, але світ дорослих видається їй страхітливим і похмурим..." [8, 1, 270]. Невикористана енергія дівчаток виливається в нервовість. Вони нудяться: прикрість, почуття неповноцінності спричиняють похмурі й романтичні мрії. Події, які в новелі описує дівчинка-наратор, є зразковим сценарієм для фільму жахів або прикладом нічних галюцинацій. Почуття нав'язливого страху постійно продукує в уяві дівчинки нереальні картини: "...п'ять чи то ножів, чи гострих шил, чи свердел, а чи й того й іншого зблиснули на його пальцях, у чорну шкіряну рукавичку заправлених, я зрозуміла невідомо звідки, просто прозріла: ось що він натирив та чистив, сидячи в коридорі всі ці ночі та вечори..." [4, 172]. Сюжетна розв'язка ("А вранці після сніданку я подзвонила додому і мати, ні про що не питаючи, того ж дня забрала мене з лагера." [4, 173]) свідчить про обізнаність матері з можливими проявами психічної нестабільності у її дитини. Це в черговий раз засвідчує, що автор зосереджує свою увагу не на фіксуванні перебігу подій, а на відтворенні тривожно-депресивного стану (акцентування психічних відхилень персонажа). Таким чином, у новелі О.Ірванця через своєрідну наративну структуру тексту розкриваються особливості психічного розвитку дівчинки підліткового віку.

Отже, специфіка нарації сучасних прозових текстів реалізується через дві основні категорії - часу та віку. Психологізм і нарація як різні рівні характеристики тексту у взаємодії допомагають глибшому дослідженню літературних творів. Специфіка наративної структури "жіночого" тексту, представленого в нашій роботі аналізом новели В.Мастерової "Сиродій", сприяє глибокому проникненню автора в дитячу психологію, що поглиблює розуміння внутрішньої екзистенції дівчинки. Основною проблемою "чоловічого" тексту, у який наратором автор вводить жіночий образ, є подолання оболонки "Іншої". Зразком такого тексту може слугувати новела В.Габора "Ніч, що ховає всі дороги". Але автор може ставити й протилежне завдання, коли розкриття "Інакшості" наратора стає засобом акцентування на психічних відхиленнях персонажа (наприклад, новела О.Ірванця "Наш вожатий Фреді Крюгер"). Розкриття специфіки жіночої екзистенції може реалізовуватись і через застосування концепції етнографічної гри (новела М.Малюка "Різдвяні забави сорок сьомого року"). Отже, специфіка наративної структури тексту є одним із найважливіших об'єктів гендерної інтерпретації текстів, вагомим засобом розкриття феміністичної проблематики сучасної української прози.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хамитов Н.В. Философия человека: поиск пределов. Пределы мужского и женского: введение в метаантропологию. – К.: Наукова думка, 1997. – 176 с.
2. Кошарська Г. Ще один підхід до поезії Л.Костенко // Слово і час. – 1996. – № 8-9. – С.49-52.
3. Кодак М.П. Психологізм соціальної прози. – К.: Наукова думка, 1980. – 161 с.
4. Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела: Найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п'ятнадцять років / Упоряд., перердм., літ.ред. В.Даниленка. – К.: Генеза, 1997. – 432 с.
5. Габриэлян Н.М. Пол. Культура. Религия // ОНС: Общественные науки и современность. – 1996. – №6. – С.126-133.
6. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
7. Даниленко В. Історія одного ісходу // Квіти в темній кімнаті. – К.: Генеза, 1997. – С.5-15.
8. Де Бовуар С. Друга стаття: В 2 т. – К.: Основи, 1994.

ЛЕКСИЧНА СЕМАНТИКА СПОЛУЧНИКІВ СУРЯДНОСТІ ЯК СКЛАДНИХ ПРЕДИКАТИВ ДРУГОГО РАНГУ

Приходько А.М., к. філол. н., доцент

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Сполучники як лексико-семантичне угруповання слів являють собою функціональні релятиви, що слугують для генерування складного речення. Звичайно, сполучник може бути розглянутим в різних аспектах – структурному (односкладові – поліскладові, одиничні – парні [15]), стилістичному (нейтральні – марковані [25], розмовні – писемні [27]), соціолінгвістичному (загальномовні – регіональні), а також в аспекті їх лексичної, синтаксичної та логічної семантики.

У граматиках природних мов прийнято розглядати лексичну семантику сурядних релятивів з точки зору опозиції “диференційності/недиференційності” значень [6; 14; 27]. При цьому під недиференційністю (аморфністю) розуміється високий ступінь узагальнення “внутрішнього” лексичного значення сполучника, а під диференційністю – його лексико-семантична спеціалізованість, однозначна кваліфікація ним того чи іншого відношення. До релятивів з аморфним значенням відносять *und*, *aber*, *oder*, *denn*. Прийнято вважати, що вони покривають усі інші випадки вираження сурядних відношень – єднальних, розділових, протиставних та причинних [12; 14; 15]. Такий підхід має давню традицію, оскільки базується на засадах формальної логіки, де ці сполучники постають як логічні зв’язки кон’юнкції, диз’юнкції та імплікації. Проте очевидним є той факт, що смислові відношення в конструкціях з сурядними релятивами формуються не тільки й не стільки за рахунок їх лексичної та логічної семантики, а й за рахунок чинників, обумовлених синтаксичними параметрами речення, оскільки саме синтаксична функція є їх головним “призначенням” у мові. На семантико-синтаксичному рівні ця функція отримує статус складного предиката [2, 73; 20, 159].

Якщо в семантико-синтаксичній структурі речення розрізнити два яруси – власне-семантичний (загальномовний) та семантико-синтаксичний (конкретномовний) [2, 57], то відповідно й слід розрізнити складні предикати двох рівнів абстракції – предикати логіко-семантичного рівня (предикат предикатів) та предикати функціонально-семантичного рівня (предикат-конектор). Виступаючи як семантико-синтаксичні одиниці першого рангу, предикати предикатів встановлюють “соответствие состоянию мира” [1, 449] для двох позамовних ситуацій – СИТ¹ і СИТ². Предикати-конектори (ПК) як одиниці другого рангу являють собою певного роду проекцію перших на етноспецифічний матеріал, відтворюючи, з одного боку, відношення копулятивності, протиставності, зіставності, розділовості та каузальності, а з другого, – диференціюючи ці відношення на підставі більш специфічних смислів.

I. Відношення копулятивності, що загалом пов’язуються з логічною кон’юнкцією, сигналізуються за допомогою аморфного сполучника *und*. В. Флеміг указує на те, що за допомогою *und* реалізується ідея співіснування двох ситуацій [12, 265]), Й. Гейзе називає його “найузальненішим словом з невизначеним значенням” [16, 543], а Г. Вайнріх вважає, що для його вичерпної характеристики достатня ознака “нанизування (*Reihung*)” [25, 804]. Однак саме завдяки своїй “значеннєвій пустоті” (“*Begriffslere*”) [23, 259] сполучник *und* виступає в мові як поліфункціональна одиниця, яка у змозі виражати найрізноманітніші смисли.

У граматиках та словниках наводиться якщо й не безліч, то вельми солідний список смислових відношень з *und*. Підсумовуючи найбільш прототипові з них, можна виділити такі значення: комітативне (1) *Die Sonne schien, und die Vögel zwitscherten* [8, 120]; адверсативне (2) *Ihr vergnügt euch, und ich muß arbeiten* [8, 120]); альтернативне (3) *Er darf kommen und gehen, wie er will* [8, 121]); темпоральне (4) *Ich hörte Musik, und meine Freundin blätterte in einem Buch* [8, 121]; консекутивне (5) *Die Schleuse wurde geöffnet, und das Schiff konnte weiterfahren* [8, 121]; каузальне (6) *Ich halte es nicht mehr aus und laufe fort...* [27, 2394]; кондиційне (7) *Geh nach rechts und du stehst vor dem Bahnhof!* [27, 2394]; концесивне (8) *Ich frage dich freundschaftlich, und du antwortest gereizt* [27, 2394]; інструментальне (9) *Er schüttelte Blausäure in den Tee und vergiftete seine Tante* [27, 2394]; адитивне (10) *Er kippte vornüber und fiel zu Boden* [27, 2394]; рестриктивне (11) *Ich habe für dich gekocht, und das war’s* [27, 2395]; локальне (12) *Er ist in Hamburg und lehrt an der Uni* [27, 2395]; інкрементивне (13) *Nun haben die Bergmanns geheult, und ich auch geheult, und die Kinder haben geheult...* [21, 199].

На фоні кількісної експансії в значеннєвій палітрі *und* доцільним буде питання про її оптимальне упорядкування. Як свідчать тести, вся розмаїтість значень *und* в реченнях (1-13) може бути з достатньою ступінню достовірності упорядкованою. Зокрема, перетворення з сполучником *dabei* є відміченими для (1, 12), з *dazu* – для (10), з *denn* (*weil*) – (5, 6, 9), з *hingegen/dagegen* – (2, 4, 8). Отже, можна говорити принаймні про чотири види єднального смислу – комітативний (*und*₁), адитивний (*und*₂), каузальний

(und₃) та зіставний (und₄), серед яких тільки комітативність та адитивність можуть бути визнаними власне копулятивними (єднальними).

1. **Комітативно-єднальний** смисл конституюється за допомогою диференційного сполучника *dabei* та аморфних *und₁*, *sowie*, *daneben*, *hierbei*, серед яких *dabei* маркує комітативні відношення в найбільш чистому, не обтяженому ніякими конотаціями вигляді: (1) ≡ (1a) *Die Sonne schien, (und) dabei zwitscherten die Vögel*; (12) ≡ (12a) *Er ist in Hamburg, dabei lehrt er an der Uni*.

2. **Адитивно-єднальний** смисл створюється за допомогою диференційного сполучника *dazu* та аморфних *und₂*, *zudem*, *sowie*, *außerdem*, *sogar*, *ferner*, *fernerhin*, *überdies*. Основна ідея адитивності полягає в приєднанні однієї ситуації до іншої, їх включенні до одного спільного тематичного ряду, а тому адитивні відношення можуть бути описані через сему 'додатковість': (10) ≡ (10) *Er kippte vornüber (und) dazu fiel er zu Boden*.

3. **Градаційно-єднальний** смисл конституюється тільки за допомогою диференційних *sowohl... als/wie* (*auch*), *nicht nur... sondern auch*, *weder... noch*, які також належать до семантичного поля єднальності завдяки своїй причетності до комітативності та адитивності. Зазначені сполучники можуть градувати їх за різними ознаками – шляхом включення (1a, 10a), доповнення (1b, 10b), заперечення (1c, 10c): (1) ≡ (1a) *Sowohl die Sonne schien, als auch zwitscherten die Vögel* ≡ (1b) *Nicht nur die Sonne schien, sondern auch zwitscherten die Vögel* ≡ (1c) *Weder die Sonne schien, noch zwitscherten die Vögel*; (10) ≡ (10a) *Sowohl kippte er vornüber, als auch fiel er zu Boden* ≡ (10b) *Nicht nur kippte er vornüber, sondern auch fiel er zu Boden* ≡ (10c) *Weder kippte er vornüber noch fiel er zu Boden*. На семантико-синтаксичному рівні релятиви комітативності та адитивності постають як предикати-конектори з кваліфікацією ПК_[comit] та ПК_[add]. Градаційний смисл не пов'язується з окремим видом складного предикату.

II. **Відношення протиставності**, які асоціюються в мові з аморфним сполучником кон'юнкції *aber*, спираються на логіку девіантності: вважається, що основний постулат протиставності полягає в його відношенні до концепту "очікування" [14, 783], що фіксується мовою як невинуватене, а тому отримує назву "відкинутого" ("denial of expectation but") [18, 168]. Девіантність як відхилення від норми має своїм наслідком і основну семантичну функцію *aber* – вираження протиріччя [8, 21; 10, 740; 14, 782], яке може реалізовуватись у відтворенні адверсативних та концесивних [8, 21] або рестриктивних та адверсативних [9, 329] конотацій: (14) *Es regnete oft, aber der Urlaub war schön* [26, 3803]; (15) *Er ist sehr tüchtig, aber ihm fehlt die Erfahrung* [26, 2678]; (16) *Das Haus ist klein, aber hübsch gelegen*; (17) *Hans lebt in Berlin, aber Peter in München*.

Перетворення з *trotzdem*, *nur*, *dafür* свідчать і проти "значеннєвого максималізму", і проти "значеннєвого мінімалізму" (терміни: [22]). З одного боку, позитивно реагуючи на перетворення в допустові підрядні конструкції з *obwohl* (14a-17a), вони спростовують ходову думку [8, 21; 15, 340] відносно наявності в значеннєвій палітрі протиставності особливого допустово-протиставного типу.

(14a) *Obwohl es oft regnete, war Urlaub schön*; (14b) *Es regnete oft, trotzdem war der Urlaub schön*; (14c) **Es regnete oft, nur war der Urlaub schön*; (14d) **Es regnete oft, dafür war der Urlaub schön*; (15a) *Obwohl er sehr tüchtig ist, fehlt ihm die Erfahrung*; (15b) **Er ist sehr tüchtig, trotzdem fehlt ihm die Erfahrung*; (15c) *Er ist sehr tüchtig, nur fehlt ihm die Erfahrung*; (15d) **Er ist sehr tüchtig, dafür fehlt ihm die Erfahrung*; (16a) *Obwohl das Haus klein ist, ist es hübsch gelegen*; (16b) **Das Haus ist klein, trotzdem hübsch gelegen*; (16c) **Das Haus ist klein, nur hübsch gelegen*; (16d) *Das Haus ist klein, dafür hübsch gelegen*; (17a) *Obwohl Hans in Berlin lebt, lebt Peter in München*; (17b) **Hans lebt in Berlin, trotzdem Peter in München*; (17c) **Hans lebt in Berlin, nur Peter in München*; (17d) **Hans lebt in Berlin, dafür Peter in München*.

Наведені перетворення свідчать й про те, що лексична семантика сполучника *aber* не може бути зведеною до одного єдиного інваріанта, а його контекстна поведінка відносно своїх синонімів з диференційним значенням дозволяє виділити чотири його лексико-семантичних різновиди: власне-протиставне *aber₁* (14, 14b), лімітативно-протиставне *aber₂* (15, 15c), компенсаційно-протиставне *aber₃* (16, 16d) та зіставно-протиставне *aber₄* (17, 17e).

4. **Власне-протиставний** смисл відтворюється диференційними сполучниками *trotzdem* та аморфними *aber₁*, *nichtsdestoweniger*, *gleichwohl*, *dennoch* і рідше сполучниками *denenweg*, *doch*, *jedoch*, *indessen* (*inzwischen*), *immerhin*, *dessenungeachtet*, *demungeachtet*. Напевно, саме таке вживання *aber* Й. Буша називав адверсативним [8, 21], маючи на увазі семантичну опозицію між двома кон'юнктами. Лексична спеціалізація власне-протиставних сполучників – це вираження того факту, що на момент мовлення одна із ситуацій не піддається раціоналізації. На рівні семантико-синтаксичної організації речення зазначені релятиви сигналізують складний предикат ПК_[advers], з яким можуть бути співвідносними й такі специфічні засоби вираження власне-протиставних відношень, як *umgekehrt*, *im Unterschied*, *im Gegenteil*, *im Gegensatz*, *versus*.

5. **Лімітативно-протиставний** смисл у найбільш експліцитному вигляді конституюється релятивом *nur*, який сигналізує обмеження сфери дії СИТ⁰ через СИТ⁰. У цьому випадку обидві ситуації

співвідносяться між собою як загальне та часткове, де друге являє собою виключення із першого і тим самим ніби накладає на нього певні обмеження. Обмежено-протиставний смисл може також відтворюватись релятивами *aber*₂ (*zwar-aber*), *allein*, *doch*, *jedoch*, *indessen* (*inzwischen*), *allerdings*, *freilich* і, напевно, рестриктивним *und* (11). Усі лімітативно-протиставні релятиви співвідносні зі складним предикатом ПК_[limit]: (15.1) *Der Schüler ist begabt, freilich fehlt es ihm an Fleiß* [26, 1379]; (15.2) *Zwar ist sein Vorschlag ausgezeichnet, nur (aber, freilich, jedoch, allein) kommt er viel zu spät*.

6. **Компенсаційно-протиставний** смисл виражається релятивом *dafür*, який є співвідносним з *aber*₃ та в деяких випадках з *dagegen*, *hingegen*, (*je*)*doch*. Вони сигналізують, що негатив, який описує СИТ[®], пом'якшується або відшкодовується позитивом у СИТ[®]. При цьому позитив є всього лиш оцінною інтенцією мовця, зокрема він чітко проглядається в (16, 16.1) та є вельми проблематичним у (16.2, 16.3). Усі компенсаційно-протиставні релятиви співвідносні зі складним предикатом ПК_[compens]: (16.1) *Sie arbeitet langsam, aber dafür desto gründlicher* [26, 738]; (16.2) *Er trinkt zwar nicht, dafür raucht er jedoch um so mehr* [26, 738]; (16.3) *Bier mag er nicht, dagegen trinkt er Wein* [26, 739].

III. 7. **Відношення зіставності** оформлюються в слов'янських мовах за допомогою сполучника *a*, а в германських - за допомогою недиференційних *und*₄ і *aber*₄. Більш-менш експліцитно зіставність можна підкреслити з залученням сурядних релятивів *hingegen* і *dagegen* (2a, 4a, 8a, 17a), а також підрядних *wogegen* та *während*: (2) ≡ (2a) *Ihr vergnügt euch, ich muß hingegen/dagegen arbeiten*; (4) ≡ (4a) *Ich hörte Musik, meine Freundin hingegen/dagegen blätterte in einem Buch*; (8) ≡ (8a) *Ich frage dich freundschaftlich, du antwortest hingegen/dagegen gereizt*; (17) ≡ (17a) *Hans lebt in Berlin, Peter hingegen/dagegen in München*. Для реалізації заперечного зіставлення в мові мається спеціальний маркер – сполучник *nicht-sondern*: (2b) *Ich vergnüge mich nicht, sondern arbeite*; (4b) *Ich hörte Musik nicht, sondern blätterte in einem Buch*; (8b) *Du fragst mich nicht freundschaftlich, sondern gereizt*; (17b) *Hans lebt nicht in Berlin, sondern in München*. Семантико-синтаксичні відношення, які відтворюються через семантику зіставності, можуть бути представленими на нижчому рівні абстракції складним предикатом ПК_[contr]. Подальшої семантико-синтаксичної диференціації зіставні відношення не виявляють.

IV. **Відношення розділовості** генеруються в німецькій мові за допомогою аморфного сполучника *oder*. Дотримуючись погляду на розділовість як на диз'юнкцію [14, 784] або як на феномен альтернативності [8, 72; 8, 94; 11, 127; 27, 2423], германістика закріплює тим самим свою орієнтацію на постулати формальної логіки. І в цьому відношенні вона впадає в значеннєвий мінімалізм, розрізняючи два види розділових відношень – чергування (інклюзивність – (18)) та взаємовиключення (ексклюзивність (19, 20)): (18) *Du kannst ihm schreiben, oder du kannst ihn anrufen* [8, 95]; (19) *Er ist schwer krank, oder er simuliert meisterhaft* [10, 744]; (20) *Sie dürfen uns nicht im Stiche lassen, oder es fällt alles in den Brunnen* [24, 51]. При цьому існують дві точки зору відносно наявності в природних мовах речень з інклюзивною диз'юнкцією: а) зустрічаються рідко [4], б) не існують взагалі [5].

Диференціація розділових відношень на два види, яка склалась у мовознавстві ще в 70-ті роки [3; 13; 17], залишається провідною й сьогодні. Здається, що зрушення в цьому питанні намітилось у працях Н.Н. Холодова, який розрізняє 1) собственно-разделительные, 2) разделительно-предположительные, 3) разделительно-уточнительные, 4) разделительно-локальные, 5) разделительно-временные, 6) разделительно-мотивировочные [7, 8]. Проте, як здається, таке дрібнення в деякій мірі грішить так званим “значеннєвим максималізмом”. Як показують тести на перетворення з сполучниками диференційного значення, корпус німецьких розділових речень оптимально конституюється трьома його різновидами. До першого мають належати ті з них, які не допускають перетворень у конструкції з *beziehungsweise* та *sonst* (*19a, *19b), до другого – тільки в конструкції з *beziehungsweise* (18a), до третього – тільки з *sonst* (20b). У відповідності до цього сполучні засоби виступають у (18) як власне-розділові (*oder*₁), у (19) – як опозитивно-розділові (*oder*₂), а в (20) – як конвенційно-розділові (*oder*₃), з якими на семантико-синтаксичному рівні корелюють складні предикати ПК_[altern], ПК_[select] та ПК_[opp].

(18a) *Du kannst ihm schreiben, bzw. kannst du ihn anrufen*; (18b) **Du kannst ihm schreiben, sonst kannst du ihn anrufen*; (19a) **Er ist schwer krank, bzw. simuliert er meisterhaft*; (19b) **Er ist schwer krank, sonst simuliert er meisterhaft*; (20a) **Sie dürfen uns nicht im Stiche lassen, bzw. fällt alles in den Brunnen*; (20b) *Sie dürfen uns nicht im Stiche lassen, sonst fällt alles in den Brunnen*.

8. **Власне-розділовий** смисл специфікується за допомогою диференційних релятивів *beziehungsweise*, *respektive* та аморфних *oder*₁, *inklusive*, а також їх асоціативних аналогів *eingeschlossen*, *das heißt*, *genauer gesagt* тощо. Зазначені конектори функціонують за схемою інклюзивної диз'юнкції, поєднуючи такі дві позамовні ситуації, кожна з яких допускає паралельне існування іншої (розвиток подій можливий і в одному напрямку, і в іншому, а також в обох напрямках одночасно). Тестом на виявлення власне-розділового смислу є релятив *beziehungsweise* (18a).

9. **Селективно-розділовий** смисл експлікуються за допомогою диференційного *entweder-oder* та аморфних релятивів *oder*₂, *bald-bald*, *teils-teils*. Функціонуючи за схемою ексклюзивної диз'юнкції, усі ці релятиви поєднують такі дві ситуації, одна з яких унеможливує паралельне існування іншої. Сурядні

речення, що вводяться селективно-розділовими конекторами, негативно реагують на перетворення з релятивами *beziehungsweise* (*19a) та *sonst* (*19b). У деяких випадках цей тест може бути підкріплений можливістю перетворень в їх модусні кореляти з *vielleicht-vielleicht, manchmal-manchmal* тощо.

10. **Опозитивно-розділовий** смисл відтворюється за допомогою диференційних *sonst, ansonsten, andernfalls* (20b), недиференційних *oder₃, entweder-oder*, а також словосполучень *im anderen Falle, im Falle der Zuwiederhaltung*, які поєднують такі дві ситуації, що являють собою певного роду симбіоз між включеною та виключеною диз'юнкціями. Опозиційно-розділові сполучники відтворюють дуже складний смисл. З одного боку, вони дійсно сигналізують прагматику вибору, а, з другого, криють у собі, як небезпідставно вважає У. Енгель, певного роду протиріччя [10, 744].

V. **Причиново-наслідкові відношення**, на відміну від протиставних з їх семантикою “невиправданого” очікування, пов'язуються з очікуванням “виправданим”. Висловлювання (14) в ракурсі каузальної інтерпретації може бути трансформованим або в (14f) *Das Wetter war gut, deswegen war der Urlaub schön*, або в (14g) *Der Urlaub war schön, denn das Wetter war gut*. Спільним для обох паратаксисів є вербалізація одного й того ж стану речей (‘гарна погода ↔ гарна відпустка’), проте їх поверхневі репрезентації суттєво відрізняються. Ця різниця, здається, пов'язана з комунікативним фокусом висловлювання: фіксуючи в (14f) “істинний” порядок слідування антецедента та консеквента $\Pi \rightarrow N$ та зворотний в (14g) $N \leftarrow \Pi$, мовець тим самим акцентує спочатку наслідок, а потім причину. Таке акцентування віддзеркалює не що інше як кут зору, під яким мовець сприймає причиново-наслідкове відношення між двома ситуаціями. Кут зору видається для комунікативного акту дуже важливим параметром, не випадково мова виробила цілу низку спеціальних зв'язкових засобів для маркування як причини (власне-каузальні), так і наслідку (наслідково-каузальні).

11. **Власне-каузальний** смисл створюється предикатом $\text{PK}_{[\text{caus}]}$ та реалізуються на поверхневому рівні диференційним *denn* і аморфними *nämlich, ja* і *und₄*. Ці релятиви сигналізують відношення залежності, обумовленості, логічної відповідності, несуперечності двох позамовних ситуацій – в широкому смислі „обґрунтування та пояснення стану речей, що було назване раніше“ [14, 800]: (5) \equiv (5a) *Das Schiff konnte weiterfahren, denn die Schleuse wurde geöffnet*; (6) \equiv (6a) *Ich laufe fort, denn ich halte es nicht mehr aus*; (9) \equiv (9a) *Er vergiftete seine Tante, denn er schüttelte Blausäure in den Tee*.

12. **Наслідково-каузальний** (консекутивний) смисл сигналізується складним предикатом $\text{PK}_{[\text{conseq}]}$ та розгалуженою системою релятивів з диференційним значенням (*also, folglich, mithin, (und) somit, darauf(hin), daher, darum, demnach, dementsprechend, demgemäß, demgegenüber, demzufolge, (eben)deshalb, (eben)deswegen, hierauf, infolgedessen, mithin, nun* тощо). Така кількість релятивів для вираження одного спеціального смислу видається досить дивною, особливо на фоні статистики, згідно якою речення з фокусуванням наслідку вживаються в німецькій мові в сім разів рідше, ніж речення з фокусуванням причини [19, 108]. Зрозуміло, що не останню роль тут відіграє стилістичний фактор. Але той факт, що в мові відсутні засоби аморфного вираження наслідку та що між власне-каузальними та наслідково-каузальними сполучниками існує кількісна асиметрія, не є випадковим. Якщо взяти до уваги кількісний фактор у засобах вираження наслідковості в східнослов'янських мовах, де він обмежений одиничними випадками (*тому, отже*), то, напевно, можна говорити про особливу німецькомовну картину світу в баченні онтології причиново-наслідкових відношень.

(5) \equiv (5b) *Die Schleuse wurde geöffnet, darum (daher, deshalb, infolgedessen) konnte das Schiff weiterfahren*; (5) \equiv (5c) *Das Schiff konnte darum (deswegen, deshalb) weiterfahren, weil die Schleuse geöffnet wurde*; (6) \equiv (6b) *Ich halte es nicht mehr aus, deswegen (darum, deshalb, folglich) laufe ich fort*; (6) \equiv (6c) *Ich laufe deswegen (darum, deshalb) fort, weil ich es nicht mehr aushalte*; (9) \equiv (9b) *Er schüttelte Blausäure in den Tee, deswegen (darum, deshalb, folglich) vergiftete er seine Tante*.

Підкреслюючи наслідок певної причини, німецькі консекутивні релятиви стабільно закріплюються за другим кон'юнктом паратактичної конструкції (5b, 6b, 9b), проте найпродуктивніші серед них *darum, deshalb, deswegen* можуть вживатись як у другому, так і в першому кон'юнктах. Трансфер релятива в перший кон'юнкт викликає зміну його синтаксичної функції – він перетворюється на корелят-дейксис. У цьому разі він упереджує введення причинового кон'юнкту з каузальними сполучниками. Завдяки такій функціональній гнучкості консекутивних релятивів мовець може акцентувати в одній формі і причину, і наслідок.

Проведений аналіз лексико-семантичних особливостей сурядних сполучників дозволяє стверджувати, що, існуючи для фіксації певних відношень між денотативними ситуаціями і тим самим для передачі відповідних синтаксичних зв'язків, вони виступають на рівні семантико-синтаксичної організації речення як предикати-конектори, які можуть бути субкатегоризованими в залежності від етноспецифічних смислів (відношень), що ними вербалізуються (табл. 1). Виділені 12 лексико-семантичних типів сполучників-релятивів та 11 типів предикатів-конекторів свідчать про певного роду відповідність між лексичною семантикою зв'язкових слів та їх семантико-синтаксичною функцією.

Таблиця 1

№	Лексико-семантичні значення	Сполучники-релятиви		Предикати-конектори
		диференційного значення	недиференційного (аморфного) значення	
I. Копулятивні (єднальні)				
1	Комітативно-єднальні	dabei	und ₁ , hierbei, sowie, daneben	ПК _[comit]
2	Адитивно-єднальні	dazu	und ₂ , zudem, sowie, außerdem, sogar, ferner, fernerhin, überdies	ПК _[add]
3	Градаційно-єднальні	nicht nur - sondern auch, sowohl - als auch, weder-noch		
II. Протиставні (адверсативні)				
4	Власне-протиставні	trotzdem	aber ₁ , doch, jedoch, dennoch, gleichwohl, indessen (inzwischen), immerhin, nichtsdestoweniger, dessenungeachtet demungeachtet, denenweg	ПК _[advers]
5	Лімітативно-протиставні	nur	aber ₂ , allein, doch, jedoch, allerdings, freilich	ПК _[limit]
6	Компенсаційно-протиставні	dafür	aber ₃ , dagegen, hingegen	ПК _[compens]
III. Зіставні (контрастні)				
7	Зіставний	nicht-sondern	und ₃ , aber ₄ , dagegen, hingegen	ПК _[contr]
IV. Розділові (альтернативні)				
8	Власне-розділові	beziehungsweise (bzw.), respektive (resp.)	oder ₁ , inklusive (inkl.)	ПК _[altern]
9	Селективно-розділові	entweder-oder,	oder ₂ , bald-bald, teils-teils, einerseits-andererseits	ПК _[select]
10	Опозитивно-розділові	sonst, ansonsten, andernfalls	oder ₃ , entweder-oder	ПК _[opp]
V. Причиново-наслідкові (каузальні)				
11	Власне-каузальні	denn	nämlich, ja, und ₄ ,	ПК _[caus]
12	Наслідково-каузальні	also, folglich, mithin, (und) somit, darauf(hin), daher, darum, demnach, dementsprechend, demgemäß, demgegenüber, demzufolge, deshalb, deswegen, hierauf, infolgedessen, mithin, nun		ПК _[conseq]

Однак, запропонований підхід не може претендувати на остаточне вирішення проблеми, хоча б на підставі того факту, що не всі випадки можуть бути безпроблемно підведеними під цю систему. По-перше, серед зазначених типів існують периферійні явища – зокрема, парні релятиви weder-noch, bald-bald, teils-teils більш доцільнішим було б розглядати як проміжний ланцюг між розділовістю та копулятивністю, а nicht-sondern – між протиставністю та зіставністю. По-друге, в запропонованій системі

поки немає місця для темпоральних релятивів (dann, danach, darauf(hin), hierauf, nachher, zuvor, vorher, erst тощо), які виявляють більше підрядних, ніж сурядних рис, хоч їх і прийнято відносити до класу копулятивних. У цьому зв'язку виникає й “по-третє” – проблема співвідношення релятивів сурядності та підрядності, оскільки сфера “компетенції” кожного з них видається не завжди чітко окресленою, в результаті чого між ними виникає семантико-граматична конкуренція, яка в деяких випадках може проходити навіть зі сталою регулярністю (напр., між aber і obwohl, між denn і weil тощо).

З другого боку, більшість релятивів з диференційним значенням виявляються або стилістично маркованими (зокрема, переважна більшість наслідково-каузальних), а тому й “прив'язаними” до певного функціонального стилю, або безвідносно до функціонального стилю взагалі узуально низькочастотними в своєму вживанні (dabei, dazu, nur, dafür, respektive). Нарешті, в кількісному відношенні диференційні релятиви представлені в мові значно бідніше, ніж аморфні; отже, найуживанішими, найпоширенішими, найменше стилістично маркованими виявляються в німецькій мові сполучники з недиференційним способом індукування відповідного смислу – в основному ті, що співвідносні з логічними зв'язками (und, aber, oder, denn).

Наведені факти не є випадковими, вони наштовхують на думку про наявність певних закономірностей. Супроти очікуваного, в об'єктивній дійсності існує не так вже й багато ситуацій, котрі вимагають своєї однозначної кваліфікації за допомогою сурядного способу вербалізації. Німецькомовна картина світу не передбачає необхідності строго однозначного відтворення того чи іншого відношення в кожному конкретно взятому випадку; мовець запобігає до використання релятивів диференційного значення (resp. додаткових засобів) тільки в випадках крайньої необхідності, коли виникає потреба в відтворенні специфічно-однозначних смислів. На відміну від слов'янських з їх досить розгалуженою системою сурядних релятивів, німецька мова веде себе індиферентно відносно чинника ‘диференційність/недиференційність’ в відтворенні того чи іншого відношення між денотативними ситуаціями, що підлягають поєднанню сурядним способом, – вона і не забороняє і не вимагає однозначності в вербалізації того чи іншого відношення. Неоднозначність є, очевидно, тією рисою, що іманентно притаманна системі всього німецького паратаксисту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. – М.: Школа „Языки русской культуры“, 1999. – 896 с.
2. Вихованець І.Р., Городенська К.Г., Русанівський В.М. Семантико-синтаксична структура речення. – К.: Наукова думка, 1983. – 220 с.
3. Грамматика современного русского литературного языка /Под ред. Н.Ю. Шведовой. – М.: Наука, 1970. – 767 с.
4. Падучева Е.В. Опыт логического анализа союза «или» // Научные доклады высшей школы. Филос. Науки. – 1964. – № 6. – С. 145-148.
5. Пеллетье Ф. Дж. Или // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 18. – М.: Прогресс, 1986. – С. 318-335.
6. Русская грамматика /Под ред. Н.Ю. Шведовой (в 2 томах). – М.: Наука, 1980.– Т. 2. – 710 С.
7. Холодов Н.Н. Проблемы исследования сложносочиненных предложений в современном русском языке: Автореф. дис... д-ра филол. наук: 10.02.01 /Моск. гос. пед. ин-т им. Ленина. – М., 1987. – 28 с.
8. Buscha J. Lexikon deutscher Konjunktionen. – Leipzig: Enzyklopädie, 1989. – 159 S.
9. Di Meola C. Zur Definion einer logisch-semantischen Kategorie: Konzessivität als „versteckte Kausalität“ // Linguistische Berichte, H. 175, 1998. – S. 329-352.
10. Engel U. Deutsche Grammatik. – Heidelberg: Julius Groos; Tokyo: Sansyusya Publ., 1988. – 888 S.
11. Erben J. Deutsche Grammatik. Ein Abriß. – München: Max Hueber, 1992. – 392 S.
12. Flämig W. Grammatik des Deutschen. Einführung in Struktur- und Wirkungszusammenhänge. – Berlin: Akademie, 1991. – 640 S.
13. Grewendorf G. Präsuppositionen bei disjunktiven Fragen // Linguistische Berichte, H. 52, 1977. – S. 13-31.
14. Grundzüge einer deutschen Grammatik /Hrsg. K. E. Heidolph, W. Flämig, W. Motsch. - Berlin: Akademie, 1984. – 1028 S.
15. Götze L., Hess-Lüttich E. W.B. Knaurs Grammatik der deutschen Sprache. Sprachsystem und Sprachgebrauch - München: Lexikographisches Institut, 1992. – 624 S.
16. Heyse J. Chr. A. Deutsche Grammatik. – Hannover, 1907. – 670 S.

17. Kottke E. W. Performatives of disjunctive predicates // *Lingua*, vol. 28, 1972. – P. 329-347.
18. Lang E. *The Semantics of Coordination*. – Amsterdam: Benjamins, 1984. – 300 P.
19. Krivonosov A. Zum logischen Wesen der kausalen Konjunktionen // *Linguistische Arbeiten: Neue Fragen der Linguistik*. – Tübingen: Max Niemeyer, 1991. – S. 105-108.
20. Polenz, P., von. *Deutsche Satzsemantik: Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens*. – Berlin & New York: de Gruyter, 1985. – 389 S.
21. Polikarpow A. Parataktische Konstruktionen im gesprochenen Deutsch // *Syntax des gesprochenen Deutsch*. – Opladen: Westdeutscher Vrlg., 1997. – S. 181-208.
22. Posner R. Bedeutung und Gebrauch der Satzverknüpfers in den natürlichen Sprachen // *Sprechakttheorie und Semantik*. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979. – S. 345-385.
23. Schubert G. Über das Wort und // *Wirkendes Wort*, 1954/55, H. 5. – S. 257-265.
24. Vuillaume M. Asymmetrische Koordination in subordinierten Strukturen // *Subordination in Syntax, Semantik und Textlinguistik*. – Tübingen: Stauffenburg, 2000. – S. 45-54.
25. Weinrich H. *Textgrammatik der deutschen Sprache*. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1993. – 1111 S.
26. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache* /Hrsg. R. Klappenbach, W. Steinitz (in 6 Bd.). – Berlin: Akademie, 1978. – 4579 S.
27. Zifonun G. et. al. *Grammatik der deutschen Sprache* (in 3 Bd.). – Berlin & New York: de Gruyter, 1997. – 2569 S.

УДК 883 – 3.091 “19”

РЕТАРДАЦІЯ В СУЧАСНОМУ ІСТОРИЧНОМУ РОМАНІ

Проценко О. А., аспірант

Запорізький державний університет

У сучасній літературі активно застосовуються найрізноманітніші часові зміщення, сповільнення й пришвидшення дії, введення кількаярусних часових та просторових вимірів, зворотне "відмотування" часу, тобто "ретардація (retardatio – затримання, зупинка), себто затримка чи уповільнення сюжету завдяки введенню позафабульних чинників, перенесенню дії в інші художні площини, тощо" [1, 181].

Гальмування прямого розвитку сюжетної дії, уповільнення розповіді про зображувані події досягається введенням у текст відступів, роздумів, спогадів, екскурсів у минуле чи майбутнє...

Ретардація стала важливим елементом композиції літературного твору і, **особливо**, історичної прози. Напевне, у сучасній історичній романістиці немає жодного твору, в якому б автор не звертався до ретардації як до перевіреного засобу розширення часової, просторової і змістової романної розповіді.

У сучасних історичних романах ретардація подана невеликими епізодами, часто висловленими у формі спогадів персонажів.

Зі спогадів, як правило, дізнаємося про батьків, дитинство, навчання головних героїв. Так, Епіфаній (роман Р. Іваничука "Орда") згадує: "Я... родом із Кам'янки, що біля Фастова, батько мій був богомільний, навчив мене письма... я закінчив Київську духовну семінарію і став постником у Києво-Печерській лаврі... згодом пішов учителем у Києво-Могилянську академію..." [2, 28].

У романі Ю. Мушкетика "На брата брат" увага акцентується на тому, що корінь І. Виговського "проростав" із стародавнього роду дрібної української шляхти. Його батько Остап служив у митрополита Петра Могили – чоловик "простий", "вдачі лагідної", "у вірі стійкий". Сам же Іван справляв суддівську службу при луцькому магістраті, далі писарював при польському комісарові, потрапив до рук татарського полону, Богдан Хмельницький викупив і зробив генеральним писарем [3]. В іншому епізоді, гетьман згадує навчання в єзуїтському колеґіумі, де його хотіли "навернути в католики".

Характерний спогад маємо і в романі О. Лупія "Падіння давньої столиці": батько Данила Галицького – Роман Мстиславович "був великим полководцем, прославився в битвах з половцями, угорцями... Данило

в усьому будучи подібним до батька, з молодих літ звик воювати" [4, 78]. Виховання князь здобув при угорському та польському дворах, де й оволодів науками, чужими мовами, військовою справою...

Северин Наливайко, з однойменного роману М. Вінграновського, кілька років студював в Академії руську, грецьку, латинську мови, а з ними й граматику, арифметику, логіку та риторіку. Про батьків Наливайкових "знають усі в Гусятині, як і про весь їхній рід – ніхто не може сказати лихе слово: батько з діда-прадіда кушнірує, обшиває гусятинців кожухами, а Уляна (мати – О.П.) займається лікуванням" [5, 36].

Екскурсом у минуле як складовою засобу ретардації розширюється подієва основа розповіді, йде інтенсивне наповнення твору матеріалом.

У романі постає весь рід Василя Острозького, від князів Данила Галицького, Дмитрія, Івана, їх діянь і до батька Костянтина Острозького. А про рід князя Данила Галицького дізнаємося із ретроспекції в романі О.Лупія "Падіння давньої столиці"; або, скажімо про напади "вовчих зграй" печенігів на руські землі: "не можуть втамувати свій ненаситний хижацький голод – солодка їм кров русинів, манливі житом і пшеницею придніпровські поля, шедрі медами й хутрами поліські простори" [4, 104].

Ю. Мушкетик (роман "На брата брат") вдається до екскурсів у "недалеке" минуле – доба гетьманування Б.Хмельницького відтворена паралельно добі І. Виговського.

Звичайно, кожен твір має свою специфіку, але спільним залишається одне: розвиток дії у двох часових площинах – минулому і сучасному.

Новаторським є екскурс у майбутнє в романі Р. Іванчука "Орда": показ святині святих – Країни Карликів (Радянського Союзу) в одній часовій площині із періодом гетьманування І. Мазепи. Письменник оригінально витворив художню модель заснованої Петром І "карлицької держави", де ідеологічно заангажовані "ліліпути духа і тіла" сповідують ідею рівності, вищих за себе ненавидять. Історизм художнього мислення романіста відзначається пошуками ремінісценсій і алюзій, своєрідною "наелектризованістю" атмосфери історичної доби, наближеністю до сучасної художньої уяви. Карлики спілкуються між собою московською мовою як міжнаціональним засобом, серед слів і словосполучень найчастіше вирізняються такі: "виконаємо і перевиконаємо", "покажемо світу переваги нашого ладу", "крокуємо у світле майбуття", "наша наука найдосконаліша, бо вона озброєна передовим вченням". Контекстуальному розкриттю моделі держави служать образи-символи: видобування піску на душу населення, прищеплення груш на вербах, вирощування колосків без стебел. У Країні Карликів вся земля переповнена пам'ятниками, тут керівникам влаштовують овації при житті, а після смерті забувають. Колоритною є сюжетна домінанта: карлики хочуть зрівняти увесь світ за своїм зростом й бідністю.

Таким чином, Р. Іванчук метафоричними екскурсами в майбутнє висловлює своє ставлення до важливих суспільних проблем минулого і сучасного. У романі "Орда" реальність усвідомлюється поза просторово-часовими вимірами. Колізії та образи твору подані в різних часових площинах.

Уповільнюють розповідь і роздуми персонажів.

Новими смисловими відтінками збагачуються роздуми про те, до чого призвело роздріблення та відособлення руських князів (роман О. Лупія "Падіння давньої столиці"): "може через те Батиеві так легко вдалося протягом однієї зими підкорити стільки городів і всю Заліську Русь" [4, 118]. Що буде, якщо упаде дім святої Софії? – "оголиться земля Київська і стане пустелею". Наступить кінець. Страх нагадував і про більше горе: повне рабство, втрату незалежності Київської і Галицько-Волинської земель.

Вагомими в розкритті душевного стану, переживань головного героя Єпіфанія є також роздуми в романі Р. Іванчука "Орда". Що сталося з Україною? "Що за такий боязкий народ хохли, що тільки одного можуть послати на жертвовник, а самі ховаються, шкуру свою рятують і потайки в душі пишаються своїми мучениками" [2, 87]. Чому московських драгунів на Україні вітають хлібом-сіллю? Чому на вимогу Петра І забрати в хохлів хліб, залізо, золото і мову – мову перш за все – "дабы никакой розни и особых наречий нигде не было" – українці прославляють царя-імператора "всєя Руси". Чому козаки, які ще вчора з піднятими шаблями, з "буйним степовим гиком" вривалися у ворожий стан, змітаючи все на своєму шляху, – перемінилися на худобу? Чому вони такі? Чому козаки продають зброю? Що спричинилося до того? Те, що "ми піддалися орді, вона розмножилася в нас самих, убивши віру, честь і сумління, і несправедливий бог заставив нас на світі лише для того, щоб ми доливали здорової крові в жили ординців, живих соків у їх мозок, а фізичною своєю силою вирощували хліб, щоб наповнити їхні шлунки. Собі ж залишили тільки зрадництво, байдужість і темряву" [2, 53]. Ці своєрідні монологи передають психічний стан відчаю Єпіфанія, у цілому ж, роздуми передбачають одне: доповнити, уточнити загальновідомі події, репрезентувати авторське ставлення до них.

Таким чином, ретардація, яка стала важливим елементом композиції історичного роману, вносить свої нюанси у співвідношення часових площин, забезпечує часову багатоплановість і тим самим розширює

діапазон художнього освоєння дійсності. Розриваючи послідовність у викладі, не розриває час, навпаки, повністю підпорядковується художньому відтворенню зв'язку, взаємообумовлене відтворені авторами життєві явища і сприяє чіткому створенню образів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – К.: Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.
2. Іваничук Р. Орда: Псалом. – Львів: Просвіта, 1992. – 199 с.
3. Мушкетик Ю. На брата брат: Історичний роман. – К.: Рада, 1995. – 319 с.
4. Лупій О. Падіння давньої столиці: Історичний роман. – К.: Укр. Центр духовної культури, 1996. – 408 с.
5. Вінграновський М. Северин Наливайко: Роман. – К.: Веселка, 1996. – 367 с.

УДК 882 Г – 1.06

ЭМОТИВНАЯ ДОМИНАНТА ПЕЧАЛЬ В ЛИРИКЕ З.Н.ГИППИУС

Розсоха В.А., к. филол. н., преподаватель

Луганский педагогический университет им. Т.Шевченко

Как эта стужа меня измаяла,
Этот сердечный мороз.
Мне бы заплакать, чтоб сердце оттаяло,
Да нет слез...

З.Гиппиус

Известно, что “движение глаз при чтении представляет собой не линейное перемещение от одного слова к другому и от одной фразы к другой, а серию остановок на наиболее информативных местах” [3, 238]. Визуальное перемещение по поэтическому пространству З.Гиппиус, напоминающему лирический дневник, неизменно вызывает ощущение **грусти, печали, одиночества**. Поиски ответов на закономерно возникающие вопросы “почему” и “как” привели к выявлению на уровне архитектоники ее лирических текстов тех информативных знаков, которые передают читателю душевные импульсы, создающие соответствующий эмотивный ореол. Репрезентаторами внутреннего мира поэтессы оказались слова *одиночество, один, сумрачный, грусть, уныние, молчание, страдание, плакать, боль, мука, скорбь, печаль*. То удаляясь друг от друга на максимальное расстояние, то сближаясь в контексте одного лирического текста, а иногда и стихотворной строфы, эти знаки стали точками отсчета для значимости других элементов в тексте, ранее не замеченных. Все они в максимальной степени развивают общую для этого ряда тему – тему **печали**.

К универсальным активаторам эмоции **печали**, одной из базовых, первичных эмоций, психологи относят *разлуку, одиночество, смерть, разочарование, утрату дружеских отношений, любовь, крушение надежд, неудачи*. “Эмоция печали,- замечает К. Изард,- переживается как грусть, уныние, хандра... В печали мы часто ощущаем вокруг себя мрак и пустоту, жизнь кажется нам лишенной красок и тепла, мы не находим человека, который разделит бы с нами это чувство пустоты и одиночества” [2, 199].

Не случайно когнитивной основой эмотивной доминанты **печаль** у З.Гиппиус являются разные переживания - негативные и позитивные.

В ранней лирике З.Гиппиус эмотивный ореол **печали** формируется в текстах, объединенных мотивами, которые были характерны для “усталого” поколения 80–х годов: пессимизм, ощущение безысходности жизни, неверие в собственные силы, томление по смерти и т.п. Особенно ярким в этом плане является стихотворение “Долго в полдень вчера я сидел у пруда”, написанное в 1889 г. Эмотивная доминанта **печаль** в этом тексте сопутствует теме “преодоленной любви”, достаточно абстрактно представленной семантической оппозицией **пруд – море**, оба члена которой имеют многочисленные репрезентации: море ассоциируется с любовью, счастьем, жизнью, движением, в то время как воды пруда - тихие, глубокие, неподвижные - с отказом, преодолением этого чувства, обреченностью на печаль. Эмблематичным образом здесь становится **печальная ива**, традиционно воссоздающая атмосферу “плача”, меланхолии, грусти, вызванную горестью разлуки, страданием и одиночеством.

Печаль от безысходности жизни звучит и в более поздних текстах. Например, в стихотворении “Внезапно...”, где **печальный путник** отождествляется в нашем сознании с тем духовно близким поэте виртуальным собеседником, с которым можно разделить невыносимое ощущение покинутости в страшном мире, преодолеть замкнутый круг “*боли, тоски и заботы*”. Написанное в тот же временной период стихотворение “Журавли” звучит как крик души, уставшей от одиночества, стремящейся вырваться за его пределы. Тема стихотворения – глубокая тоска, ностальгия по России, навеянная наблюдением за журавлями, возвращающимися на родину, где “*над проталиной вешнею Громко кричат грачи, И лаской полны нездешнею Робкой весны лучи...*”, где “*под ризою льдяной, кроткою слышно дыханье рек*”, где “*под березкой четкою Слабее талый снег...*” [1, 152-153]. Но вырваться невозможно: “*...Умных и средних и глупых ... Постигла та же беда...*” [1, 272]. Поэтому через десятилетие звучит тот же мотив, та же тоска, та же вербальная формула: “*Какою мерою печаль измерить?*” - какую мерою измерить то, что неизмеримо. Этот настойчивый, регулярный анафорический повтор объединяет два текста, разделенные временем, - “Журавли” и “Стихотворный вечер в “Зеленой Лампе”, формирует одинаковые эмотивные ореолы, хотя денотативные планы текстов не только не совпадают, но и наполнены разным концептуальным содержанием.

Продолжая линейное хронологическое движение по текстовому пространству Гиппиус, с грустью замечаем, что душевный надлом, скорбь, неверие в собственные силы так и не были преодолены. Эмоция **печали** по-прежнему доминирует во всех темах и мотивах ее лирики: неразделенная любовь, ненужная любовь, одиночество, молчание и, наконец, смерть как выход, отказ от “великого уродства” жизни, возможность прорыва сквозь рамки земного, “ограниченного” состояния. Утомленная жизнью, оцепеневшая от боли и отчаяния душа поэтессы стремится к уединению. Слово **душа**, весьма расхожее в словаре символов, становится центральным в ее поэзии, а его синтагматические связи подтверждают принадлежность к эмотивному полю **печаль**: *душу страданье жжет, душа полна тоски, душа обманутая плачет, печальная звезда-душа и т.п.* **Печаль** для З.Гиппиус превращается в состояние души, то святое, неприкосновенное, тайное, о чем никто не должен знать, что необходимо скрывать: “*Блажен, кто от людей Свои печали вольно скроет...*” [1, 237]. Смесь рефлексии и подлинного лирического чувства звучит в текстах, объединенных лейтмотивной оппозицией **молчание - слово**: “*Я стал жесток, быть может... Черта перейдена. Что скорбь мою умножит, Когда она - полна? В предельности суровой Нет “жаль” и нет “не жаль”... И оскорбляет слово Последнюю печаль*” [1, 223]; “*В безмолвьи прохожу я мимо, мимо, Закрыв лицо, - в неузнанные дали, Куда ведут меня неумолимо Жестокие и смелые печали*” [1, 76].

В заключение отметим, что доминирование эмоции **печали** определяет тональность всех сконцентрированных в поэзии З.Гиппиус лирических настроений, которые эксплицируются посредством авторских эпитетов, метафор и сравнений: *печаль безумная, сердцу милая; моя печаль; печаль любви; покорная печаль; светла печаль; последняя печаль; нежная, как мать, печаль; жестокие и смелые печали* и т.п.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус З. Сочинения: Стихотворения; Проза. - Л., 1991.
2. Изард К. Психология эмоций. - М., 1999.
3. Лурия А.Р. Язык и сознание. - М., 1979.

УДК 883 А – 1.091

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ ЗБІРКИ Б.-І. АНТОНІЧА "ТРИ ПЕРСТЕНІ"

Рубан Я.Г., магістр

Запорізький державний університет

Одним із найбільш неординарних представників літератури 20-30 рр. ХХ століття, людиною, яка увібрала в себе не лише свою епоху, а й набутки попередніх епох, був західноукраїнський письменник Богдан-Ігор Антонич (1909-1937). Б.-І.Антонич став творцем окремої літературної дійсності, в якій переплелися і загальнолюдські уявлення, і національні риси, і внутрішній світ автора. Творчість поета набуває світового, загальнолюдського звучання через використання міфологем та архетипів, властивих

культурам різних народів. За своє надзвичайно коротке (всього 28 років) життя Б.-І.Антонич зумів створити власний стиль, однією з основних рис якого є еkleктичність.

"Збірка "Три перстені" розкриває перед нами суть Антоничевого таланту. Уже перші її вірші дивують незбагненною красою Лемківщини, звідки родом поет, незвичайністю і казковістю тамтешнього побуту, звичаїв. Ліричний герой багатьох творів - українець, виходець із "землі вівса і ялівцю", котрий до щемного болу відчуває свій кривий зв'язок з рідним краєм", - пише І.Руснак [1, 26]. Але далеко не все в душі ліричного героя так просто й ідеально. Його ліричне "я" сповнене пошуку, відкриттів. Саме шукання зумовлене молодістю, весною і ніччю, а також, звичайно, талантом автора, який ставить поета ніби поза законами, створеними людьми.

Наскрізним, лейтмотивним образом-символом збірки є перстень - замкнене коло, цикл. Б.-І.Антонич виносить цей образ навіть у назву збірки.

В квітчастій скрині співний корінь,
п'янке зілля, віск, насіння,
а на самому дні три зорі,
трьох перстенів ясне каміння [2, 87].

У назвах творів автор деталізує образ "трьох перстенів" – "Елегія про перстень пісні", "Елегія про перстень молодості", "Елегія про перстень ночі". Пісня, ніч та молодість – три доміанти творчості, закладені в скриню поетової душі. "Нескінченний і водночас замкнутий у собі перстень – такий нескінченний і замкнутий світ поета; образи, реалії, деталі повторюються, але щоразу в новій комбінації, створюючи каритну язичницької повноти світу..." [1, 209].

У цій збірці автор вперше звертається до реалій своєї Батьківщини. Реальний простір деталізується в конкретних образах:

Співучі двері, сивий явір,
старий, мальований поріг.
Так залишилися в уяві
місця дитячих днів моїх... [2, 88].

Ці вірші носять автобіографічний характер. У них поєднані два часові моменти – автор перебуває одночасно і в теперішньому, і в минулому (пісня "пейзажі споминів малює"). Минуле розгортається з плином авторової думки й всі більше і більше просторово конкретизується.

Важливим просторовим образом-символом у вірші "Елегія про співучі двері" є образ Села.

На схилі гір, неначе лата,
Пришите до лісів село [2, 89].

Кордони Села обмежені, це підтверджує порівняння його з латкою. Село пришите до Лісів. Ліс для людини в міфологічній традиції є чужим світом, Хаосом. "За ступенем символічності цей ліс має декілька рівнів. Цілковито конкретний: ліс Лемківщини і, ширше, Карпат. Рівень фольклорно-культурний: той образ лісу, який знайомий нам за українським фольклором і "лісовими" літературно-мистецькими мотивами. Проте з першопочатків язичницьким гомоном ("прадавним шумом загуло") озивається "міф про Ліс" [3, 5]. Село-Космос порівняно з Лісом-Хаосом займає набагато менший простір. На межі Села та Лісу стоїть корчма. Образ корчми має значення переходу, кордону між людським Космосом і Хаосом; у Б.-І.Антонича тут завжди грає музика та "заклята ніч і смерть в напоях, що їх коханцям варить чорт" [2, 89]. Автор існує в цьому світі в образі хлопчини, який намагається відшукати свою зорю. Світ природи, Лісу дає авторові заспокоєння, можливість через занурення до Хаосу-творчості переводити свої емоції і почуття у вірші. Село ж - це олюднений простір, з усіма його соціальними проблемами. Б.-І.Антонич не обминає їх, хоча соціальна тема не знаходить у нього широкого висвітлення і не користується популярністю.

Як символ злиднів, виростає
голодне зілля - лобода [2,90].

На небі тільки зорі
вислухують благальний спів
людей, що прості та безкрилі...
...моління шлють Христу і Духу,
щоб допоміг здобути гроші
на хліб, на сіль і на сивуху [2,90].

Світ Села виявляється замкнутим як просторово, так і часово. Майже ніякі зміни в Космосі-Селі не відбуваються:

Відвічне небо і безкрає,
відвічна лемківська нужда [2,90].

Лиш ти однакове й незмінне,
далеке лемківське село [2, 91].

Жителі Села "приймали мирно долі пай і поклонялись неба тайні під знаком співного серпа" [2, 91]. Лише один ліричний герой виявляється чужим, чи, вірніше, не зовсім своїм у цьому просторі. Адже "Той" (образ бога не конкретизований) помітив героя своєю міткою, "слова співучі дав мені". Тому світ для нього розширив свої межі й час не має стриму. Ця винятковість автора звучить і в подальших віршах. Молодість і весна, кохання і мистецтво - все переплітається в єдине ціле. Автор є частково своїм у Космосі-Селі і в Хаосі-Лісі. Заглиблення до чужого для інших світу, Лісу, дає авторові можливість шукати слова, творити. З усього попереднього досвіду автор робить для себе висновок, "що речі дві найкращі з всіх: ясне кохання й похмуре мистецтво" [2, 94].

В "Елегії про перстень пісні" з'являються нові просторові символи - Дім та Сад. Значення їх подібне до значення Села та Лісу. "Антоничеве Село часто-густо прагне перелитися в Сад - або прямо в Ліс... А вже Сад - і поготів лагідне і радісне обличчя Лісу" [3, 6]. Кожна деталь в описі Дому, Саду є глибоко символічною:

Мов капелюх, квітчастий дах,
і дім мальований, мов скриня [2, 95].

Ці образи поєднують у собі основні поетичні і світоглядні уявлення всього народу. Автор виходить у Сад, але в Сад незвичний. Під впливом ночі в ньому все змінюється, набуває рис химерності, ірреальності.

Таємні тіні - квіти ночі,
це душі білених дерев.
До місяця летіти хочуть,
та вітер їх не забере [2, 96].

Простір з конкретного, зовнішнього, автобіографічного переходить у внутрішній світ, світ автора. Усі подальші описи й означення носять відбиток свідомості, чи навіть підсвідомого автора, що виявляється в процесі творчості. "Богдан-Ігор Антонич рано відкрив для себе дар максимального - до сомнамбулічного самозабуття та екстазивного трансу - розчинення свого Я в одухотвореному світі лісу під містичним знаком місяця - "лампи поетів та сновид". Йому холодно і жаско над прірвою тотального самозаглиблення - туди небезпечно зазирати, бо, коли ти переступаєш через поріг усвідомленого Я, визріває солодкий жаж безумства" [4, 56]. Автор опиняється в Хаосі несвідомого, він відчуває, як приходить "чорна, п'янлива і болюча пісня", лише вона може помістити усі почуття поета:

На дверях дому знак зловісний,
на дверях дому - перстень пісні [2, 97].

Академік М.Жулинський тлумачить останній образ як передчуття майбутньої трагедії свого краю [4, 56]. Але "знак зловісний" позначає двері поета, швидше виступаючи символом творчості, символом обдарування автора, яке одриває, відмежує його від реального світу і реального часу, примушує жити у двох світах - у реальному й у підсвідомому. Близький друг поета художник В.Ласовський писав: "Завтрашнім дослідникам творчості Антонича доведеться неминуче зустрітися з основною рисою постаті поета - гостро зарисованим дуалізмом Антоничевого обличчя... Найзагальніша характеристика двох масок Антонича така: одна - натхненний поет, повен розмаху, жадоби пізнання, жадоби вияву... Антонич - буденна людина був дійсно пересічною індивідуальністю: дрібничковий, трохи зарозумілий, трохи збентежений славою знаменитого поета" [5, 45].

"Елегія про перстень молодості" продовжує тему творчості. Межі простору тут надзвичайно розширюються, одночасно розширюючи й авторське розуміння світу:

Яка страшна оцього світу врода,
що отруїла дні мої [2, 98].

У цій поезії автор переплітає два часові проміжки - минуле й теперішнє. У центрі вірша - поняття творчості як процесу заглиблення в Хаос підсвідомості, творчості до емоційної смерті. Кожен твір є певним циклом існування автора:

свідомість → підсвідоме → свідомість →
(Космос) (Хаос) (Космос)

Отримуємо відому в міфології модель циклічності існування Всесвіту, але тепер на рівні мікрокосму.

У віршах "Пейзаж з вікна", "Чарки", "Світанок" і подібних до них звучанням і змістом можна говорити про чисто ліричний хронотоп: поєднання миттєвості сприйняття та деталізації простору. Хронотоп є вмістилищем не так образів та ідей, як настроїв та емоцій. Характеризуючи хронотоп такого типу, Д.Медриш писав: "...у ліричному образі, цьому ідеальному прискорювачі, хвилини чи роки, тижні чи

століття - все опиняється поряд, в одній миті. Для лірики минуле і майбутнє - "одне й те ж суцільне теперішнє" (Е.Винокуров)" [6, 133].

Уже в збірці "Три перстені" з'являються мотиви метаморфози автора і світу ("Праліто", "Змія"), які найбільшого розвитку досягають у пізнішій збірці "Зелена Євангелія".

Хай в нашім тілі, наче в соснах,
густа живиця закипить.
Хай в наші жили зелень млосна,
і полум'я спливе, й блакить [2, 108].

Отже, у цій збірці основною є тема творчості. Автор ніби співставляє два світи - свідомий і підсвідомий. Їх відносини на рівні мікрокосму відповідають відносинам Космосу та Хаосу. Вірші часто починаються в реальному просторі, але поступово дія переходить у простір ірреальний. У цьому новому світі ліричне "Я" автора роздвоюється. Б.-І.Антонич розуміє це роздвоєння і питає: "чи самого себе не оббріхуєш ти в цих п'яних, розспіваних віршах?" [2, 114]. Автор вибудовує ланцюжок: ніч→сон→божевілля. У збірці поступово від конкретно-історичного часу письменник просувається в напрямку все більшого узагальнення, через тимчасове протиставлення цих різновидів. Межі ліричного хронотопу до кінця збірки значно розширюються, простір роздвібується, розмножується (М.Новикова називає це явище "синтезом розсипаного зображення" [3, 7]), а час узагальнюється і ущільнюється. Основні часові проміжки збірки - Ніч та Весна, просторові образи - Село, Сад, Ліс. Поет розуміє основний парадокс цього світу:

Твої мрії не помістять
цей світ безкрай та тісний. [2, 116]

Мікрокосм Б.-І.Антонича в цій збірці вже не вкладається в межі конкретного простору, поет шукає виходу у великий Космос, у світ, який дозволить рухатися далі в пошуках сенсу буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Руснак І. Поезія Б.-І.Антонича: від українських джерел до світової культури // Відродження. – 1999. - №1. – С.25-29.
2. Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1998. - 591 с.
3. Новикова М. Міфосвіт Антонича / Антонич Б.-І. Твори. – К.: Дніпро, 1998. – С.5-18.
4. Жулинський М. "Хто ж потребує слів твоїх?": Богдан-Ігор Антонич // Дивослово. – 1998. - №11. – С.56-61.
5. Ключковська Я. Французькі паралелі Богдана-Ігоря Антонича // Слово і час. – 1998. - №7. – С.43-46.
6. Медриш Д.Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе / Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сборник статей / Под ред. Егорова. – Л., 1974. - С.132-135.

УДК 883 Ш – 1.07

СТАРΟΣЛОВ'ЯНІЗМИ У МОВІ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Саксеев С.В., студент

Київський національний університет ім. Т.Шевченка

Кожна національна культура на певному етапі свого історичного розвитку висувала геніальних творців художнього слова, спадщина яких ставала здобутком усього людства. В українській культурі таким митцем став Тарас Григорович Шевченко.

Останнім часом велика увага приділяється дослідженню творчості цього митця, зокрема різноманітності стилістичних засобів поета, серед яких важливе місце займає використання старослов'янської лексики. Аналіз творів Шевченка доводить, що старослов'янська лексика є невід'ємною складовою частиною його мовної палітри, що старослов'янізми стають одним з найважливіших засобів його мови і носять вони далеко не епізодичний характер.

З біографічних даних та з окремих творів митця постають джерела, з яких поет черпав старослов'янську лексику і фразеологію: книги «священного писання», Псалтир, Євангеліє, книги пророків, послання апостолів, богослужбові книги, Мінеї, а також твори давньої української літератури.

За стилістичним та жанровим навантаженням вживані митцем старослов'янізми можна поділити на три основні групи:

1. Старослов'янізми як засіб створення урочистого стилю.
2. Старослов'янізми як засіб створення іронії та сарказму.
3. Жанр «подражання Біблії».

З огляду на гуманістичний пафос творчості Тараса Шевченка, а також зважаючи на невеликий обсяг виступу, ми приділимо більше уваги старослов'янізмам як засобу вираження високого пафосу, урочистості. Старослов'янізми, які несуть інше жанрове навантаження, ми розглянемо побіжно.

З великою пошаною звертається Шевченко до письменників, які у своїх творах несли вогонь правдивого слова:

Де ж ти?
Великомучениче святий?
Пророче божий? Ти меж нами,
 Ти, *присносуций*, всюди з нами
 Витаєш *ангелом святим* [1, II, 218].

Це яскравий приклад того, коли старі книжні вислови, втративши культовий зміст, набувають нового змісту.

Із повагою та шаною ставиться Шевченко до матері-жінки. Звертання «*великомученице*» поет вживає для того, щоб показати страждання матері-покритки, виявити своє співчуття до неї:

А ти,
Великомученице? Села
 Минаєш, плачучи, вночі.
 І, полем, степом ідучи,
 Свого ти сина закриваєш [1, I, 191].

Із цим значенням вживає поет і словосполучення «*многострадалиця святая*»:

Дивлюсь, у темному садочку,
 Під вишнею у холодочку,
 Моя єдина сестра!
Многострадалиця святая! [1, II, 263].

Старослов'янізми у Шевченка — одне з джерел експресії, за допомогою якого він точніше характеризує різні явища соціального плану і виявляє своє ставлення до них. Окремі слова і вислови книжної мови стають йому за зброю в боротьбі з гнобителями. Так, письменник часто називає мучениками всіх, хто страждав, борючись за правду:

Щоб ви розпитали
Мучеників: кого, коли,
 За що розпинали! [1, I, 306].

Експресивну функцію слова «*мученик*» Шевченко часто посилює словами «*праведний*», «*святий*», «*великий*»:

Припливуть
 І прилетять зо всього світа
Святиє мученики. Діти
Святої волі. Круг *одра*
 Круг смертного твого *предстануть*
 В кайданах. І... тебе простять.
 Вони брати і християни,
 А ти собака! людоді!
 Деспот скажений! [1, II, 239].

Для митця характерне двопланове використання старослов'янізмів. Урочистість слів «*святиє мученики*» посилюється також словосполученням «діти *святої* волі». Далі поетові слова «*одра* смертного», які у народному мовленні мають позитивне забарвлення, при зіставленні з різко зниженими образливими словами «А ти собака! людоді! Деспот скажений!» набувають негативно-викривального значення.

Велике співчуття і повагу передає Тарас Шевченко, вживаючи високостильні вислови: *преблагий муж*, *муж праведний*, *муж великий*. Так, наприклад, з пошаною відгукується поет про наймита Максима:

Прєблагий був муж на світі
Максим отой, сину [1, II, 60].

Отакій-то муж *праведний*
Був він на сім світі [1, II, 62].

Урочистість Тарас Шевченко передає також і за допомогою таких церковнослов'янських слів:

а) *Пречистая*:

А ти, пречистая, святая,
Ти, сестро Феба молодая! [1, II, 252].

Слово «пречистая», яке в церковному вжитку визначало найвищий ступінь духовної чистоти (епітет до Богородиці), у Шевченка — виразний стилістичний засіб, щоб передати свої добрі наміри, свої світлі думки; оцінку жінки-матері, її чистоти духовної і моральної, а разом з тим — виявити свою палку любов до страждаючої матері, до України.

б) *Пренепорочная*:

І станом гнучким і красою
Пренепорочно-молодою
Старії очі веселю [1, II, 226].

Молодою,
Пренепорочною, святою
В малій хатині буде жить
Любов та чистая [1, II, 216].

Слово «*пренепорочная*» в наведених уривках використовується Шевченком як художній засіб для підкреслення радісного, щасливого життя. Слово «*святою*», яке стоїть після слова «*пренепорочною*», посилює експресивну функцію останнього.

в) *Прескорбная*:

А ти, *прескорбная*, не знаєш,
Де він конає, пропадає! [1, II, 238].

Часто вживання церковнослов'янських слів *прескорбная*, *пречистая*, *пренепорочная*, *прєсвятая* та інших зумовлене тематикою і молитовним жанром писання.

О світе наш незаходимий!
О ти, *пречистая* в женах! [1, II, 294].

Святая сило всіх *святих*.
Пренепорочная, благая! [1, II, 267].

Із наведеного бачимо, що після одного урочистого звертання поет вживає ще й інше, близьке за значенням, з метою яскравішого розкриття першого. Отже, урочисті звертання, поширені в церковному вжитку, у Шевченка — стилістичний прийом для показу горя, поневіряння жінки, а разом з тим і засіб вияву своєї любові та співчуття до неї.

г) *Святий, прєсвятій*:

У Києві *прєсвятому*
В черниці постриглась [1, II, 30].

Дивлюся,
Мов на небі висить
Святий Київ наш великий [1, II, 71].

Тут ми спостерігаємо переомислене вживання високостильних слів, коли автор говорить про улюблене місто. Слово «*святій*» у церковному вжитку означало — чистий, безгрішний, праведний, а «*прєсвятій*» — найвищий ступінь святості.

д) *Преподобний*:

І вівки стане слава,
Преподобним слава [1, II, 243].

е) *Праведний*:

Що наймичка його несла
В утробі *праведную* душу... [1, II, 274].

В повіточці своїй малій
Той бондар *праведний, святій*,
І гадки, *праведний*, не має... [1, II, 316].

Церковнослов'янські слова «*преподобний*», «*праведний*» у Шевченка набувають нового смислового значення. З їх допомогою поет краще передає образи персонажів, до яких він ставиться з повагою.

є) *Благодатний, благодать*:

Аж ось чорноброва
Та молода, білолиця
Прийшла молодая
На той хутір *благодатний*
У найми проситься [1, II, 284].

Словом «*благодатний*» Тарас Шевченко підкреслює ідилічне, спокійне, тихе, повне достатку життя.

Прогуло
Прокляте лихо та й заснуло.
На хутір знову *благодать*
З-за гаю темного вернулась... [1, II, 286].

А в мене діти не кричать
І жінка не лає,
Тихо, як у раї,
Усюди *божа благодать* —... [1, I, 230].

Словом «*благодать*» письменник вказує на спокійне, тихе, радісне життя окремих осіб або сім'ї і виявляє задоволення таким життям.

ж) *Благослови*:

Слово «*благослови*» митець вживає з тим самим значенням, з яким воно відоме в церковнослов'янській мові та в мові народній, тобто вживалось в урочистій обстановці при проводах у далеку дорогу, в нове життя, в нову хату, на нове місце.

«*Благослови*, — кажуть, — батьку,
Поки маєм силу;
Благослови шукать долю
На широкім світі» [1, I, 91].

Благослови моїх діток
В далеку дорогу [1, I, 92].

У наведених прикладах слово «*благослови*» у Тараса Шевченка вжите у значенні побажання щастя в далекій дорозі.

Переосмислюючи з різко негативним значенням старослов'янізми, відомі в церковнослов'янській літературі, Шевченко використовує їх як влучний засіб для передачі іронії, пародії, їдкою сарказму, гніву на царів, панів, запродавців. Цього він часто досягає, уживаючи старослов'янізми поряд із дотепними, ефективними словами народної мови, чим посилює сатиричну спрямованість своїх творів, виявляє почуття глибокої ненависті, гніву, викликає і в читача таку ж ненависть до ворогів.

А він собі, узявшись в боки,
По кровлі кедрових палат
В *червленій ризі* походжає,
Та мов катюга позирає
На сало, на зелений сад
Сусіди Гурія [1, II, 77].

Протиставляючи урочисте «в *червленій ризі*» експресивним словам «мов катюга», Шевченко досить влучно, з властивим йому сарказмом, зображує образ царя Давида як символ усіх царів. Іронічно звучить фраза:

Давид, *святий пророк* і цар,
Не дуже був *благочестивий* [1, II, 78].

Тут фраза «Не дуже був *благочестивий*» — влучний стилістичний прийом до зниження високостильних слів «*святий пророк* і цар».

Шевченко уміє майстерно стилізувати мову царських маніфестів. Їх високий стиль у поєднанні з традиційною формою буденних слів поет використовує як найгострішу сатиру проти самих царів:

Отам-то *милостівії ми*
Ненагодовану і голу
Застукали сердешну волю
Та й цькуємо [1, I, 296].

Словосполучення «*милостивіи ми*» взяте із традиційних царських маніфестів, у поєднанні з поширеним у народній мові, висловом «застукали...та й цькуємо» було потрібне поетові для того, щоб розкрити справжню суть цих облудних царських маніфестів і висміяти їх.

Висміював Шевченко і ті укази, які проголошували «*благоденствіє*» кріпаків, а насправді ще більше знущалися з них:

Що ти несеш в Україну
В латаній торбині?
«*Благоденствіє*, указом
Новеньким повите» [1, I, 322].

«*Благоденствіє*» означає життя в достатку, щасливе життя. У поета функція цього високостильного слова після народних слів «в латаній торбині» розкривається сповна, стаючи чудовим засобом вияву сатири на царсько-поміщицький лад, бо царсько-поміщицьке «*благоденствіє*» гірко діставалося народу.

У Біблії, особливо у «Псалтирі» Тарас Шевченко знайшов невичерпне джерело поезії. Жанр «подражання» біблійним текстам особливого розвитку набуває в останні роки творчої діяльності митця, біблійні образи стають для нього влучним стилістичним прийом, який посилює викривальний характер його творів. У біблійні образи Шевченко вкладає новий зміст: викриває брехню і обман, на яких побудований царсько-поміщицький лад, пророкує жорстоку розплату царям, панам, закликає до нещадної розправи над ними; пророкує нове, щасливе майбутнє, коли людина зможе жити повноцінним щасливим життям, він вірить у це майбутнє. Це вже певне переконання, що настане нове життя, «без холопа і без пана», коли «*святая* на землю правда прилетить» і «на оновленій землі врага не буде, *спустата*, а буде син і буде мати, і будуть люде на землі»:

І люде темнії, незрячі,
Дива господнії побачать.
.....
Незрячі прозрятъ...
.....
Нічим *отверзуться уста*;
Прорветься слово, як вода,
І дебрь-пустиня неполита,
Зцілющою водою вмита,
Прокинеться...

Оживуть степи, озера,
І не верстовії,
А вольнії, широкії
Скрізь шляхи *святії*
Простеляться... [1, I, 258-259].

У Новій українській літературі Тарас Григорович Шевченко перший найбільш точно визначив стилістичну різноплановість використання старослов'янської лексики. Митець по-новому підійшов до використання надбань мовної спадщини. Ряд старослов'янізмів і старих книжних слів сприймається в поезіях Тараса Шевченка «...зовсім у новому, сучасному поетові, значенні...» [2]. Характерним для Шевченка, порівнюючи з практикою попередньої української літератури, є більш виразне вживання старослов'янізмів як експресивного засобу. Тарас Григорович Шевченко вживає старослов'янізми тільки в тих випадках, коли вони, будучи яскравим поетичним засобом, допомагають йому точніше і глибше передати ідейне спрямування творів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шевченко Т. Твори: В 5 т. – К., 1978-79.
2. Васальський В. Мова і стиль поезій Т.Г.Шевченка // Пам'яті Т.Г.Шевченка. Збірник статей до 125-річчя з дня народження. 1814-1939. – К., 1939.

А. МЕТЛИНСЬКИЙ ЯК ТЕОРЕТИК ЛІТЕРАТУРИ

Свириденко О.М., аспірант

Переяслав-Хмельницький державний педагогічний інститут ім. Г.С.Сковороди

Аналізуючи характер розвитку літературознавчих уявлень в Європі на початку XIX ст., М. К. Наєнко наголошує на тенденції до утвердження у філології філософсько-історичного погляду на природу творчості, що знайшов своє обґрунтування в працях Е.Канта і Г.Гегеля. "Суть такого погляду зводилась до формування універсальних знань про мистецтво, які поєднували в собі і історію літератури, і теорію (поетику), і літературну критику, і стилістику" [5, 42].

Із загальносвітового наукового руху впливали й філологічні міркування Амвросія Лук'яновича Метлинського (1814-1870), видатного теоретика і практика романтичного типу творчості. Зважаючи на рівень розвитку європейського літературознавства, вчений зазначав, що завдання вітчизняних словесників – "довершити його будівлю" власними спостереженнями. Закликаючи науковців скористатися працями попередників, Метлинський, однак, застерігає і від сліпого наслідування чужоземних риторик та поетик, наголошує на потребі плекання самобутньої думки у національному літературознавстві.

Між іншим, сам учений, перебуваючи під впливом "найчудовіших систем" німецької класичної філософії [3, 35], зазначав, що його філологічні міркування базуватимуться переважно на естетиці Гегеля. Тож її відгомін є достатньо відчутним у науково-теоретичних трактатах А.Метлинського. На думку сучасних дослідників, німецька філософія не могла бути і не була основою українського романтизму. Так, літературознавець Т.Бовсунівська вважає, що "західноєвропейська філософія не сприймається українськими романтиками так, як класицистами, в якості законодавчої системи, через відсутність єдності змісту й форми, а не тільки з причини актуалізації національної ідеї" [1, 14]. Тому естетика Г.Гегеля, на нашу думку, виступала насамперед лише вдалим тлом власних теоретичних розмірковувань Амвросія Метлинського.

В основі філософського світогляду А. Метлинського лежить характерний для традиції української духовної культури погляд на двояку сутність людини й світу: "У двох світах живемо ми, тілесному і духовному, бо двоїтим є ество наше" [4, 18]. Діяння людини у світі "зовнішньому" не залишають за собою значного сліду. Натомість у світі "внутрішньому" творіння її величні та довговічні. Яка ж діяльність властива духу людському? "Дух один і неподільний, але потрійним світлом палає він...: почуттям – в релігії, розумом – в науці, фантазією – в мистецтві" [4, 19].

Не заперечуючи метафізичне розуміння духу [4, 9], Метлинський робить водночас спробу окреслити його психологічно. У мистецтві, вказує автор, дух своєю внутрішньою глибиною "квітне" і "достигає", аби принести нетлінні плоди добра, істини, краси.

За Метлинським, поезія, "дитя фантазії", часто невловима для розумування. Звідси – множинність думок щодо її сутності та значення. Більше того, поезія – це "виражений словом витвір художньої діяльності", тому має вона безпосереднє відношення як до "науки мистецтв, естетики, так і до науки слова, словесності" [4, 8]. Тож "одностороннє" її тлумачення не мислиться вченому вичерпним. Метлинський відчуває "слабкість сил своїх у порівнянні з важливістю предмета [4, 9] (тобто маємо ще одне підтвердження того, що рівень української літературно-естетичної думки на той час був ще недостатньо розвинутим), однак поет-науковець плекає надію, що саме ця "важливість" додасть ваги і його слову.

Свої теоретичні міркування ("Об истинном значении поэзии" (1843)) автор розпочинає із спостережень над поезією як "мистецтвом", зупиняючись на визначенні природи мистецтва взагалі. За Метлинським, призначення мистецтва – відтворювати красу «якомога чистішою, повною, світлою, як відблиск божественного походження людини, її первісного, чистого, невинного стану» [4, 19-20]. Однак, митець не знаходить на землі абсолютної краси, бо «життя людське потопає... у темній та несвідомій матеріальності» [4, 18]. Варто згадати, що опозиція "світло-темрява" є однією з правічних в українській свідомості, а згодом у середньовічній та бароковій літературі, причому саме "світло" (символ духу; моральності; істини, добра, любові і краси; творчих сил; космічної енергії; Божественного світла; Ісуса Христа) є у ній ціннісно переважаючою. На землі митець може спостерігати лише слабе мерехтіння божественної краси. Та саме її тьмяний полиск повинен осявати його й надихати на створення "більш повних, світлих, прекрасних ідеалів". Митець (у Метлинського –художник) має діяти "фантазією, котра витворює свій власний світ із того, що дає їй реальне життя" [4, 20]. Тлумачення Метлинським природи прекрасного як відблиску божественного походження людини й водночас твердження, що фантазія митця витворює свій світ, світ ідеальної краси із реально існуючого є свідченням прагнення вченого до методологічного синкретизму, до синтезу біблійної та філологічної герменевтики, так міцно втіленої в національному бароковому письменстві з кінця XVI до кінця XVIII ст.

За Метлинським, мистецтво, поетичний твір – це діяльність. “У державі знаходить свій вияв зовнішня діяльність людини, в науці, мистецтві, релігії – внутрішня” [4, 19]. Далі автор подає “психологічну” аргументацію такого поділу людської діяльності. Вчений відштовхується від розподілу сенсорного сприйняття на різні рівні, тобто цілком іде за Гегелем [3, 55] та національними традиціями попередників. Так, “дотик, смак і нюх не мають відповідних собі творів мистецтва, бо вони є надто матеріальними” [3, 55]. У мистецтві внутрішня людська діяльність розщеплюється на три підгрупи. Перша з них “грунтується” на зорові. Сюди належать архітектура, скульптура, малярство, тобто мистецтва, за Метлинським, “образовательные”, котрі виявляють свій зміст у зовнішньому й видимому. Друга підгрупа – мистецтво музичне, третя – мистецтво поетичне. Гегель класифікує їх відповідно як “звучащее” і “говорящее” [3, 56]. Осягнути специфіку поезії сповна, на думку вченого, можна лише у зіставленні її з іншими видами мистецтва. Ці зіставлення Метлинський буде на співвідношеннях у них духовного та матеріального, об’єктивного та суб’єктивного, форми і змісту. Так, архітектура “нижча”, ніж поезія, бо вона – лише “прекрасна рама мистецтва”, оскільки виражає ідею “не прямо та безпосередньо, а лише інакомовно” [4, 23]. Водночас поезія, музика та малярство – більш близькі. У них ідея (“духовність”) домінує над формою, тому ці мистецтва різко межують з архітектурою та скульптурою. Живопис, скульптура й архітектура створюють предметне, постійне, окремішне від внутрішнього нашого буття, тоді як музика користується не образами видимими, а “змiнами звуків”. Звідси – її алегоричність. Внутрішнє ж багатство без ясного вираження не є досконалістю в мистецтві, призначення котрого виражати “внутрішнє” у “зовнішності”, доступній почуттям і т. і. Натомість поезія, поєднуючи в собі крайнощі мистецтв “образовательных” і музичного, “підноситься високо над ними і довершує світ мистецтва” [4, 29].

Однак, як стверджує А.Метлинський, у переважанні духовного – “недолік” поезії. Для поезії надзвичайно мало важить “чуттєва” її стихія, слово, якому надається статус “умовного знаку”. Намагання осягнути феномен “слова”, що мають давню традицію в українській культурі, присутні і в теоретичному доробку вченого. Слово, за вченим, є найбільш повним і природним відображенням сутності людини. Слово – це зовнішній знак, котрий продукують тілесні органи людини, але знак із внутрішнім змістом, що належить душі. Слово – поєднання матеріального, плінного, звука, і вічного, духовного, думки. “Звук слова – втілена думка; думка наша – внутрішній говір” [4, 31]. Тож “теорія словесності тісно пов’язана з теорією мислення” [3, 6], думка й мова в ній невіддільні. Іншими словами, автор є прихильником “концепції одночасності”. “Це був радикальний вихід від позиції раціоналістів, які відділяли один від одного процеси мислення й мовлення, й тому мова розглядалася ними тільки як допоміжне знаряддя” [6, 35].

Отже, поезія – витвір словесний. Але їй недостатньо “німих безобразних знаків”, під якими можна було б абстрактно розуміти життя і діяльність. Плід поезії зріє під творчою силою фантазії, котра підносить дух поета на таку височінь наснаги, із якої розкривається безмежний “світ можливості”, що віддзеркалює освітлену дійсність. Поезію творить фантазія художника із його “внутрішнього запасу уявлень”. Поезія обирає засоби вираження у “внутрішній діяльності” митця шляхом перетворення уявлень і накладає на слова “тавро придатності” [4, 45]. Слово, “утворюючись через відображення зовнішнього у глибинах духу..., залежить і від духовних сил людини, і від її тілесного організму, і від зовнішніх вражень” [4, 32]. Слово – “умовніше”, тобто “незрозуміліше”. Отже, А.Метлинський у своєму вченні підходить до проблеми пізнання мистецького твору, яка знайде своє повне обміркування у психолінгвістичній теорії літератури О.Потебні. Поезія, стверджує вчений, має триєдину структуру. Природа, дух, слово – всі ці стихії, підкреслює теоретик, мають бути присутні у ній. “Самостійність духу” належить насамперед поету. “... Залежно від сили своєї духовності надає він значення усьому доступному, а це має вплив і на його слово” [4, 51]. Тобто, А.Метлинський акцентує увагу на творчій індивідуальності митця. Природа (матеріальне) належить людству взагалі. Слово витворюється діяльністю народу, через слух і серце якого повинна пройти всяка поезія” [4, 51]. Тож у поетичному мистецтві має виявлятися національна ментальність. Особливо вчений наполягає на необхідності творення національної літератури рідною мовою, бо “без слова народного поетичний дух не виразить свого змісту, і його недорікувате белькотіння буде незрозуміле людям” [4, 52].

Слово і народність – це “середина між природою і духом, поетом і людством” [4, 51]. Отже, А.Метлинський розуміє поетичну творчість як напівсвідомий процес (фантазія – “головна винуватиця” мистецтва), під час якого народна культура зазнає індивідуального переосмислення.

Ідея самтожності мистецтва, здавалася б, є наскрізною в науково-теоретичних трактатах Амвросія Метлинського. Але, як зазначає літературознавець Ю.Луцький, із художнього доробку поета читач чує голос національного барда, а не людини як індивіда [2, 80]. Із цього приводу сам автор підкреслював, що “законність ставлення поезії до світу існуючого” може порушуватися. “Послугуючись реальним життям, поезія витворює власний світ чистої краси, яка освітлює дійсність, і людина, перебуваючи в її полоні, може ухилитися від життя реального і лише милуватися його ясним поетичним відображенням” [4, 53]. Такий вплив поезії на життя представляється Метлинському можливим. Але звідси – “вічний нелад у поглядах на життя подвижників дійсності і улюбленців фантазії” [4, 55]. Поезія, згідно з його

вченням, “особливо близька до життя духу в людині та у всесвіті..., тому споконвіку була вона найпостійнішою просвітительською людства”. Зміст поезії – “всеоживляючий дух”, а “не тіло несвідоме” [4, 37].

Метлинський – поет, великі надії покладаючи на силу слова, плекає сподівання, що його “пісня” – пересторога дійде до серця народу й “серце палитиме” (“Смерть бандуриста”), тобто пробудить українців від летаргійного сну, очистить їх душі та наведе націю до праведного життя.

Свого часу Іван Франко зазначав, що культурно-історична школа, до котрої, власне, й належав А.Л.Метлинський, беручи до уваги фактори фізіологічні, психологічні й соціальні, відкидає характерну для критично-естетичної школи абстрактну ідею краси і намагається насамперед проаналізувати, яким ідеалам служать твори цієї епохи [7, 36-37]. Амвросій Метлинський, сприймаючи засади школи культурно-історичної, прагне втілити їх у художній творчості. Підсумовуючи свої міркування, вчений констатує, що “поезія має сприяти уславленню вітчизни і вести народ по своєму квітучому полю до істини й правди в житті та науці” [4, 62].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т.В. Феномен українського романтизму: У 2 ч. – К., 1997. – Ч. 1. – 155с.
2. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К., 1998. – 255с.
3. Метлинський А.Л. Историческое развитие теории прозы и поэзии. – Харьков, 1850. – 78с.
4. Метлинский А.Л. Об истинном значении поэзии. – Харьков, 1843. – 62с.
5. Наєнко М.К. Українське літературознавство: Школи, напрями, тенденції. – К., 1997. – 320с.
6. Фізер І. Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні. – К., 1996. – 192с.
7. Франко І.Я. [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] // Зібрання творів: В 50 т. – К., 1983.–Т.41. – С. 24 – 74.

УДК 883 В – 7.07

МОВНЕ ВИРАЖЕННЯ НЕВЕРБАЛЬНИХ КОМПОНЕНТІВ СПІЛКУВАННЯ У ГУМОРЕСКАХ ОСТАПА ВИШНІ

Семиряк В.Д., к. філол. н., доцент

Запорізький державний університет

Творчість Остапа Вишні читач незалежної України кінця ХХ-го століття сприймає інакше, ніж його попередники, розуміючи, що у письменника від романтизму доби, де данина ідеології жорстокого часу, а де неперевершені зразки гумору, засоби створення якого ще довго привертатимуть увагу дослідників.

Органічною частиною цих засобів є вербальне відтворення кінем – мімічних виразів обличчя, жестів та постави, невід’ємних компонентів живого спілкування з його ситуативністю та динамізмом [1, 221]. Оповідь Остапа Вишні носить розмовний характер, тому опис кінем у ній є потужним і економним засобом відтворення живого мовлення, сповненого гумором та сатирою. Письменник надавав важливого значення всім різновидам паралінгвістичних засобів спілкування, які він спостерігав у свого народу: “Тут уже дискусії і з високими нотками... З позами, з рухами, з руками в боки” [2, 1, 102].

У письмовому тексті доступними для простеження є лише кінетичні засоби, передані вербально. Остап Вишня здебільшого вдається до мовного опису моторики невербальних рухів і лише в поодиноких випадках – їх семантики. Письменник розраховує на обізнаність українського читача з мімікою та жестами своїх співвітчизників. З-поміж різновидів моторики переважають символічні невербальні рухи, що належать до знаків-сигналів, сутність яких “виявляється в асоціації їх вираження (форми) у психіці того, хто передає, і того, хто сприймає, з певним опосередкованим явищем їх внутрішнього світу або з переломленням в їх внутрішньому світі явищ зовнішнього світу” [3, 45].

Невербальні компоненти спілкування (погляд очей, вираз обличчя, моторика рук, тіла та голови) пов’язані з рухом, а тому їх мовне відображення не може обійтись без дієслова. За своїм прямим значенням – це назви зовнішньої механістичної дії, які насправді позначають ментальні акти (акти

внутрішньої діяльності) [4, 68-69]. Цю функцію дієслово виконує або самостійно, або у складі фразеологічного чи синтаксичного словосполучення.

Найточнішу відтворюваність на лексичному рівні мають символічні ритуальні жести, що супроводжують або замінюють привітання та прощання (кинути, вклонитися), відправлення молитви (перехреститися), процедуру голосування (голосувати) тощо. Під пером гумориста вони можуть набувати контекстуального значення, втрачаючи жестикуляторно-мімічну основу, як, наприклад, дієслово хреститися: “А у Йванихи... відьму бачили. Корову приходила доїти. Насилу Йваниха одхрестилася. Двічі перехрестила – не бере. Тоді вона в третій раз як хрестонеться, так відьма та туманом-туманом через Пилипову леваду так і попливла” [2, 1, 175].

Паралінгвістичний знак, яким є кінема, не збігаючись за своїм вираженням з лінгвістичним знаком, має всі ознаки семіотичного знака, забезпечуючи протиставлення й зв'язок фізичного / психічного, конкретного / абстрактного, вираження / змісту [5, 31-32]. У мовному вираженні це проявляється багатозначністю дієслова, що зникає в контексті, як поліфункціональність кімеми – у мовленнєвій ситуації. Жест, супроводжуваний немовним звуком, на позначення запиту про дозвіл увійти передається дієсловом постукати: “І постукав архангел Михаїл до Бога. – Хто? – Михаїл. – Заходь” [2, 1, 53].

Остап Вишня активно вдається до дієслівного відтворення жестів-симптомів, які мають односторонній характер, оскільки не усвідомлюються їх виконавцями як знаки. Вони з'ясовуються в описаній ситуації і вказують на рішучість відмови, роздратування, сором'язливість тощо. Проілюструємо це положення на прикладі дієслів м'яти (м'ятись), жмакати, значення яких змінюється від контексту до контексту: “Ми вже п'ятиріччя Радянської влади в себе одсвяткували, а ви мнетесь” [2, 1, 305]; “А Марина хусточку аж на очі, у руках фартуха мне” [2, 2, 56]; “Я бухгалтер, це правда, я відповідальний робітник, це правда, але це ще не значить, що жінка всякого шофера може жмакати моє ім'я” [2, 2, 154].

Дієслово шкутильгає на позначення симптоматичного руху в мові має цілком прозоре переносне значення, не залежно від розгорнутості контексту, порівн.: “Шкутильгає вона [естрада] коли не на всі чотири, то, принаймні, на три” [2, 2, 300]; “...мова його німецька ще й досі шкутильгає...” [2, 2, 376].

З-поміж симптоматичних жестів Остап Вишня особливо уподобав той, що у звуковій мові позначається дієсловом чухатися, та переносно у фамільярному вжитку означає “зволікати з чим-небудь, гаяти марно час (СУМ, XI, 391). Письменник вдається до розгорнутого опису цього руху: “Дитинча маленьке, як тільки починало було спинатися на ноги, і коли було його чи запитають про що-небудь, чи загадають що зробити, зроду воно лізе до потилиці й починає чухатись. І так ото чухається все своє життя, аж поки дуба вріже” [2, 2, 181]. Цим дієсловом з жестовою внутрішньою формою гуморист умотивовує оказіоналізми: чухраїнці, Чухреїн > Чукрен. Остап Вишня розширює поняття про характер жесту, виводячи його за межі мануального і з'ясовуючи приблизний смисл, що ним передається: “Його (чухраїнця) постать, його рухи, вираз, сказати би, всього його корпусу – все це так і випирає оті п'ять голівних рис його симпатичної вдачі. Риси ці, як на ту старовинну термінологію, звалися так: 1. Якби ж знаття? 2. Забув. 3. Спізнивсь. 4. Якось–то воно буде. 5. Я так і знав” [2, 2, 184]. Образний характер значення дієслова чухатися дозволяє використовувати його й на позначення діяльності установи, організації: “... ну а К° теж м'ялася та чухалася: “Чи лізти чи не лізти?” [2, 2, 141]. Остап Вишня вживає це дієслово і в значенні “потерпати від чогось”, що є метафоричним за своєю природою: “Тут таке “мистецтво – трудящим”, що сильно почухається той трудящий, як у театрі побуває. Днів із чотири на картоплі сидітиме” [2, 2, 375].

Полісемантичністю відзначаються також експресивні жести, які виконують модальну та емотивну функцію [6, 39] й передаються дієсловами ущипнути, ляснути, значення яких з'ясовує контекст, що змальовує комунікативну ситуацію: “Хлопці веселі, а дівчата ще веселіші... Той прискочить ущипне, той підбіжить лясне... та все з приказками та з приспіваними” [2, 1, 174]; “Коли ви виступатимете в день 8 Березня з промовами, то перед тим, як вигукнути: “Дорогу жінці!” – вщипніть себе...” [2, 2, 208].

Дієслова на позначення емоційних кінем створюють гумористичний ефект через нетиповість виконання останніх (“А вийде, вклоняючись, задки з кабінету” [2, 1, 124]), неприйнятність для людини певного соціального стану (“Єпископ молодий, на голові англійський проділ... Стоїть та молодий підморгує” [2, 1, 53]) або дякуючи оказіональному характеру самого дієслова (“... йдеш отак, напапужушся, такий ото ніби серйозний, а тут тобі життя щось як підтаскає – просто на кольки тебе бере” [2, 2, 155]). В останньому прикладі спостерігаємо вияв антонімічних відношень як невербальних знаків, так і мовних.

З інших засобів лексичного рівня досить активно використовуються дейктики (займенники, частки, займенникові прислівники), які в живому мовленні супроводжуються вказівним жестом. Семантизація їх у контексті допомагають фонові знання. Частіше письменник передає хронотопний дейксис: “Коли, вставши ранком, відчує Євін нащадок, що осюди в неї підкочується й сильно її на солоний огірок тягне, починає вона стрибки з місця” [2, 2, 47]. Посиленню розмовного ефекту сприяє вживання дейктика отак, який би мав указувати на спосіб дії, але служить локалізаційній меті: “А от уже і я не знаю: чи отак слід їхати, чи отак? – Верніть цоб, - здається отуди” [2, 2, 38].

Дейксис завжди орієнтований на позамовну дійсність, наприклад, на предмет мовлення (“Он буйок! Васька перший побачив. – Де? – Он-он-он! Не бачите” [2, 1, 282]).

Лише зрідка в аналізованих текстах натрапляємо на іменникове позначення міміки та жестів: “... гучні оплески стелю підійматимуть” [2, 1, 435]; “А в лицаря ухмилка по самі уші...” [2, 1, 251]. Це пояснюється самою природою кінеми, яка не називає річ, а вказує на внутрішній стан мовця, його ставлення до змісту повідомлення [4, 68].

Перлиною експресивного словотвору Остапа Вишні є прикметниковий okazіоналізм, побудований на тавтології вербального вираження мотивуючої кінеми: “Крім вищезазначеного, в залі повно “роздериротозівотної” скуки” [2, 2, 335].

Остап Вишня рідко послуговується характерними для розмовного стилю дієслівними вигуками моментальної дії – звуконаслідуваннями, що вмотивовуються кінемами (вони, на нашу думку, вказують на нерозвиненість мовлення), порівн.: “Думаєш, що тільки ти та кум з кумою твої знають, а воно зирк: уся Бразилія вже про це говорить” [2, 1, 185]; “Дніпро... підбіжить до вашої кручі та так ото, ніби жартуючи, під бік її штовх” [2, 1, 149]. Лише в поодиноких випадках натрапляємо на звуконаслідувальні слова з жестовою основою: “Повз ганок – кіт: Батько в сніях... Стук – стук” [2, 2, 56].

Активніше, ніж лексичними засобами, користується Остап Вишня при вербальному зображенні кінем фразеологією української мови. Фраземи передають невербальні знаки-сигнали, вмотивовані мімічно-жестовими рухами (ухопити себе за голову, замахати руками та ін.), або знаки-символи (ногами тупотіти, блимати баньками, вирячити баньки тощо). Письменник часом вдається до нагромадження ФО кінетичної основи з метою докладного опису внутрішнього стану людини: “І дивиться Марина в землю, віями моргаючи, дивиться Грицько вбік, носом підсьорбуючи. Марині – вісімнадцять, Грицькові – двадцять” [2, 2, 56]. Фразеологізми здатні досить точно передавати характер кінем, що супроводжують або замінюють слова привітання: “Хоч, положим, руку навряд чи довелось би мені йому потиснути, бо Василь Блакитний ніколи руки не давав: він завжди підносив її по-піонерському вгору і кивав головою” [2, 2, 301].

Фраземи, побудовані на вербальному зображенні рухів голови, зберігають зоровий образ кінеми, що гуморист використовує в кількох контекстах (у першому – з метою створення сарказму). Порівн.: “Щодо голови під час творчості. Пробував мотати головою, як пишу - нічого не виходить. Чому це так, я напевне не знаю. Очевидно, думки в голові розхлюпуються” [2, 2, 12]; “І вже як душа не приймає, вже коли кума підносить лампадку, а ви головою крутите й чмихаєте: Н-н-є! Не пойдьоть! Вернеть!” [2, 1, 202]; “Натяг на голову корону, в руки скіпетра. І йди собі головою, як кобила в спасівку, покилуй. Тобі зусюди “ура” [2, 1, 164].

Остап Вишня вміло трансформує ФО кінетичного походження. Це або зміна структури компонента (“...хто в день 8 Березня... стоятиме на трибуні і, бія себе в груди, вигукуватиме: - Дорогу жінці!” [2, 2, 201], або заміна соматичних лексем людини їх відповідниками тваринного чи подібного йому організму: “... тигр припадає до землі й, люто б’ючи себе по боках, приготується стрибнути...” [2, 3, 262] або “Чортяка,... дивлячись на такий успіх богів, дуснув хвостом по стегнах. Що я в бога, мовляв, теля з’їв, чи що?” [2, 1, 168]. Останні вирази побудовано на антропоморфному матеріалі, порівн.: “... так ота тітка вдарила оце об поли руками: Їй же Богу, до покрови не видержу” [2, 1, 95].

Фразема кинути головою трансформується у цьому ж значенні відповідно до антропоморфічного сприймання структури рослини: “Потім я уже й жита бачив, і волошки мені голубіли, покивуючи синенькими шапочками” [2, 1, 91]. Такої ж експресії сповнені й ФО, побудовані на кінетиці тварини: “Щоб потім уже, як воскресне, не бігати, висолопивши языка, по сусідах та не благати” [2, 1, 317].

Фразеологізми з кінетичною основою вивляють синонімічні відношення, що об’єктивно відображає смислову близькість або тотожність самих мімічно-жестикулярних рухів: “Так і дивиться [сонце] з голубої перини, хто рота роззявив” [2, 1, 299] або “В кожному ж путеводителі... рекомендується гав не ловити” [2, 1, 238]. Мімічна основа другої ФО цілком очевидна, хоча прямо й не виражена.

Неоднозначність деяких кінем спричинилася до такого ж сприйняття й відповідних ФО, що, власне, виявляється парадигматично, а в синтагматиці зникає подібно до ситуативного мовлення. Порівн.: “Ми на робітників естради дивилися зверху вниз, як на “елемент третього сорту” [2, 2, 300]; “Коли глянете на наше село, розведете руками: - Ну самий тобі “Жінвідділ” [2, 1, 101].

Особливо вдалим є прийом приведення одного з компонентів ФО до буквального значення: “Іноді візьме свою праву брову в руки, поведе нею (сама брова вже не рухається – треба руками), сяде біля нього котра з “мух” [2, 2, 337].

На синтаксичному рівні вербальне відтворення кінем здійснюється у вигляді описових дієслівних словосполучень, у тому числі й еліпсових. Гумористичний ефект створюють ті з них, в яких жест або виконується невідповідним суб’єктом (“Ото як піднесе яке сопливе руку... [голосуючи – В.С.]” [2, 1,

171]), або він несумісний з контекстом (“Можна сидіти під отим платаном, під яким сидів Пушкін,... приставивши пальця до лоба, і “пам’ятника нерукотворного” не мати” [2, 1, 258]; “Всебічний розвиток дитини?!.. А оцього не хочеш? Оцього?! Михайло Семенович крутнув у повітрі рукою [2, 1, 172]). Деякі описи жестів письменник супроводжує поясненням їх змісту, що посилює гумористичне забарвлення: “Може, Килина через тин на вас подивиться, щоб потім покрутити пальцем біля свого лоба: “Чердак, мовляв, у того панка не справний! Гуде!” [2, 1, 122]. Подібний ефект досягається і в разі зіставлення розмовного за характером опису кінеми з книжними елементами релігійного вжитку (“Очі під лоба закотила, то вже й Варвара, думаєш, великомучениця?!” [2, 1, 103]) або, навпаки, урочистість ситуації, створювана кінемами, нівелюється внаслідок використання пароніма в тексті молитви (“А баба Мелашка стоятиме навколішках, битиме поклони. Покрий нас, заступнице, чесним твоїм семафором” [2, 1, 128]).

Делікатний у своїх висловлюваннях Остап Вишня часто вдається до евфемізмів, коли йдеться, зокрема, й про специфічні соматемами. Одну з них він семантизує, використовуючи антонім до дієслівного словосполучення, що відтворює кінему: “Як у неї при цьому очі заковчуються, а з декольте викочуються (не очі, звичайно!..)” [2, 1, 151].

Викликає у читача посмішку вербальне відтворення по-дитячому наївних жестів: “Прийшовши до моря, мацаєте його рукою: воно мокре... Руку в рота – солоне й капає... Значить, вода” [2, 1, 247].

При передачі символічних кінем Остап Вишня використовує еліпсис, сама природа якого пов’язана з наявністю невербальних компонентів та ситуативністю мовленнєвого акту: “Іде начальство, а ви за шапку та в пояс” [2, 1, 229]; “Дама: До мужа їду... А брови вгору” [2, 1, 137].

Вербальне зображення семантики кінем трапляється в гуморесках рідко, причому остання або згадується (“Нахвалився на неї Азраїл пальцем” [2, 1, 270]), або постає в нашій уяві (“Намогоричився по самісіньке підборіддя” [2, 2, 86]).

Аналіз мовного вираження кінем у творах Остапа Вишні показав, що письменник досить широко використовував лексичні, фразеологічні та синтаксичні засоби їх передачі з метою досягнення правдивості, динамічності та експресивності оповіді, сповненої національного гумору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990.-682с.
2. Остап Вишня. Твори: У 4 т. – К.:Дніпро, 1988.
3. Белецкий А.А. Знаковая теория языка // Теоретические проблемы современного советского языкознания. – М.:Наука, 1964.- С.45-49
4. Швець І.Ю. Вербальне позначення символічних жестів // Мовознавство. - 1987. - № 2. – С. 67-70.
5. Тищенко К.М. Лінгвістичний знак як єдність знаків мови і мовлення // Мовознавство. – 1980. - № 1. – С. 31-35.
6. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. О своеобразии отражения жестов и мимики вербальными средствами (на материале русского языка) // Вопросы языкознания. – 1981. - № 1. – С. 36-47.

УДК 882.09

О МНОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЕРЕНЦИИ СОБЫТИЙНОЙ ЧАСТИ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Синельникова Л.Н., д. филол. н., профессор

Луганский педагогический университет

События как “сложные явления окружающего мира, включающие живые существа и предметы, между которыми происходит некоторое действие” [1, 78], онтологически имеют статус достоверности. Они верифицируются, так как основываются на знаниях субъекта (лирического повествователя), приобретенных в результате непосредственного наблюдения, собственного опыта или опыта других [см. 2]. Событие в стихотворении описывается так, чтобы соответствовать реальному положению-дел-в-мире. Для этого оно должно 1) обладать денотативным статусом, 2) иметь прагматическое содержание, формирующее внешнеситуационную информацию (имена собственные единичной референции, дейктическая локализация и др.), 3) включать событийного субъекта.

Событие в лирическом тексте не столько опыт случившегося, сколько опыт “переживания материала” [3, 244]. Расширение пространства восприятия события - способ его вхождения в поэтическую предикацию. Освобождаясь от “твердых” и, следовательно, непрезентативных для поэтической коммуникации признаков, события становятся сегментом лирического сюжета, участвующим в формировании лирического знания о мире.

Уже на поверхностном уровне событие, включенное в лирический текст, стремится выйти из “режима адекватности” через аномалии (смещение в варианте “чуть-чуть”), представляющие собой тот “избыток” в содержании события, который не выдерживает проверки на эмпиричность. Аномалии перестраивают пространственно-временную модель события. Они несут контрсобытийную информацию и представляют собой “своеобразный водораздел, до которого в обработке текста адресат исходил из одного набора гипотез, а после которого этот набор сменяется другим” [5, 125]. Меняя когнитивные гипотезы, аномалии становятся средством “добывания” лирического смысла как нового знания о мире.

Существует некий универсальный код, благодаря которому опыт переживания события поэтом превращается в новое знание. Этот код связан с трансцендированием - стремлением преодолеть пространство физического мира, связать его с идеальным, иррациональным. С этим связан характерный для поэзии принцип неопределенности, семантической диффузности. Лингвистическая наука не имеет точно означенных параметров трансцендирования. Верификация события, описываемого в стихотворении, - один из путей проникновения в уникальное пространство метафизики. Внимание должно быть обращено прежде всего на структуры, обладающие семантикой неполной определенности: синтаксически однородные конструкции, соединяющие разновременные и разнопространственные предикаты, относящиеся к одному объекту; конструкции с неузальной глагольной валентностью; эпитеты, вводящие в событие трансцендентное ценностное измерение; наречия с семантикой временной глобальности (его *ipso* вечности); слова-символы, способные сообщать “о потенциальном, неокончательном, о дискурсивно недоступной сфере интуитивного или даже о неизвестном компоненте известного” [5, 24-25] и мн. др.

Проблема аномалий в лирическом сюжете - это проблема соотношения формально-логического и художественно-образного. Когнитивные свойства аномалий проявляются в изменении отношений между означаемым и означающим, в асимметрии между содержанием и формой. Есть основания говорить о поэтике аномалий в лирическом тексте, об эстетике алогизма в описании события, поскольку “ненормативное явление уже само по себе воспринимается семиотически, это знак скрытого смысла” [6, 113]. Реальность события, взятого из внешнего мира, должна превратиться в художественную реальность, поэтому событие в лирическом сюжете никогда не бывает равным самому себе, и “внешнее конкретно-предметное пространство, трансформированное языком, переходит в “пространство созерцания”, а затем в пространство семантических признаков” [7, 176]. Аномалии проявляют эпистемические свойства лирического сюжета, в котором всегда происходит приращение знаний.

Итак, событие в лирическом сюжете имеет двойную природу (множественную референцию): с одной стороны, оно представляет материальный мир и, следовательно, имеет необходимые для этого референтные признаки, с другой - стремится освободиться от такого рода закреплённости, приобрести свойства новой знаковости. “Ложь” в поверхностной структуре событийно ориентированного описания оборачивается правдой смысла, формируемого в глубинной структуре текста (ср. с мыслями поэтов: “Поэзия есть ложь... и поэт, который с первого же слова не начинает лгать без оглядки, никуда не годится” - А.Фет, “И я от вранья крылат” - Ю.Кузнецов, “Поэзия - вранье правдивое” - В.Шефнер). Радикально семантический подход, связывающий текст с подтекстом, снимает аномалии [8] и помогает перейти от “лжи” значений к правде смысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дорошенко А.В. Побудительные речевые акты в косвенных контекстах // Логический анализ языка. Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. - М., 1989.
2. Беляева Е.И. Микрополе истинности // Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. - М., 1990.
3. Аннинский Л. “Пред волею и бедой” // Новый мир. - 1990. - № 2.
4. Петрова С.Н. Когнитивная парадигма и семантика понимания // Мышление, когнитивные науки, искусственный интеллект. - М., 1988.
5. Крымский С.Б. Строй культуры: хронотипы и символы // Collegium. Международный научно-художественный журнал. - Киев, 1993. - № 1.
6. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: оценка, событие, факт. - М., 1988.

7. Северская О.И. Пропозиция, факт, событие в языковом пространстве поэтического текста // Новейшие направления лингвистики. Тезисы Всесоюзной школы-конференции. - М., 1989.
8. Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. - М., 1990.

УДК 821.133.1

ГРАМАТИКО-МОРФОЛОГІЧНИЙ РІВЕНЬ ФОРМУВАННЯ ТЕКСТОВОЇ МОДАЛЬНОСТІ

Смущинська І.В., к. філол. н., доцент

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Через те, що “кожне речення містить у собі, як суттєву конструктивну ознаку, модальне значення” [1, 55], термін “модальність” застосовується для позначення широкого кола явищ, неоднорідних за своєю семантикою, граматичними властивостями та синтаксичною оформленістю. Неповторність, унікальність художнього образу і його модальність формуються на базі певних мовних засобів, які у художньому творі набувають якісної своєрідності функціонування під впливом контексту і внаслідок їх інтеграції текстом.

Основна особливість функціонування модальних засобів у контексті художнього твору – це постійна контамінація різнорівневих засобів вираження суб’єктивної модальності, що підтверджує наш підхід до суб’єктивної модальності як до синтетичної категорії особливого роду, що має певну багаторівневу структуру. У художньому тексті, на нашу думку, функціонують не окремі самостійні модальні елементи, а цілий “модальний пучок” (перефразуюмо термін М.Ріффатера). “Виразні засоби взаємно обумовлюють один одного; завдяки взаємозв’язку і взаємопроникненню вони складають не просто арифметичну суму, а систему”, відзначав Ш.Баллі [2, 39]. Морфологічні особливості художньої мови також можуть отримувати естетичну значущість, що вже ставало об’єктом стилістичного дослідження [3, 79-88]. Спробуємо показати, що засоби граматико-морфологічного рівня можуть виступати і носіями суб’єктивно-модального значення, враховуючи, що морфологічні особливості тісно пов’язані з лексичним і синтаксичним аспектами, що створює певну контамінацію різнорівневих засобів, які працюють на вираження одного цілого модального значення.

Найважливішим морфологічним засобом вважається явище *субстантивзації*, при якому іменники утворюються афіксальним шляхом або конверсією. Щодо створення модального значення, на нашу думку, на перше місце виходить утворення *індивідуально-авторського неологізму*. Авторське словотворення включає утворення *фонетичного, графічного, лексичного, семантичного, синтаксичного* неологізмів. Формами-новоутвореннями можуть бути складні слова, телескопічні слова, аббревіатури, цілі синтагми і речення (пригадаємо “doukipudonktan”, яким Р.Кено розпочинає свій роман “Зазі в метро”). У цьому процесі можуть брати участь антропоніми, запозичення, наукові слова, ксенізми тощо. Зазначимо, що і на сьогоднішній день вчені не дійшли до єдиного погляду, чим же є для мови слова, створені у художньому творі, що викликає певну термінологічну плутанину.

Існує різноманітність термінів, що пропонуються для позначення цього явища: “*мовний неологізм*” (С.Семенова), “*стилістичний неологізм*” (І.Манолі), “*індивідуально-стилістичний неологізм*” (В.Лопатін), “*індивідуальні номінації*” (О.Чекаліна, Т.Ушакова), “*оказіональні слова*” (Т.Гончарова), а також такі екзотичні назви як “*разові слова*”, “*вигадані слова*”, “*слова-кентаври*” тощо. Як відомо, створення нового слова зазвичай викликане необхідністю позначення нового предмета або вираження нового поняття, що дуже важливо в наш науково-технічний вік, коли наукові і публіцистичні роботи кожний рік фіксують створення тисяч нових слів. Деякі з них приживаються, про що свідчить їх подальша фіксація словником, деякі - не пристосовуються і поступово зникають. Що ж до слів літературно-художнього походження, то у них абсолютно інші мета, функції, доля.

Зараз важко сказати, з якою метою у свій час Ф.Рабле створював такі слова як *bavard, croyable, désordre, dominer, parfum, péniblement*³ інш. Не всі його нововведення були прийняті мовою (наприклад: *dormard, hommet, besterie, entendoire*), однак більш ніж сотня слів залишилася, що зробило французьку мову значно багатшою, ніж вона була до нього. Рабле, можливо, одним із перших створив і слова з комічним ефектом: “*disputer sorbonicolificabilitudinisement*” або “*découvrir espionnitiquement*” в “Гаргантюа і Пантагрюель”, що і є однією з перших форм створення суб’єктивно-модальних смислів морфологічного плану у французькій літературі XVI ст. Що ж до сучасних авторів, мета свідомого створення індивідуально-авторського неологізму ясна - це яскраво виражений прагматичний ефект, своєрідне

“соціальне забарвлення” (за термінологією Ш.Баллі), яке в нашій концепції виступає складовою модального забарвлення і яке базується на певному свідомому ставленні письменника-оповідача до мови, виступаючої як “матеріал” для стилю і творчості загалом. Якщо такий автор, як Б.Віан, вважає за необхідне використати не тільки лексему “merde”, але й утворити від неї прикметник “merdique”, можна вважати, що цей факт виконує певну модальну функцію.

Саме брак емоційно-забарвлених експресивних номінацій призводить до створення нових слів або переосмислення вже існуючих. Ю.Скребнев [4, 107], аналізуючи шляхи виникнення неологізмів у російській мові, виділяє такі джерела (що стосується й інших мов) як:

- калькування іншомовних зворотів,
- існуючі словотворчі моделі,
- відродження архаїзмів,
- введення розмовних слів.

Як зазначав Ш.Баллі, досить часто нове є просто забутим старим, коли новий образ, створений сучасним поетом, виявляється таким, що прийшов із поезії Ронсара. Так і неологізми. Можна постулювати існування їх двох типів:

- неологізмів-новоутворень та
- “відносних неологізмів”, або “неологізмів-входжень” [5, 331] (це так звані “внутрішні” запозичення, результат міграції мовних одиниць з одних сфер мови в інші (архаїзмів, запозичень, кальок, перекладів)).

Таким чином, розмежування, яке пропонує О.Ахманова [6, 261-262], між “стильовим” (neologism of style) і “стилістичним” (stylistic neologism) неологізмом має сенс, де під першими вона розуміє слова, які є загальноприйнятими, але які раніше не вживалися в художньому мовленні; вони вперше включаються в мову літературного твору, що і буде нововведенням. Отже, ту грубу, фамільярну, арготичну лексику, яку використовує Р.Кено, можна розглядати в якості стильового неологізму, модальність якого формується на основі його соціального забарвлення.

Французькому художньому мовленню, як свідчить аналіз, більш властивий “стилістичний неологізм”, тобто слова, створені безпосередньо автором твору на основі існуючих словотворчих моделей. Найбільш частотними, як зазначалося, можна вважати *афіксальний спосіб, словоскладення та телескопію*. Як вважає більшість вчених, подібні “потенційні слова”, в принципі, є закладеними в самій мовній системі, яка є сукупністю не тільки реальних, але й абстрактних можливостей функціонування мови. Однак мовна норма, як сукупність реально існуючих можливостей, відкидає можливості нереальні, абстрактні, забороняючи їх використання. Таким чином, якщо для рядового носія мови “табу” на потенційні слова, яке встановлює мовна норма, спрацьовує, то письменник як суб’єкт творчості не завжди рахується з такою нормою і зважає на неї. Чому існують у російській мові “носильщик”, “точильщик”, але не може бути “писальщик”, “читальщик”, “ковиряльщик”, колись запитував Л.Щерба, адже модель одна - ім’я діяча з суфіксом -щик? Те ж явище на матеріалі французької мови відмічав і Ш.Баллі [2, 58-59], коли зазначав що, якщо існує *revenir, retourner*, чому не можуть існувати *galler, geufuir* з тим самим префіксом. У теорії перекладу явища такого роду відносять до чинників лінгвоетнічного бар’єра, що утруднюють роботу перекладача. Однак якщо для перекладача потенційні слова в мовленні - це явище негативне, що говорить про його погану підготовку і незнання мови, то у письменника як суб’єкта творчості - це, в принципі, позитивний факт, бо такого роду явища розширюють його стильову палітру експресивно-модальних засобів. Стилістичний неологізм завжди супроводиться ефектом новизни, на відміну від “денотативного неологізму”, який просто покликаний позначати нові реалії.

Письменник може діяти і ніби під тиском внутрішньомовних процесів, дію яких Л.Гільбер назвав “тиском мовної системи”. Виникнення неологізму на основі існуючих моделей провокується цілою серією причин:

- прагненням більш точно виразити поняття, тобто привести у відповідність план змісту з планом вираження,
- створенням більш лаконічної синтетичної форми замість перифрази чи аналітичної форми,
- тенденцією до економії знакових засобів вираження, що виявляється в таких словотворчих процесах як аббревіація чи словоскладення,
- виправленням існуючої парадигми засобів, уніфікацією.

Прагненням точніше виразити поняття можна пояснити авторський прийом створення особливих понять, як правило, синтаксичним або метафоричним шляхом, що мають форму словосполучень. Так, Бальзак у романі “Євгенія Гранде” створює таке поняття як “*caractère français*”³ тут же широко пояснює читачу смисл, що він вкладає в нього. Або Мопассан у романі “Любий друг” вводить таке поняття як “*esprit de Paris*”, яке з розвитком сюжету набуває все нових і нових смислових приростів, переходячи від одного персонажа до іншого і в результаті отримує символічне, модально забарвлене лейтмотивне звучання. Поняття “*bon coeur*”, суть якого пояснює столичний денді своїй провінційній кузині у Бальзака,

вже наповнене іронічним смислом, оскільки в момент діалогу Шарль Гранде стверджує, що воно стосуватися його не може через його знатність і багатство, що вже не відповідає дійсності. Автор валоризує категорію часу, яка вступає в суперечність із сюжетом - читач вже знає, що Шарль не багатий і не благородний через банкрутство і смерть батька, про що сам Шарль ще не здогадується. Стендаль, починаючи "Пармський монастир", вводить поняття "les coeurs italiens" в опозиції до "les coeurs français", пояснюючи це необхідністю сюжету, адже події стосуються "італійського життя". У цьому понятті з позитивною модальністю, яка експліцитно й імпліцитно присутня, автор об'єднує своїх персонажів, з якими він тільки має намір познайомити читача. Подібний список можна ще довго продовжувати.

Що стосується другого шляху - *створення лаконічної форми замість перифрази*, зазначимо, що комічний ефект, як правило, будується на зворотному явищі - використанні перифрази замість існуючого слова. У літературі подібне явище мало місце, зокрема, у преціозному стилі XVII ст., тож це явище не нове за своєю природою. Однак автори XX ст. своєрідно його обіграють, роблячи все навпаки: не замінюючи грубі слова нормативними, а використовуючи ненормативні замість загальноприйнятих. Порівняємо у Р.Кено:

"T'entends ça? dit la bonne femme à un ptit type à côté d'elle, probablement celui qu'avait le droit de la grimper légalement".

Таку перифразу буде Р.Кено замість того, щоб використати ЛО "mari" або "éroux".

Тенденція до економії мовних засобів також звичайно виявляється фіктивною (з модально-експресивної точки зору), хоч і призводить (формально) до створення численних слів-валіз, слів-сендвічей, повністю вигаданих слів і т.п., наприклад, у Б.Віана. Показником "особливої" економії в романі "Вирви-серце" можна вважати оригінальну систему місяців як-от: juinet (juin +juillet), janvril (janvier + avril).

Отже, навіть такі нейтральні імена, як назви місяців, що певною мірою володіють деякими асоціаціями об'єктивного (що пов'язане швидше за все із сезоном року) або суб'єктивного (добре чи погано проведена відпустка, наприклад) характеру, стають наскрізь модальними саме завдяки своїй незвичайній формі.

Люди схильні розглядати словниковий склад мови як геометрично правильну структуру, всі частини якої сприяють утворенню деякого гармонічного цілого. Людський розум прагне встановити відповідність між формами логічного мислення і мовними фактами. Дуже часто це призводить до "виготовлення слів із готових деталей". *Уніфікація, виправлення існуючої парадигми засобів* (зокрема частин мови) у складі семантичного мікрополя, може провокувати створення нового слова тієї частини мови, що представляє лакуну в структурі цього поля. Заповнення елемента, що бракує, часто проводиться завдяки використанню арготичної, фамільярно-розмовної лексики, що підсилює експресивно-стилістичний ефект. Так, вже зазначалося, що в "Зазі в метро" Р.Кено не тільки використовує існуючі дисфемізми "merde" і "emmerder", але й утворює новий прикметник цього ряду. Як свідчить аналіз, значна частина авторських новоутворень належить саме стилістично маркованій лексиці.

Отже, нові слова виникають зазвичай за існуючою словотворчою моделлю на базі існуючих мовних прийомів. Як зазначав колись Р.Будагов, лінгвістам відомо лише кілька слів в європейських мовах, повністю вигаданих і що не залежать від цієї традиції. Кодак, газ, рококо, фелібр - цим і вичерпується список немотивованих, штучно створених слів. Нові ж слова утворюються:

- або з власне мовних елементів,
- або шляхом запозичення,
- або шляхом перетворення власного імені в апелятив.

Останній є, як правило, виразно модально-забарвлений. При цьому нерідко індивідуальний неологізм отримує стилістичне забарвлення, що було відсутнє у продуктивній основі. Так, Р.Кено утворює нове слово від імені головної героїні: Zazie > zazique. Ім'я героїні Кено як власне ім'я не має особливого стилістичного значення, чого не скажеш про похідний прикметник від імені. До речі, така словотворча модель взагалі не властива французькій мові, отже, комічний ефект може також виникати від створення, наприклад, прислівників від іменних основ.

Як вже зазначалося, у ролі індивідуально-авторського неологізму може виступати слово, значення слова, синтагма, навіть, ціле речення. У лексем нововведення може стосуватися:

- тільки форми (позначення): наприклад, скорочення (arégo < arégitif),
- тільки змісту (позначуваного): нове значення слова або нове словосполучення,
- і форми і змісту: нове слово з новим значенням.

Що приводить до виокремлення неологізмів:

- *фонетичного, графічного* (слово з новою формою),
- *семантичного* (слово з новим змістом),
- *лексичного* (слово з новими формою і змістом),
- *фразеологічного* (вираз із новим значенням).

Можна сказати, що “прагнення до етимологізації” створює неіснуючі значення, а прагнення до аналогічних утворень - неіснуючі форми [2, 58]. За сприятливих обставин індивідуальні новоутворення можуть бути сприйняті всією мовною групою і привести зрештою до змін у мові цієї групи. Однак, як правило, у цьому випадку спрацьовує стійкість мовної традиції і підсвідоме прагнення не порушувати її, що зумовлює відносну стійкість лексичної системи мови. Як підтвердження цієї тези можна привести запропоновані зміни до української орфографії й протистояння, що вони викликають у суспільства сьогодні.

Фоно-графічне словотворення – один із основних способів авторської неологізації ХХ ст., основним засобом чого виступає зміна орфографії, запис фактичної мови, що звучить. Такий спосіб створює тип “*графічного неологізму*”, у якому відбувається заміна літер у слові з метою наблизити написання слова до його вимови, що певною мірою відповідає його фонетичній транскрипції. Найчастіше такої трансформації підпадає літера “х”: exagérer > egzagéger (у Р.Кено, Б.Віана, К.Дюрінже) тощо. Контраст із загальноприйнятою орфографією і створює певний комічний ефект: les vécés < W.C. (R.Queneau); чи епентеза у того ж Кено - hormosessualité. Певна частина арготичної лексики утворюється оноματοпеїчним шляхом, складовою редуплікацією, що автори певним чином використовують у контексті художнього твору.

Відзначимо основні принципи *семантизації* імен, зокрема імен власних, таких, як принцип натяку, контрасту, уподібнення, пародіювання типових імен, використання імен відомих людей, деформація імен відомих людей на кшталт “Jean-Saul Partre” (перекручення імені Сартра у Б.Віана), однак, зважаючи на стислі рамки статті та дослідженість цього явища, зупинятися на ньому не будемо.

Якщо семантичний спосіб створює стилістичні неологізми, традиційні за формою, але нові за змістом, то *лексико-морфологічний спосіб* утворює стилістичні неологізми, нові як за формою, так і за значенням. Порівняймо у Р.Кено: lessivophiles (від américanophiles), guidenappeur (від kidnappeur), métrolleybus (від métro + trolleybus).

Одним із основних засобів індивідуального словотворення, що є особливо розповсюдженим у літературі ХХ ст., можна вважати *телескопію*, яка широко використовується для створення експресивних номінацій, з метою створення комічного ефекту. “Слова-кентаври”, “слова-матрьошки”, “дикі слова” і т.п. створюються, як правило, не для номінації нового об’єкта (або в основному не для цього, хоч у Віана існують спеціальні пристрої “attache-coeur”, “tue-flic”, які потрібно було якось назвати), а для того, щоб викликати перлокутивний ефект за рахунок несподіваного зближення понять і переусвідомлення реальності. Для таких авторів як Р.Кено і Б.Віан оказіональні новоутворення виступають центральним елементом стилістики, у яких стилістичний та естетичний ефект будується на порушенні передбачуваності. Зазвичай, поява нового слова, щоб воно було зрозумілим, як правило, підготовляється оточуючим контекстом:

“- Vous êtes trois fois père...
Des trumeaux?
Des jumeaux et un isolé” (B.Vian).

Поява ЛО “trumeaux” в значенні “трійня” замість нормативного “trois jumeaux” заздалегідь підготовлено, тут же представлена і модель “jumeaux”, за якою будувалося новоутворення. У цьому випадку значення нового слова досить прозоре, чого не можна сказати про більшість “нових” слів Б.Віана. Така телескопія чи словоскладення може використовувати в якості складових певні запозичення як-от: flicmane (Р.Кено).

Багато слів утворено шляхом *афіксального словотворення*: суфіксального, префіксального, парасинтетичного, регресивно-дериваційного. Наприклад, нові дієслова у Р.Кено: en + rimer = enrimer, en + lyre = enlyrer, en + Régase = enrégaser. Або іменники paraverse, paragouttes, утворені аналогічно з parapluie, де має місце аналогія не тільки за формою, але й за значенням (одна тема дощу). У Р.Борніша має місце іменник “saucissonneurs”, утворений аналогічно з такими словами як “saucisson” і “saucissonner” тощо.

Слово у цьому випадку як деяка графічна єдність містить у собі “дві одиниці думки” (семантику кореня + значення афіксу), при цьому саме суфікси часто виступають носіями модального значення, принизливого чи меліоративного ставлення. Зазначимо, що чимало французьких суфіксів є мовними формами, що володіють як семантичним, так і експресивним значенням. Серед них найбільш відомими можна вважати: - ard (bavard, pantoufflard), -aud (badaud), -et (jardinet), -ette (maisonnette), - aille (flicaille), - asse (lavasse “пійло, бурда”), -o, -on тощо. Цілий ряд суфіксів застосовується в аргю для спотворення слів, таких як bouteille - boutanche, fripon - fripouille), чим досягається особлива виразність й емоційність, мовець передає своє pejоративне ставлення до того, про що він говорить. “Модальні” суфікси, що привносять додаткові відтінки значення, характерні і для дієслів, особливо розмовно-фамільярного плану. Новоутворення від дієслівних основ мають кількісний відтінок (зменшувальний, фрекентативний), який супроводжується емоційно-оцінними відтінками, наприклад, écrivasser “пописати”, pleuvoter/pleuvasser/pleuviner “накрапати”:

“- Arrête ton cinoche! ...Arrête de pleurnicher" (X.Durringer).

Подібний суфікс може додати слову як зменшувального значення, так і мальовничого відтінку, що пов'язаний з його експресивним значенням: *jardin* > *jardinet*. Однак загального характеру ця теза не має, оскільки існують слова, де цей суфікс повністю втратив будь-яке окреме значення (наприклад, *bouquet*), не завжди його значення передає і зменшувальний смисл (наприклад, *doublet*). Отже, можна говорити про те, що зменшувальне значення такого суфікса може супроводитися афективним модальним відтінком (*maisonnette*), а може виражати чисто логічну диференціацію понять (*cigare* - *cigarette*) [2, 292].

Спостерігається і певна синонімія суфіксальних засобів: так, зменшувальне значення може передаватися й іншими суфіксами (наприклад, *tourelle*). І навпаки, синонімічні ряди (словесні) часто демонструють афективну гаму різного роду (висхідної-низхідної тональності). Часто етимологія слова дає не основне значення мовного факту, а його другорядні відтінки [2, 53], які можна віднести до розряду модальних:

condamnation - “тимчасове засудження” / *damnation* - “вічне прокляття”,

sauveteur - “рятівник тіла” / *sauveur* - “спаситель і тіла й душі” тощо.

Такі слова можуть виражати почуття задоволення/незадоволення, позитивну/негативну оцінку. Один і той же суфікс, що передає ідею пом'якшення, може передавати абсолютно різні оцінно-модальні відтінки: *maisonnette* - красивий маленький будиночок, *femmelette* – безглузда, беспорядна жінка. Ці відтінки можуть мати соціальний характер, якщо слово відноситься, наприклад, до фамільярної мови: *maigrelet* - замориш. Фамільярна мова взагалі виявляє тенденцію до зменшувальних слів, як вважає Ш.Баллі [2, 207].

Певні суфікси можуть додавати слову не тільки семантичне й експресивне значення, але й стилістичне. Таку характеристику мають арготичні суфікси як *-ingue*, *-iche*: *sourd* > *sourdingue*, *lourd* > *lourdingue*. Це явище вважається одним із основних засобів характеристики персонажа за його мовою (наприклад, персонаж з низів суспільства), якщо ж така лексика застосовується в мові оповідача, це взагалі є явище “кричущє”, модальність якого формується на глибинних структурах твору, на ставленні автора до мовного універсуму тощо. Так, як зазначав ще Р.Барт, основна мета такого автора як Р.Кено - створити літературну мову “природною” і “невимушеною” розмовною мовою, створити “усний стиль” літературної мови.

Отже, певне ставлення, принизлива або заохочувальна характеристика може передаватися через цілий ряд французьких суфіксів, які в цьому випадку будуть виступати виразниками “лексичної модальності”. Вторинна номінація має у своєму розпорядженні численні способи комбінування об'єктивного відображення реалії і ставлення мовця до неї, що нашаровується на об'єктивний зміст. Одним із таких способів і є словотворення як різновид *вторинної номінації* (Кубрякова О.С., В.М.Телія). Так, у слові “брехунчик” - це “такий, який бреше з найменшого приводу, що мовець вважає поганим”, до аналітичної інформації про властивості особи і їх об'єктивну оцінку додається ще і суб'єктивна модальність, заснована на ознаці “з найменшого приводу, по дрібницях”, що виражається саме суфіксом. Чи така лексема у Р.Борніша, як “un jeunot”. Ця ж модель діє й у вторинних найменуваннях на кшталт: ведмідь, їсти/жертви, неволя/кабала. Відмінність полягає в тому, як вважає В.М.Телія [7], що у суфіксальних дериватах основу суб'єктивно-модального ставлення виражено в явній формі (як-от “*écrivasseries*” = “текст + погано написаний або беззмістовний”, “*politicien*” = “політик + продажний”), а у вторинних непрямих найменуваннях (як раб пристрастей, терпіння лопнуло, собачий холод) - це основа, або мотив, що виражається внутрішньою формою слова (чи сполучення слів, висловлювання, аж до відрізків тексту). Таким чином, у ролі засобу створення мотиву для емотивного ставлення суб'єкта мови до позначеного може виступати образна внутрішня форма і засоби з формальною вираженістю - суфікси суб'єктивної оцінки, ономатопейчні прийоми тощо. Тропоморфний і словотворчий способи утворення експресивного забарвлення можуть комбінуватися. Зокрема можуть поєднуватися метафоричне переусвідомлення і “народна етимологія” слова.

У літературі нового часу можна зустріти неологізми, де зміни відбуваються на основі зміни граматичного значення іменників. Так, слово починає використовуватися у множині, хоч раніше воно володіло лише категорією однини, чи навпаки. Такі нововведення семантико-граматичного плану отримали назву *морфологічних неологізмів*. У художньому творі може актуалізуватися така морфологічна ознака імені як назва живої істоти чи неживої: “...et tout à coup elle voyait se dresser devans elle et contre elle, *quelle chose*, - *plus que quelque chose*, - *quelqu'un* d'aussi horrible qu'elle, la guillotine” (V.Hugo).

Зазначимо, що ще одним засобом висунення в даному прикладі виступає приписування морфологічної ознаки частині мови (у даному випадку – іменнику), якою вона нормативно не володіє (тут – ступеня порівняння): “*plus que quelque chose*”.

Як зазначалося, автор може використати існуючі в мові арготичні елементи як основу для створення нових лексем, отже, “*стилістичний*” шлях у прямому розумінні, наприклад:

“Tu prends ta totote dans ta mimine et tu t'endors” (X.Durringer).

У словнику Ларусс зафіксовані арготичні лексеми “toto” і “mimi”, нові ж слова “totote” і “mimine” К.Дюррінже створює шляхом часткової редуплікації складів. Особливо різке звучання арго в середовищі, де воно недоречне, в колі осіб, що претендують на освіченість. “У цьому випадку арготизми набагато сильніше ріжуть слух; вони породжують особливі, вельми невтішні для мовця почуття, які і примушують нас віднести цю людину до певного суспільного кола” [2, 28].

Отже, прийнято говорити про три типи нових слів, що з'являються в процесі функціонування мови:

- системно-нормативні (за продуктивними моделями із закономірною сполучуваністю складових),
- системно-ненормативні (за непродуктивними моделями і закономірностями заповнення цих моделей),
- несистемно-ненормативні (з порушенням структурно-семантичних закономірностей заповнення моделей).

У своїй більшості авторські новоутворення не виходять за межі певної творчої системи, оскільки вони так і залишаються одиницями “індивідуального користування” і свідчать про особливе образне індивідуальне бачення світу. Автор звертається до подібних слів з метою яскравіше виразити свою думку, знайти спосіб вираження, адекватний його власному світосприйняттю: пригадаймо фантазмагоричний світ романів Б.Віана, під яким вгадується наш світ, але він подається у творі під особливим кутом зору. Подібні слова стилю Б.Віана чи Р.Кено як “députodrome”, “tue-flic” і “assasinge” отримали назву “*гапакси*” (від грець. *hapax*), тобто слова, що створені один раз, які відрізняються від власне неологізмів, від яких їх відрізняє й їх яскраво виражена модальність.

Отже, *стилістичний неологізм* - це лексична одиниця або словосполучення, традиційне за формою і нове за значенням або нове і за формою і за значенням, яка є результатом індивідуальної творчості письменника в певному контексті. Створення такого неологізму соціально і психологічно обумовлене, воно обмежено рамками індивідуального використання, мета якого – вираження конотативної (отже, модальної) оцінки поняття чи явища, стати засобом реалізації певного авторського задуму. Таким чином, у художньому мовленні неологізм стає передусім художнім явищем, яке зобов'язано брати участь у створенні цілого за допомогою зв'язку і співвідношення із усіма іншими елементами художнього тексту. Саме силою свого таланту митець, перетворюючи елементи загальнонародної мови, створює щось нове і незвичайне. Як правило, всі індивідуальні неологізми мають такі денотативно-конотативні властивості як:

- семантична ємність, місткість (оскільки “стисла форма” неологізму дозволяє втілити у собі досить широку смислову суть, утворити певну “синтагмему” в семантемі одного слова, що створюється під впливом універсального закону семантичної економії та семантичної конденсації: російське “шорьки” = “хорек” + “ящерица” + “штопор” (приклад взятий у Н.Арутюнової (1988))),
- мотивованість (наявність прозорої внутрішньої форми, оскільки важливим часто є не саме нове слово, а сполучуваність не спаяних між собою складових, а також спосіб його утворення; на думку Б.Томашевського в неологізмі найважливіше саме те, яким способом його створено, а саме осмислення “образу” створення нового слова; до речі, наявність мотивованості і формує експресію, за теорією В.Телія; зазначимо, що, якби в тому “смороді”, що розповсюджував навколо себе Габріель, герой “Зазі в метро”, і яку створював, як виявилось, “Barbouze, un parfum de chez Fior”, не виникала явна алюзія на “Діор” (що створює гумористичну модальність), не було б сенсу взагалі робити подібну заміну форми),
- яскрава експресія (оскільки неологізми, як правило, є експресивно-емоційними синонімами вже існуючих у мові слів, а така опозиція відразу привертає увагу читача; експресія, разом з модальною оцінкою, входить у семантику слова, утворюючи особливу складну структуру значення),
- чітко виражене стилістичне забарвлення (оскільки неологізми часто виступають “внесеннями” інших мовних реєстрів і різко контрастують із словами оточуючого контексту; одиниці чи словотворчі моделі, що мають стилістичне забарвлення, належать до певного функціонального стилю і мають експресивно-емоційний зміст: так, просторічний суфікс –ard є суфіксом презирливим; стилістично забарвленими можна вважати деякі аббревіатури на кшталт from(age), formi(dable) (такі усічені слова є, як правило, показниками мови персонажа)),
- оцінність (оскільки нове слово та поняття, що воно номінує, неминує провокує певне оцінне ставлення до нього, співставлення із існуючими ментальними стереотипами по шкалі оцінок вправо чи вліво; така оцінка може бути закладеною у самій семантемі нового слова, а може викликатися певними асоціаціями: так, manifestaille стає яскраво оцінним завдяки негативній асоціації з canaille тощо),
- і, нарешті, суб'єктивна модальність (оскільки необхідність створення нового слова виходить із особливого суб'єктивного бачення світу і оцінного ставлення до нього автора твору, що знаходить

своє вираження в особливій (можливо, незвичайній, не загальноприйнятій) точці зору, що служить семантичною основою для модальності),

Таким чином, до словотворчої системи мови в її синхронно-статичному аспекті відносяться (М.Степанова):

- наявність відповідних продуктивних і непродуктивних словотворчих моделей,
- правила заповнення цих моделей,
- правила функціонування цих моделей у мовленні.

Словотворча норма включає результат мовної техніки, що закріплює традиційні реалізації можливостей системи, які зведені суспільною практикою в ранг зразка, все інше - певні можливості та відхилення від норми, на чому зазвичай базується реалізація модальної функції.

Морфологічні елементи слова в певні моменти можуть виступати у ролі суб'єктивно-модальних знаків. Префікси й суфікси - абстрактні форми, завдяки яким слова, принаймні в якийсь певний момент їх семантичного розвитку, включаються в певну семантичну категорію [2, 289]: суфікс може надати слову як "об'єктивного" значення (наприклад, ім'я діяча), так і "суб'єктивного", експресивного (типу *raisonneur* - говорун). Отже, в якийсь момент свого розвитку слово, завдяки процесу деривації, може включатися до складу засобів вираження категорії суб'єктивної модальності. При цьому модальне значення може бути імпліцитно/експліцитно вираженим, постійно властивим чи контекстуально зумовленим, конотативно/асоціативно породженим, віртуально-мовним чи індивідуально-оказіональним, що виникло фонетичним/семантичним/морфологічним чи синтаксичним шляхом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке // Виноградов В.В. Избр. труды. Исследования по русской грамматике. – М.: Наука, 1975. – С. 53-87.
2. Балли Ш. Французская стилистика. – М.: Изд-во иностр. лит-ры, 1961. – 394 с.
3. Бурбело В.Б., Соломарская Е.А. Лингвистика художественного текста. – Киев: УМК ВО, 1988. – 215с.
4. Скребнев Ю.М. Очерк теории стилистики. – Горький: ГГПИ, 1975. – 175 с.
5. Лингвистический энциклопедический словарь. – М.: Сов. энци-я, 1990. – 685 с.
6. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: Сов. энци-я, 1966. – 607 с.
7. Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. – М.: Наука, 1986. – 143 с.

УДК 883-3.091

АСОЦІАТИВНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ТВОРЕННЯ ОБРАЗУ МИТЦЯ В ХУДОЖНЬОМУ ЖИТТЄПИСІ

Снігур Л.П., викладач

Запорізький державний університет

Художній життєпис тієї чи іншої історичної особи поряд з обов'язковою фактографічною документалістикою несе в собі і власне авторський художній домисел, вимисел.

Залежно від місця і ролі художнього домислу в творі можна вирізнити два типи художньої біографії: сюжетно-подієвий або традиційний та асоціативно-психологічний.

До першого типу творів, сюжетно-подієвого, відносять життєписи в яких роль авторського домислу надзвичайно обмежена, де увага акцентується на художньому відображенні документально засвідчених біографічних фактів, хронології яких автор має неухильно дотримуватись. Основним у цьому типі є публіцистичне осягнення особи, белетризація подій її біографії.

Протилежний, асоціативно-психологічний, тип має домінантою художнє дослідження психології, внутрішнього світу головного героя. Подібним творам притаманний ліризм оповіді. Адже "виникнення ліризму у творі залежить від... складу мислення і світосприйняття письменника, що тяжіє до зображення сфери емоційної, до аналізу внутрішнього життя [1, 212].

Історико-біографічні твори в більшій своїй кількості будуються в чіткій хронологічній послідовності за сюжетно-подієвим принципом. Щодо цього принципу побудови композиції можна навести в приклад такі історико-біографічні твори, як “Степи полинові”, 1961, “Ой літав орел”, 1969 Миколи Смоленчука про М.Кропивницького, “Тарасові шляхи” О.Іваненко про Т.Шевченка, “Забілили сніги”, 1970, “Серце кликало”, 1971 Миколи Сиротюка про П.Грабовського, “Повій вітре”, 1696 Івана Пільгука про С.Руданського, “Щоб жито родило”, 1976, “Брати і побратими”, 1990 Михайла Медуниці про П.Мирного, “Вода з каменю”, 1982 Романа Іваничука про М.Шашкевича, “Борвій” Юрія Хорунжого про М.Старицького та інші.

Порівняно з попередніми періодами у повістєво-романній прозі останніх десятиліть помітно посилюється увага до приватного, інтимного життя історичних осіб, психологічної вмотивованості їх вчинків. Але, на жаль, сюжетна канва у причинно-часовій послідовності не дозволяє в повній мірі розкрити ці сторінки життя славетних з художньою достовірністю. Такий тип викладу не має тих принципів та художніх прийомів, які б дозволили розкрити перед читачем глибини психіки та мотиваційної обумовленості вчинків головних героїв. Таким чином в історико-біографічних творах форма сюжетно-подійної, хронологічно впорядкованої розповіді може себе виправдовувати в тих випадках, коли художнє освоєння історичної постаті лишень започатковується. Але літературний процес знаходиться в безперервному плині, що призводить до появи цікавих змін на терені повісті й роману, в тому числі й історико-біографічного. Власне, деякі з цих процесів не zostались непоміченими. “Серйозні зміни, - писав Микола Жулинський в огляді “Роздуми над українською прозою 60-80-х років», - відбулися в історичному та історико-біографічному романі, особливо в 70-х роках. На передній план – у кращих книгах – виходить “філософія історії” і морально-психологічне дослідження минулого, яке “перепускається” крізь спогади, роздуми й переживання головного героя” [2, 225]. Тут вже можемо говорити про більш складний тип будови твору – асоціативно-психологічний, в основі якого лежить закон асоціацій.

Закон асоціацій весь хаос спогадів, або, як казав би І.Франко, “нижньої свідомості”, розподіляє за подібністю або за близькістю в часі чи просторі – інакше кажучи, узагальнює і зчіплює в один безперервний ланцюг. Цей ланцюг асоціацій – провідна нитка уяви. Але цим роль асоціацій не обмежується, вони – не лише провідна нитка уяви, але й матеріал і засіб творення елементарної частки художнього образу, адже в словесному мистецтві художній образ утворюється через зіставлення одного предмета з іншим, вираження одного предмета через інший, через взаємодію асоціативних полів, які існують навколо кожного з об’єктів. Кожен більш розгорнутий образ зітканий із безлічі асоціацій і зіставлень: весь же художній твір – складна система взаємозіставлень різних образів, характерів, чуттів, дій та інше.

“Уявляти, фантазувати, мріяти – означає перш за все дивитись, бачити так званим внутрішнім зором те, про що думаєш” [3, 98]. У творчому процесі митець (мається на увазі і герой історико-біографічного твору як художник) “бачить” безперервну стрічку кадрів внутрішніх видінь, зорових та слухових образів.

“Образи наших видінь виникають всередині нас, в нашій уяві, в пам’яті, - писав К.Станіславський, - і вже потім начебто уявно, думкою переносяться зовні, перед нами, для нашого перегляду. Але ми дивимось на ці явні об’єкти зсередини, так би мовити, не зовнішніми, а внутрішніми очима (зором)” [4, 54].

Таким чином, суть асоціативно-психологічної композиції твору полягає в тому, що безпосередні події не мають чіткої хронологічної послідовності, розгортаються на обмеженому, кульмінаційному часовому проміжку з життя головного героя, а завдяки асоціативно-психологічним ретроспекціям розкриваються попередні епізоди й навіть цілі етапи його життєвого шляху головного героя. Тут, звичайно, не можна обійтися без понять “художній час” та “художній простір”, якими вдало маніпулюють майстри художнього слова, що поклали в основу своїх творів асоціативно-психологічний принцип композиції.

Художній час – посідає особливе місце у творах асоціативно-психологічного типу. Як відзначив відомий дослідник цієї проблеми в літературі Д.Лихачов, автор може змусити час тягнутися повільно або швидко, може показати його течією безперервною (із поверненням назад або “забіганням” наперед тощо) [5, 380].

Автор маніпулює художнім часом - може відтворити час твору в тісному зв’язку з історичним часом або у відриві від нього – замкнуто в собі; може комбінувати минуле, сучасне і майбутнє в різних варіантах. При цьому письменник виходить з того, що відчуття часу в людині дуже суб’єктивне, і підкоряє його художній меті. Хронотоп твору, зв’язок між подіями, в яких виявляється час, може бути або причинно-наслідковий, або асоціативний, або асоціативно-психологічний. Події, що творять сюжет, можуть подаватися поза зв’язками з історичним часом або у зв’язках з ним. Неабияка роль в асоціативно-психологічному принципі побудови історико-біографічних творів належить і художньому простору.

Принцип ущільненого часу та всеохоплюючого простору розширює можливості відтворення дійсності завдяки фіксації інтенсивності подій, поглибленню психологізм твору, посиленню експресію оповіді. Асоціативно-психологічна побудова композиції твору обумовлює існування так званого перцептуального часу, який “може перериватися, забігати в ще не здійснене майбутнє, або повертатися в

далеке минуле. Це такий художній час, який постійно зазнає деформації в залежності від авторського задуму” [6, 57]. На думку А.Бочарова, автор твору може переплітати внутрішній монолог, потік свідомості та різні часові площини. Все це робиться для того, щоб найбільш повно розкрити найтонші порухи душі героя, психологічно виписати його “портрет”. “Подорож у часі стає подорожжю вглиб себе, і рідко коли “об’єктивний” опис може так вивернути душу людині, як це робить подібна подорож” [7, 125].

Просторово-часові варіанти (спогади, ретроспекції, чергування часових ритмів, психологічна суб’єктивізація часу, замкненість простору, рухливість співвідношень, різноманітні просторово-часові перехрещення) – особливий шлях пізнання й аналізу не лише соціального, але й психологічного та історичного.

Пробним каменем для історико-біографічних романів і традиційного, хронологічно-подієвого, й асоціативно-психологічного планів залишилася історична правда.

Вірність їй стала першою запорукою неабиякого успіху і таких, скажімо, творів, як “Марія” О.Іваненко, “Син волі”, “Терновий світ” В.Шевчука, “Четвертий вимір” та “Шрами на скалі” Р.Іваничука. Йдеться про вірність історичній правді у визначальному та в більшості деталей. Адже й у цих творах не обходиться без невідповідностей фактичного порядку, без висувань і доведень здогадів, гіпотез щодо тлумачення вчинків свого героя, прихованих порухів його душі й творчих пошуків.

У поняття художньої правди, якою визначається цінність історичного роману, входить, за М.Сиротюком, те, як “реальна історія трансформована в сюжет, у картини й образи, в людські долі, як окреслені персонажі, як виписано їх характери, як відтворено обставини їхнього життя, яка загальна мистецька і передусім мовна культура твору” [8, 49]. З додатком деяких інших складників, це визначення можна застосувати до характеристики художньої правди в історико-біографічному романі, а також у відповідних поетичних і драматичних формах. Проте, щоб створити біографічний твір, особливо, коли він побудований за асоціативно-психологічним принципом, автору часто не вистачає біографічних фактів. Процес перетворення історичної правди в художню чи, за Г.Винокуром, “перехід від просто-історичного до поетичного” [9, 75], невіддільний від таких понять, як художній вимисел і художній домисел. Зрештою, так само, як і художня трансформація життєвої правди в широкому розумінні, на що слушно вказує І.Мотяшов у своїй праці “Життєва правда та художній вимисел”: “Незалежно від того, чи є образи героїв і сюжет твору цілком вигаданими чи автор узяв їх “з життя” безпосередньо,- правда твору мистецтва, художня правда виникає лиш як наслідок взаємодії життєвих фактів та художнього вимислу, як наслідок їх злиття” [10, 10].

Опираючись на вище згадане можна твердити, що асоціативно-психологічний тип є найбільш перспективним, оскільки використання часових зміщень, деформацій дає можливість всебічніше відтворити індивідуально психологічні особливості і складність внутрішнього світу реальної історичної особистості, зокрема світу особистісних почуттів, емоцій, настроїв.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апухтина В. Современная советская проза.-М.: Высшая школа, 1984. - С.212.
2. Жулинський М. Людина як міра часу. Концепція людини і проблема характеру в радянській літературі. Дослідження. - К.: Дніпро, 1979.- 275 с.
3. Шевчук В. Син волі. - К.: Дніпро, 1989.- 564 с.
4. Станиславский К. Собрание сочинений в восьми томах, том 2, 1964.- 430 с.
5. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів. - К.: Радянська школа, 1979.- 485с.
6. Зарицький М. Біографія та історія. - К., 1989.- 380 с.
7. Бочаров А. Время в четырех измерениях // Вопросы литературы. - 1974.- №11.- С. 152.
8. Сиротюк М.Й. Український радянський історичний роман.-К., 1979.- 340 с.
9. Винокур Г. Биография и культура.- М., 1927.- 240 с
10. Мотяшов И. Жизненная правда и художественный вымысел.- М.: Искусство, 1960.- 310 с.

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ХАРАКТЕРІВ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІ У.САМЧУКА “ЧОГО НЕ ГОЇТЬ ОГОНЬ”

Стасик М.В., здобувач

Запорізький державний університет

“Я ставив, і зараз ставлю собі досить, як на письменника, виразне завдання: хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю” [1, 5].

Улас Самчук став таким літописцем, літописцем свого часу й народу. Його твори – це художньо оформлена історія, яку правляча ідеологічна система прагнула приховати, фальсифікувати, знищити. У.Самчук зміг побачити, охопити, зрозуміти й записати художніми засобами сучасну дійсність. Його твори монументальні й майстерні. Це широчезні літературні полотна, що змальовують життя кількох поколінь. Це показ суспільства в розрізі за різних режимів і окупацій. “Нам судилось бачити, чути і переживати більше, ніж можна було сподіватися протягом одного життя людини” [1, 5]. У своїх творах він пробує дати філософське осмислення причин поразок і невдач українського народу.

Докорінні історичні зміни, зумовлені війною 1941-1945 рр., вплинули на патріархальний спокій українського суспільства, порушивши проблеми національної самодостатності: “Був Достоевський, був Чайковський, був Менделєєв...” [2; 149], але нічого цього не було у сфері мислення й діяння того оточення, в якому знаходився У.Самчук. “Ми перебували у стані історично задавленої стагнації” [2, 149]. Боротьба й знищення такого стану стало життєвою метою У.Самчука.

Основною темою творчості У.Самчука стала тема буття українського народу, головною проблемою – пошуки відповіді на найбільчі питання часу: які ми є? чому ми є такі? причини наших невдач?

Героєм творів У.Самчука стає людина сильної волі, сильної віри, сильного бажання праці, життя, боротьби. Він зображує людей з активним і позитивним ставленням до життя, до цивілізації, вільних від почуття неповноцінності, меншовартості. Це працьовитий селянин-господарник: Матвій Довбенко (“Волинь”), Григорій Мороз (“Морозів хутір”), пройшовши певний шлях еволюції, таким стає Корній Перепутько (“Марія”). Це селянин-господарник у європейському розумінні цього слова, людина нового часу, нової епохи: Лев Бойчук (“Кулак”), Іван Мороз (“Морозів хутір”), Павло Данилів (“На твердій землі”). Третій тип героя – це інтелектуал: Володько Довбенко (“Волинь”), Андрій Мороз (“Темнота”), Нестор Седорук (“Втеча від себе”), Василь Шеремета (“Юність Василя Шеремети”). Це, врешті, воїн, який зброєю утверджує право бути господарем на власній землі: Яків Балаба (“Чого не гоїть огонь”).

Роман У.Самчука “Чого не гоїть огонь” писався протягом 1948-1958 рр., побачив світ у Канаді, а українському читачеві став доступним у 1994 р. Твір розповідає про діяльність одного з загонів УПА, який до останку боровся за незалежність України, боровся і з німецькими окупантами, і з більшовицьким тоталітаризмом.

У його основу лягли враження, які письменник набув, нелегально відвідуючи різні містечка Волині. На той час Волинь палає вогнем антинімецького повстання. Внутрішньо У.Самчук був повністю на боці цього руху. Проте у спогадах Самчука немає інформації про активну участь письменника у збройному опорі. Але, як справедливо зазначає Ю.Безхутрий: “Збройний опір УПА спочатку німецьким, а потім більшовицьким окупантам – неможливо було художньо відтворити, не маючи досвіду перебування в той час в Україні, в центрі українського партизанського руху – на Волині, зокрема на Рівненщині” [3; 175].

У романі “Чого не гоїть огонь” У. Самчук відступив від своєї лінії позитивної праці, яку виробив у “Волині”, “Марії”, “Кулаку”, “Морозовому хуторі”, відсунув також ідею холодного розрахунку, введених в “Темноті”.

Історія Якова Балаби – це історія пошуку українцями себе, повернення до пракоренів, відновлення тих лицарських традицій, основою яких була честь, гідність, побратимство, любов до рідної землі, готовність до самопожертви за неї (наприклад, беруть собі псевдоніми: Залізник, Еней, Троян).

Герої роману – обранці народу, оборонці своїх прав, у першу чергу національних, а в другу – соціальних. Визначальною прикметою їхнього думання, відчуття, діяння є поєднання героїзму, високої духовності та прагнення до повноти життя. Яків Балаба намагається ствердити себе. Але його шлях - не праця, а збройна боротьба, не холодний розрахунок, не компроміс, не виживання за будь-яку ціну, а жертвенна смерть за Україну. Цим він відрізняється від компромісних героїв трилогії “Ost” (Івана та Андрія Морозів). На відміну від них Яків Балаба не приймає вигідних пропозицій, не користується можливістю виїхати за кордон, не старається за будь-яку ціну вижити, хоч і любить життя. Він репрезентує ту

частину української спільноти, що вибрала шаблю й хотіла зі зброєю в руках загинути, виконуючи свій обов'язок перед батьківщиною. Він і є тим легендарним героєм, породженим стихією, що бореться за самозбереження народу в часи смертельної загрози й творить його історію.

Роман написаний у дусі філософії екзистенціалізму, яка саме в цей час досягла найбільшого піднесення в європейській літературі (Ж.-П. Сартр, А. Камю). Згідно з цією концепцією, кожна людина думає й вирішує сама за себе. Єдине, що вона може зробити, це розпоряджатися своїм існуванням – екзистенцією. Герої твору усвідомлюють свою смертність і малість у жорстокому й трагічному світі. Екзистенціальний вибір передбачає надзвичайно високий ступінь моральної концентрації, справжність духовних перетворень і величезні страждання. Вибір – це та проблема, яку весь час має вирішувати людина, кожен раз – спочатку. Людина сама свідомо йде на смерть і цим досягає трагічної величі. Приводом до таких рішень є її сумління, патріотизм, гуманізм, милосердя до покривджених, відповідальність за рідну землю.

У молодості Яків не захоплювався ніякими ідеями, не визнавав “ані запорожців, ані гайдамаків” [3, 34], а відродження України, на його думку, в розвитку, в прогресі, в інтелекті. Він стояв осторонь від тих подій, які відбувалися на Волині. Яків не хотів приставати “ні до націоналістів, ні до марксистів” [3, 34]. Коли прийшов час іти до війська, став він “бравим вахмістром-підхорунжим... і командував чотою не менше, як і сам, хоробрих уланів Речі Посполитої” [3, 35]. Він зміг поєднати в собі навіть національні амбіції з польськими уланами. Балаба говорить, що він іншого “кшалту”, що хоче служити у справжньому війську. І хоч він “син цієї землі”, але не розуміє, і не хоче розуміти різних “рухів”, “течій”, “ідеологій”.

Коли прийшли нові визволителі, які “подали братню руку помочі своєму слов'янському союзникові в його боротьбі з грізним германським наїздником” [3, 35], Яків замінив свій одяг героя на одяг бурлаки. Він повертається на рідну землю, оминаючи різні небезпеки, багато що переоцінюючи, дивуючись “хімерності буття”. Яків вертається на своє Запоріжжя, де вже господарювали нові люди, з новими порядками.

Нова влада “вивозила різних немилих їй людей” [3, 36], але Якова не чіпали, не допитували, не вивозили, “як уродженого незаможника, як сина робітника-машиніста, майже пролетаря...” [3, 36]. Йому навіть пропонують відповідні пости, пробували “висунути”, але він не погодився. Як і всі, Яків стає колективним господарем, “виконуючи різні норми та побираючи свої трудові у вигляді півкілограма зерна і одного карбованця...” [3, 36]. Виконуючи різні норми, Яків став помічати, що він перетворюється на якусь норму, що між ним і трактором невелика різниця. Говорилось багато гарних, переконливих слів, але норма стає альфою і омегою (початком і кінцем) всього життя. Село швидко починає змінюватись, почали “зникати” люди, але не на Сибір, а за Буг, до німців. З'являється таке бажання і в Якова. Він бачить, що нова система почала нищити навіть тих, хто воював за цю владу. Зупинила Якова тільки відповідальність за сім'ю.

Коли прийшли німці, люди понесли хліб-сіль “визволителям”. Вони вірять у те, що німці нададуть можливість створити їм власну державу: “...Величезні маси святочно-одягненого люду з квітами й прапорами вітали чуже, переможне військо” [3, 10]. Яків із захопленням спостерігає за цим військом: “Таке військо! Людина в людину! Мовчазно, струнко, без гамору й крику, лише гудуть мотори, - їдуть і їдуть, вперед і вперед, ніби там, спереду не фронт, а парад, у сталеві-сірих одностроях, у глибоких по самі плечі шоломах, всміхаючись на привітання і ловлячи на льоту китиці квітів” [3, 10-11]. Яків вірить, що нова влада буде прихильною до місцевого населення. Особливо імпонує йому думка “про мобілізацію українського війська” [3, 11]. Яків уявляє себе у складі цього війська. У душі затремтіли якісь дивні струни, котрі нагадали йому, “що він з Дерманя, з кутка, що звється Запоріжжя” [3, 14]. Довіряючи новій владі, Я. Балаба навіть співпрацює з нею: “Він [Балаба – М.С.] став зв'язковим між окупаційною армією і місцевими урядовими чинниками. Його посилають в делегації, він робить інтервенції, він вимагає полегш, помагає скривдженим” [3, 24].

Гітлеризм у перші ж дні війни з цинічною відвертістю показав примарність сподівань на його “визвольні” кроки стосовно України. Дії нової влади змушують Якова задуматися над тим, чого насправді хочуть німці. Звісно, розуміння цього не прийшло миттєво, але залізна логіка подій неминуче вела до нього. Якщо перші заборони стосувались тільки єврейського населення, то в подальшому виходить уже звернення до українських мешканців, в якому вимагалось лише “праці і послуху” [3, 57]. Через деякий час взагалі будь-які ознаки національного заборонено: “Навіть команду, навіть пісні. Лише поліція, лише охорона, і то пануючих. Ні. Ця роля не для Якова” [3, 66].

У. Самчук завжди спрямовує розвиток художнього конфлікту так, щоб якомога рельєфніше показати читачеві справедливість національних амбіцій персонажів-українців мати власну державу. Не одразу, поступово, але, як уже зазначалося, Яків усе ж усвідомлює, що єдиний шлях здійснення його мрій - українська державність. Альтернативи немає. Але і тут У. Самчук показує “хитання”, сумніви Якова. Він розуміє, що немає іншого виходу: “Мусимо хапатись й за соломинку, навіть за бритву, коли йдеться про

порятунок душ наших, бо все-таки якусь збройну силу ми можемо собою представити” [3, 73]. Однак, Яків проти спонтанних виступів, які, крім сентиментального ефекту, не давали нічого позитивного, - тому потрібна “витримка”.

Під натиском обставин змінюються погляди Якова. Він відчуває, що в його мозку рвуться останні нитки логіки. Перелом настає після арешту. Яків розуміє, що він потрапив “у заплутану, брудну, примітивну інтригу” [3, 94], але у в’язниці він переглянув своє минуле: “Мінялося, ніби кусень заліза під ударами ковальського молота. Мов заіржавлені замки старої, викопаної з-під землі скрині ломилась його пам’ять і з-під її залежаного тягару виступала перед ним гола, страшна, майже дика, обросла мохом минувшина його і його предків, що перед нею він мусів спустити свій зір до землі, бо тяжко було дивитися їй у вічі... Він був лютий, лютий, мов дикий бик, що його випустили на арену боротьби” [3, 95]. І Яків приймає цей виклик.

Я.Балаба розуміє, що “старі визволителі” і “нові визволителі”: “Не прийшли сюди робити... України!” [3, 114]. Вони прийшли будувати нову Європу. Він вказує на те, що нас постійно “визволяють” і все не можуть визволити, і весь час заявляють, що нас немає: “А коли ми є – нас видумали! Раз австріяки, раз німці, а тепер напевне підуть американці” [3, 162].

Яків Балаба є художнім втіленням Самчукової теорії синтезу: він поєднав у собі традиційний український раціоналізм і незламну волю, фанатизм, до якого закликав Д.Донцов. Не пристаючи до жодної з націоналістичних партій (і з усіма співпрацюючи), він визнає тільки одну ідею – Україну. “...Мені хочеться, - говорить Я.Балаба, - щоб ми тут діяли не лише як непоправні мрійники, і не лише як запеклі фанатики, але й як свідомі, розумні, холоднорозважливі реалісти. Воля людини лише тоді невгінна і залізна, коли вона свідомо” [3, 252]. Він добре розуміє і називає дві найбільші біди українців: “...наші стосунки з сусідами, передусім з москалями, і нашу внутрішню незформованість передусім на ґрунті нашої психології” [3, 253]. І хто знає, яка з них страшніша. Якщо першу можна ще подолати, то другу – ні, бо це велика рана, якої “ми настільки соромимося, що боїмося про це чути” [3, 254]. Наша слабкість не в тілі, а в душі. І якщо ми не подолаємо цю проблему самі, то “ніякі кобзарі, ніякі каменярі тут нам не допоможуть” [3, 254].

Дехто з дослідників [4] зауважує, що письменник зробив помилку, висунувши керівником великого партизанського з’єднання, раніше не заангажованого і спочатку досить аполітичного Якова. Зрозумівши свою помилку, він врешті-решт підпорядковує його Енеєві, відомому керівникові УПА. Проте, Улас Самчук принципово не приймає ідеї розколу, розбрату, вбачав у цьому прояв властивого українському національному характерові індивідуалізму, групівщини, “кочубейства”, “махнівщини”. Не сприймають цього поділу Яків Балаба (тепер Троян) й Еней. Вони розуміють, що в цей час нема чого ділити. Еней і Яків не заглиблювалися в ідеологію, не думали про те, хто буде очолювати самостійну Україну, вони були “просто військовиками, патріотами-державниками” [3, 214].

У.Самчук болноче переживав те, що в цій нечуваній сутічці двох тоталітарних систем український народ опинився по обидва боки боротьби. Можливо тому, у загоні Трояна так багато “східняків”, які “боролися за краще майбутнє трудящих всього світу”, і всі побували в Сибіру, у таборах, вийшли звідти перед самою війною і потрапили у вир нової метушні: “Це було товариство дуже відмінне від інших партизанських ватаг, ніхто з них не нюхав ніяких націоналізмів, ніхто не носив шапки-мазепинки і кожний з них ледве був ознайомлений з синьо-жовтою барвою, що мала бути їх бойовою і політичною відзнакою” [3, 99]. Троян не сприймає поділу на “ми” і “ви”. Він наголошує, що в цей критичний момент потрібно об’єднатися і спільними зусиллями створити свою державу: “Я пробував, друзі, ... зложити цю нашу бригаду – бригаду огню, як таку, що не знала б границь і поділів на “ми” і “ви” [3, 254].

Стоїцизм Якова зрештою ламає накинуті більшовицьким вихованням стереотипи мислення Павлинки Каміняки. Він переконує її у неминучості обраного ним шляху. Під впливом Якова вона кидає свою службу.

Максим Троян, стоячи на клапті розтерзаної боями рівненської землі, розмірковує над власним життям і життям своєї Батьківщини, - не як мрійник чи фанатик, а як реаліст. Він свідомо не хоче йти з цієї землі, “визначеної й виміряної їм невідомим землеміром, як тільки вони увійшли сюди з лона своїх матерів і зробили перший порух у вічному русі буття” [3, 255]. Він готовий під натиском танків перетворитись на залузьку глину, злитись з нею навіки, щоб одного разу повернутися: “На суд! Останній і страшний! Рушити з цієї землі він не міг, і не хотів, обравши “тактику вмerti”. “Універсальні цінності християнської моралі У.Самчук поєднує зі своєю концепцією сили, яка йде від рідної землі...” [5, 50].

Герой роману “Чого не гоїть огонь” Я.Балаба (Максим Троян), належить до так званих вітаїстичних натур, що й, наприклад, Іван Мороз (“Ost”). Отже, міг би так само вижити, але в кінцевому результаті, коли перед ним постає проблема вибору, він відчуває у собі спроможність гідно вмerti, бо: “ніякий живий і чесний народ не погодиться із рабством” [3, 186]. І хоч Троян розуміє, що цей бій нерівний, безперспективний, але інших засобів боротьби немає, тому треба боротись, бо “мртві сорому не мають”. Інакше поступити він не міг, хоч і не був ніяким революціонером, не любив доктрин. Він був людиною

розумного компромісу. Але коли треба було діяти, "коли прийшло до діла, коли ніякі сентименти не діяли, він пішов і упав останнім. Від останньої кулі" [3, 286].

Образ воїна Якова Балаби (Максима Трояна) завершує систему образів У.Самчука. Незважаючи на те, що дехто з дослідників зауважує, що твір "не в усьому бездоганний і не позбавлений штучних сюжетних ходів" [6, 175], проте все ж таки можна твердити, що роман без романтичної афектації подає яскраві картини збройної боротьби українських партизанів за свій народ, за свою землю. Крім того, роман У.Самчука "зрушив цю тему з мертвої точки" [7, 508]. І в цьому його велике значення в нашій літературі взагалі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Улас Самчук. Юність Василя Шеремети. – Мюнхен: Прометей, 1946. – 156 с.
2. Улас Самчук. На білому коні. – Вінніпег: Волинь, 1972. – 251 с.
3. Улас Самчук. Чого не гоїть огонь. – Нью-Йорк: Вісник, 1959. – 288 с.
4. Степан Пінчук. Бандерівський роман Уласа Самчука // Вісті з України. – 1994. - № 46. – С.9.
5. Роман Гром'як. Образи світу в Леопольда Бучківського й Уласа Самчука: на матеріалі повістей "Вертепи", "Чорний потік" і романів "Волинь", "Чого не гоїть огонь" // Слово і час. – 1997. - № 3. – С. 46-51.
6. Юрій Безхутрий. Коні Уласа Самчука // Березіль. - № 5-6. – 1996. – С. 164-179.
7. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 2. – 718 с.

УДК 883-091: 801.82 "16-17"

ПОЕТИКА ОБРАЗУ ГЕТЬМАНА ІВАНА МАЗЕПИ В КОЗАЦЬКО-СТАРШИНСЬКИХ ЛІТОПИСАХ

Тарасова О., аспірант

Центр українознавства при НДЧ Київського університету ім. Т.Шевченка

Активізацію літописання в Україні XVII - XVIII ст. С.Єфремов пояснює національно-визвольними рухами, кипучим життям народних мас, яке неминуче "повинно було спродити й багате письменство на тему тих соціально-політичних перемін" [1, 206]. Національна ідея знайшла вияв у козацько-старшинських літописах, які поєднували в собі літописні традиції Київської Русі, західноєвропейські впливи й бароковий стиль. Літописи козацькі кваліфікуються як пам'ятки літературознавства й історіографії, об'єднуючи їх назва досить умовна, бо кожен твір має своє структурне, змістове й стиліше наповнення. Головною темою творів стала національно-визвольна боротьба українського народу (1648-1654) на чолі з гетьманом Богданом Хмельницьким. Поряд із героїзмом літописи показували "певні вади національного характеру: схильність до авантюрицизму, легковажність, відсутність витримки у критичних ситуаціях, переважання емоційного над раціональним ..." [2]. Найкращими зразками українського козацького літописання є твори Г.Грабянки, Самовидця, С.Величка.

З літописом Самовидця пов'язані дві проблеми - джерел і авторства. Остання так і не була остаточно вирішена, текст існував у декількох списках, тому П.Куліш запропонував загальне ім'я для автора - Самовидець, бо той насправді був очевидцем описуваних подій. 1846 р. літопис був опублікований вперше О.Бодянським у Московських "Чтениях" (так званий список П.Куліша, були відомі ще списки М.Костомарова, М.Юзефовича), друге видання здійснене 1878 р. у Київській археографічній комісії О.Левицьким, який додав до видання Бодянського два нові списки - Козельський та Іскрицький (останній відносив до 1734 р. і вважав найдавнішим і найближчим до оригіналу). Хронологічно літопис обмежений 1648 - 1702 рр. Я.Дзира назвав його "винятковим за своєю самобутністю й оригінальністю явищем...", що "містить повідомлення про події і явища, які не збереглися в жодних документах ..." [3, 9], В.Шевчук вважає, що в основу твору покладено "традицію національного літопису, яку закладено ще в літописанні Київської держави" [4, 2].

Центральний образ літопису - Богдан Хмельницький; постатям гетьманів, які були після нього, приділено небагато уваги. Про Мазепу є стислі біографічні дані, що записані у творі за 1687 р., коли

військо "настановило гетьманом бившого асаулу войскового Івана Мазепу, роду шляхетського, повіту Білоцерківського, старожитної шляхти української і у войску значної ..." [5, 146]. Ці рядки дослідник літопису М.Петровський вважає "аргументами позитивного ставлення Самовидця до Мазепи" [3, 31]. Взагалі зрозуміти оцінки історичних постатей автором лише з тексту майже неможливо. Дослідники, залучивши допоміжні фактори, дійшли висновку, що Самовидець оцінює окремо кожен подій, вчинок, а не весь суспільно-політичний лад. Про прихильність царя до Мазепи зазначено в описі подій Кримського походу, за який Мазепа "...ласкавого цара на себе і на усе військо імів і, такая великая милость его царского величества била, же изволил битностью у господі у гетьмана гуляти і обідати ..." [5, 160].

Гетьмануванню І.Мазепи присвятив **Г.Грабянка** розділ свого "барокового історичного роману" [6, 9]. Доля цього твору, як і літопису Самовидця, складна й багатопроблемна. Оригінал його також не зберігся, відомо понад 50 списків. Вперше опубліковано 1793 р. у журналі Ф.Туманського "Российский магазин" як анонім. Видання через популярність одразу ж стало рідкісним, і члени Київської Тимчасової комісії для розглядання давніх актів вважали, що вводять його у науковий обіг вперше 1863 р. За останнім здійснено переклад українською Р.Іванченком і видано 1992 р. На відміну від літопису Самовидця точно відомий автор - гадяцький полковник Григорій Грабянка. Темою літопису є історія козацтва від найдавніших часів до 1709 р., про події після смерті Б.Хмельницького йдеться у третій частині.

Оцінки подій історії пояснює дослідник літопису Ю.Луценко власними суспільно-політичними поглядами Г.Грабянки: "... оскільки Г.Грабянка - прихильник автономії України в союзі з Москвою, то він вибирає цей критерій - ставлення до Росії - як основний, і, виходячи з нього, наділяє різних осіб тими чи іншими якостями" [6, 7]. З цієї позиції автора впливає негативне ставлення до Мазепи. Переслідування сім'ї Самойловича - це "справа рук підступного Мазепи" [6, 162]. Стисло, без коментарів викладені події Кримських походів (1688, 1696), повстання Петрика (1629, 1693). Грабянка, наслідуючи фольклорну традицію, возвеличує С.Палія і засуджує Мазепу: "... на підмову ляхів Мазепа почав проти Палія замишляти. І після численних образ таки приписав йому зраду, арештував, віддав москалям під караул, а опісля заслав у Сибір" [6, 166]. Остання згадка про гетьмана - під 1709 р. - коротка й не містить оцінки його вчинку, лише констатація факту, вміщена в одному слові "зрадив": "Року 1709 Мазепа зрадив, а Івана Скоропадського з указу царської величності за давнім звичаєм вільними голосами обрали на гетьманство" [6, 175].

Вершиною козацького літописання XVII - XVIII ст. є **літопис Самійла Величка** - "найвидатніша пам'ятка літописного бароко", побудована "як словесний храм" (В.Шевчук [4, 3]); твір, що "кидає промінь світла й на ту ідеологію, що нею захоплювались козацькі сфери XVII - XVIII ст. (С.Єфремов [1, 209]). "Повість літописна про Малоросію та частково інші події, зібрані тут і описані" (така повна назва твору) закінчується 1700 р. й складається з двох різноструктурних частин. Першій з них притаманна трагедійність, ознакою другої є універсалізм. У сюжетну канву автор майстерно вплітає легенди, вірші, оповіді, документи, грамоти, листи, донесення, універсали, художні твори інших митців. В.Шевчук вважає, що літопис - це "складне, мозаїчне, візерце щодо дотримання літературного стилю бароко полотно з усіма належними йому компонентами" [7, 4].

Поряд з біографічними даними та легендами літопис містить авторську оцінку особи гетьмана Мазепи, його державної політики. С.Величко спостерігав внутрішню політику в Україні за часів гетьманування Мазепи зсередини, бо служив 15 років у В.Л.Кочубея (з 1690 р.), а до 1708 р. - у військовій канцелярії. Відтінок зневаги є у характеристиці Мазепи: "бойовий невістух і макіавель"[8, 459], проте гетьман у літописі - мудрий політик. Він не байдужий до накопичення матеріальних цінностей, але щедро роздарював маєтки і скарби, чим забезпечував старшині стабільне положення у суспільстві: "Мазепа, оволодівши й посівши всіма достатками і багатствами Самойловичевими, котрі були як у війську, так і в Батурині, влаштував упродовж немало часу зі своїми старшинами часті, мало не щоденні багаті і пишні бенкети ... І ближні слуги та кривні Мазепини, котрі були перед його гетьманством увіч убогі, невзабарі при гетьмані своєму стали багатими ..." [8, 361-362]. Останній факт називає дослідник літопису Ю.Сафонов "особливим прикладом добротворних щедрот гетьмана" [9, 84]. Віддає належне С.Величко й розумовим здібностям й освіченості Мазепи: "Вислухавши раніше в Києві риторику, відійшов до Польщі, де так само скінчив філософію ..., через свою моторність та умілість був невзабарі поставлений Дорошенком ротмістром ... усе виконував він вірно, охоче й справно, як людина розумна і вдатна у всіляких ділах" [8, 170].

С.Величко висуває версію про належність Мазепі ідеї повстання Петрика: "...замисливши як підступник якісь хитрощі супроти своїх господарів, дозволив йому [Петрику] при особливій своїй таємній інформації від'їхати з Полтави до Запорізької Січі, а звідти до Криму й почати те, про що була дана йому від гетьмана словесна наука"[8, 384]. Цю сентенцію використав у романі "Любов маєш - маєш згоду" Ю.Хорунжий, та й взагалі, літопис Величка став невичерпним джерелом інформації про гетьмана Мазепи для багатьох письменників.

Декілька рядків присвячено Мазепі у діалозі (цей жанр відомий в українській літературі з 1626 р [10, 296]) **"Разговор Великороссии с Малороссией"** (1764) перекладача генеральної військової канцелярії

Семена Дівовича (точні роки життя невідомі, діяльність відносять до першої половини XVIII ст.). Малоросія, відповідаючи на докори Великої Росії, виправдовується за "зраду" Мазепи таким чином:

*... Измена тогда не всей меня была,
От одного Мазепы только произошла,
С коим никогда в том не соглашалась я,
Естли-же сие меня не может оправдить,
И буди то, что он был, станешь век твердить,
То вспомни ты сама всех изменников своих ... [11, 360].*

С.Дівович не дає прямої негативної оцінки, вона міститься в цьому відокремленні гетьмана від народу, від країни.

Звертається до постагі Мазепи й "**Історія Русів**" цей "політичний памфлет", "документ з громадського життя", який дав "цікавий образ настрою на Україні" [1, 211] в кінці XVIII - на початку XIX ст. Твір репрезентує картину історичного розвитку України від найдавніших часів до другої половини XVIII ст. (до 1769 р.). Основною засадою "Історії Русів" є моральне, історичне право народу на самостійний державний розвиток. Головна тема, як і в козацьких літописах - боротьба українського народу проти поневолювачів, національно-визвольна війна 1648-1654 рр., Гетьманщина. Написання об'єктивної історії не було метою автора, на думку І.Борщака, це "історична легенда України, політичний трактат в історичній, місцями художній формі" [12, 891]. Написана "Історія" літературною російською мовою з домішками української.

Щодо авторства існує багато гіпотез. Спочатку створення "Історії" приписувалося архієпископу Г.Кониському, пізніше авторами вважали Г.Полетику, князя О.Безбородька, М.Репніна, В.Лукашевича. На думку Я.Мишанича, твір відрізняється сильною позицією автора: "...Особливість "Історії Русів" полягає у тому, що історичні особи говорять не те, що було насправді, а те, що хоче автор, думають так само, як він, у них ті самі амбіції, бажання, переконання ... "[13, 119-120]. Найвірогідніша дата написання, за В.Шевчуком, 90-ті роки XVIII ст. Відомою "Історія Русів" стала 1825 р. в рукописних копіях. Твір мав величезну популярність і значний вплив на українську історіографію XIX ст. та літературні твори історичного характеру Є.Гребінки, М.Гоголя, М.Костомарова, П.Куліша, Т.Шевченка, О.Пушкіна.

Вперше видано "Історію Русів" у Москві в 1846 р. в "Чтениях Общества Истории и Древностей российских" О.Бодянським, друге видання здійснене у Нью-Йорку 1956 р., третє - 1991 р. Твір високо оцінюється сучасними літературознавцями: М.С.Грицай називає його підготовчим для виникнення історичного жанру в українській літературі: "Історія Русів" являє собою дальший крок у белетризації історичної оповіді" [14, 292]. В.Шевчук вбачає в "Історії" ще барокові риси (полемічні завдання у передмові, батальні сцени, прагнення до універсальності), твір "завершує ряд козацького літописання у бароковій традиції" [7, 5].

Докладно й послідовно змальовує автор "Історії" образ гетьмана Мазепи, активно застосовуючи історичні джерела й легенди. Мазепа у творі - "штукар", який "давно шукав собі гетьманського титулу" [15, 236], який і отримав завдяки доносу на попереднього гетьмана - Самойловича. Подаючи біографічні відомості, автор називає Мазепу "природним поляком з фамілій Литовських" [15, 237]. Причиною його появи на українській політичній арені висувається гіпотеза, висловлена Вольтером в "Історії Карла XII" - любовна пригода й відоме покарання на коні. Поряд з описом кримських походів зустрічаємо "переказ народний, узятий од наближених до Мазепи осіб" про образу Петром I: "...був Мазепа на одному бенкеті з государем у князя Меншикова, і за те, що суперечив у розмовах, ударив Мазепу по щоці, і хоч скоро після того й замирився з ним, але Мазепа, затаївши назовні злобу, закарбував її в серці своєму ..." [15, 254]. Белетризованою є інформація щодо доносу Кочубея та Іскри: "... про задуману цареві зраду від гетьмана, прихильного королеві шведському ..." [15, 256]. У 33 пунктах цього документу немає згадки про плани гетьмана щодо переходу на бік шведів, Мазепа нікому не звіряв своїх думок.

Чільне місце в "Історії Русів" посідає "Прокламація гетьмана Мазепи". Вона була виголошена 1708 р. перед українським військом у перехідний момент, коли Мазепа відкрив свої плани й з'єднався зі шведами. Гетьман Мазепа постає перед нами мудрим державним керманічем й обдарованим оратором. Він влучно характеризує тогочасне становище України, називаючи свою державу "ціллю усього нещастя" у війні між двома монархами. Так склалося, що остаточне рішення цієї війни має відбутися на території України, тож доречним гетьман вважає подумати про свій край. На цьому він зауважує, що міркування це "чуже усім пристрастям і шкідливим для душі замірам". Прокламація гетьмана є гнівним викриттям колоніальної політики Петра, поневоленням ним України. Навіть сам Мазепа зазнав на собі вдачу московського царя, коли Петро I привселюдно вдарив гетьмана "за відмову в задумах його, убивчих для нашої отчизни".

Отже, Мазепа вважає, що з двох зол треба обрати менше - тобто Карла XII. Він заздалегідь домовився зі Шведським і Польським королями й тепер з військом має боронити свою отчизну. Робить це він тільки

задля процвітання України, бо не має нащадків й не зацікавлений в успадкуванні гетьманської булави: "...нічого не шукаю, окрім благоденства тому народові, який ушанував мене Гетьманською гідністю ... Окаянний був би я і зовсім безсовісний, якби віддав вам зле за добре і зрадив його за свої інтереси!" [16, 203].

Мають місце історичні факти - договір зі Шведським королем, який був укладений не вперше, це традиція, започаткована Б.Хмельницьким. Також у "Прокламації..." стверджується, що Київська Русь була першодержавою українського народу: "...колись були ми те, що тепер московці: уряд, первинність, і сама назва Русь од нас до них перейшло" [16, 204].

Завершується "Прокламація гетьмана Мазепи" зверненням до українського народу: "Та й що ж то за народ, коли за свою користь не дбає і очевидній безпеці не запобігіє? Такий народ неключимістю своєю подобиться воістину нетямущим тваринам, од усіх народів зневаженим".

Поміж рядків "Прокламації..." бачимо славетного гетьмана Івана Мазепу, який володів словом, керував державою та дбав про єдність і добробут українського народу.

Літописання XVIII – початку XIX ст. представляє образ гетьмана Мазепи об'єктивно й історично, на відміну від романтичного у західноєвропейській літературі. Літописці, прагнучи всебічності й повноти висвітлення подій та особи Мазепи, використовували широкий спектр джерел інформації – документи, універсали, листування, літературні твори й легенди. Щодо останнього – наших співвітчизників цікавили шаблі кар'єри Мазепи (легенда про хабар Голіцину, про використання маєтностей і скарбів попереднього гетьмана – Самойловича, пригода із Сірком на Січі тощо), його стосунки з Петром I (легенда про привселюдний ляпас), знову ж таки у протизв'язі з митцями західноєвропейським, які використовували легенду про покарання закоханого юнака. Та все ж таки й митці XVIII – початку XIX ст. не позбулися заангажованості й шаблонності - рис, притаманних творцям давньої літератури. Згадуючи про освіченість й розум, про добродійну діяльність на користь церкви й школи, про опікування правами й вольностями українців гетьмана Мазепи, вони в цілому негативно характеризують його постать.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єфремов С.О. Історія українського письменства. - К.: "Феміна", 1995.
2. Корпанюк М. Українська літописна проза: ознаки просвітництва й класицизму // Слово і час. - 1997. - № 3. - С.34.
3. Дзира Я. Передмова // Літопис Самовидця. - К.: Наукова думка, 1971.
4. Шевчук В. Поетика барокко в українських літописах // Українська мова та література. - Число 31. - серпень 1999.
5. Літопис Самовидця. - К.: Наукова думка, 1971.
6. Луценко Ю. Григорій Грабянка і його літопис // Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки: / Пер. із староукр. - К.: Т-во "Знання" України, 1992.
7. Шевчук В. Поетика барокко в українських літописах // Українська мова та література. - Число 32. - серпень 1999.
8. Величко С.В. Літопис: У 2 т. / Пер. з книжної укр. м., комент. В.Шевчука; Відп. ред. О.В.Мишанич. - К.: Дніпро, 1991. - Т.2.
9. Сафонов Ю.С. Концепція духовності керівника держави в літописі Самійла Величка. - Дис. ... канд. філ. наук. - Кривий Ріг, 1998.
10. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). - Тернопіль, 1994.
11. Петров Н. Разговор Великороссии с Малороссией (Литературный памятник второй половины XVIII века) // Киевская старина. - 1882. - Т.1. - №2. - С. 360.
12. Енциклопедія українознавства: В 11 т. - Перевидання в Україні. - К.: Глобус, 1996. - Т.3.
13. Мишанич Я. "Історія Русів": історіографія, проблематика, поетика. - К.: "Обереги", 1999.
14. Давня українська література: Підручник / М.С.Грицай, В.Л.Микитась, Ф.Я.Шолом: За ред. М.С.Грицай. - 2-ге вид., перероб. і доп. - К.: Вища школа, 1989.
15. Історія Русів /Пер. І.Драча; вступ. ст. В.Шевчука. - К.: Рад.письм., 1991.
16. Конисский Г. История Русов: Репринтное воспроизведение издания 1846 года. - К.: Дзвін, 1991.

ЗАСОБИ ЕМОЦІЙНОСТІ ЖІНОЧОГО МОВЛЕННЯ (ЗА ЕПІСТОЛЯРІЄМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

Татарин-Горюк Г.Д., аспірант

Чернівецький державний університет ім. Ю.Федьковича

Листи письменників мають цілковите право на самостійне існування як окрема форма літературної діяльності. Подібно до художніх творів, листи визначних майстрів слова XIX ст. порушеними в них проблемами актуальні й сьогодні [6, 8].

Особливе місце серед епістолярної спадщини українських письменників-класиків належить листам Лесі Українки. Її епістоли становлять не тільки великий суспільно-політичний і літературний інтерес, але й мовностилістичний, являючи собою пам'ятку історії української літературної мови.

Лесин епістолярій – “унікальна, дивовижна схованка скарбів, бо даруватиме нам скарби, які зближують, еднають, відкривають і підкоряють людські серця” [2, 370].

І.К.Білодід наголошує, що мова епістолярної спадщини письменниці “...вважає різноманітністю і багатством своїх компонентів: тут наявна філософська, наукова, публіцистична, літературно-критична лексика та фразеологія, тут потужним струменем пливе лексика інтимно-лірична, фольклорна” [1, 587] і виявляє відповідний інтелектуальний та емоційний рівень.

Серед різноманітних психологічних факторів, які впливають на мовлення людини, вагоме місце займають емоції. Це зумовлює актуальність вивчення того, як емоції реалізуються в мові і виявляються в мовленні. Саме в цьому полягає лінгвістичний аспект вивчення емоцій. Їх прояв у процесі комунікації може бути знайдено на всіх рівнях мови [7, 135].

Емоції – одна із форм відображення світу, але відображаються не предмети і явища реального світу, а стосунки, в яких вони знаходяться до людини, тобто не властивості предметів і явищ, а їх значення для людини. Емоції є способом оцінки цього значення для конкретної людини, і через неї – інформацією про стан внутрішнього “Я”, його свідомості і психіки. Емоція є тільки там, де є зацікавленість і стосунки [9, 23].

Відомо, що українці відзначаються емоційною вдачею, що в їхньому житті емоції мають велике значення і часто навіть переважають над інтелектом і волею. Психологи розрізняють більше п'ятисот різних емоцій людини.

На мовному рівні емоції трансформуються в емотивність: емоція – психологічна категорія, а емотивність – мовна, оскільки емоції можуть і викликатися, і передаватися (виражатися, виявлятися) у мові і мовою.

Остаточна кількість емоцій не встановлена ні в психології, ні у фізіології, тому число і різновидність емотивних значень (конотацій) також не визначено. Емотивна функція (ЕмФ) проявляється щоразу, коли мовець виражає своє почуття, своє ставлення до навколишньої дійсності або коли він хоче викликати яку-небудь почуттєву реакцію свого співбесідника.

На думку В.А.Чабаненка, “місце ЕмФ серед інших функцій мови визначається тією роллю, яку відіграють емоції в житті людини. Емотивне пронизує всі сфери духовного життя індивіда, всю його пізнавальну діяльність” [8, 10], тим більше, якщо цей індивід – особистість неординарна.

Леся Українка належала до натур глибоко ліричних, чулих, вразливих. Не тільки у своїй творчості, але й у повсякденному житті вона була поетом, “чи не самотнім чоловіком на всю новочасну соборну Україну” (І.Франко).

Сьогодні вже не викликає сумнівів той факт, що чоловіки та жінки по-різному користуються мовою, надаючи перевагу тим чи іншим варіантам вимови, інтонаційним зразкам, лексичним одиницям або граматичним формам. Певною мірою вибір мовних засобів залежить від статі людини, оскільки стать, що впливає на поведінку особистості взагалі, не може не впливати на мову людини [3, 62]. Доречно говорити про наявність якихось визначених особливостей мовлення чоловіків і жінок, що виявляються по-різному залежно від їх “соціальних статусів, ролей, ситуацій спілкування, соціокультурних та психологічних характеристик” [5, 45].

Існує чимало праць, мета яких – пошуки системно-структурних відмінностей у мові чоловіків і жінок. Автори таких досліджень на фонологічному рівні стверджують, що мова жінок більш стабільна відносно норми. Виділяють також групу “лексичних і граматичних явищ, пов'язаних з передачею невпевненості, нерішучості як наслідку дискомфорту, усвідомлення жінками їх залежного становища у суспільстві” [5, 43].

Найбільш суттєвим і перспективним напрямом феміністичних досліджень є вивчення мовної поведінки чоловіків і жінок. Воно можливе як у сучасній суспільній мовленнєвій практиці, так і за образами-еталонами нашого народу, до яких належить Леся Українка.

Одним із стійких міфів традиційної чоловічої культури є "поділ чоловіків і жінок на протилежні категорії раціонального й емоціонального" [4, 18]. Без будь-якого врахування індивідуальних розбіжностей, соціальних ролей та інших факторів чоловік вважається мислителем, а жінка - особою, що відчуває. А чи можливе поєднання цих рис в одній особистості і чи немає винятків? Гадаємо, ним може бути Леся Українка.

У цій статті ми спробуємо з'ясувати лексичні, морфологічні і словотворчі засоби вираження емоційності у листах Лесі Українки.

Важливу роль у лінгвостилістичній системі будь-якої мови виконує передусім емоційна лексика. Класифікацію емоційних лексем в українському мовознавстві розробив В.А.Чабаненко. На його думку в українській мові функціонують емоційні слова двох типів: 1) такі, що не мають понятійної основи й виражають лише емоції; 2) такі, що виражають водночас і поняття, й емоції.

До I-го типу названих слів належать емоційні вигуки, що є експресивними знаками найрізноманітніших психічних переживань суб'єкта.

Вигуки у листах Лесі Українки є важливими показниками мовлення підвищеної емоційності, зокрема, вони використовуються як форми вираження почуттів - жалю, докору, радості, задоволення, страху і под. Напр.: "Ах, який жаль що тут у мене ніякого інструмента нема!" (X, 92); "О, якби мені не та нога, чого б я в світі натворила!" (X, 101); "Ой, Пуццю-ішацю, шкода, що ти не їздив човном при місяці по морі, - ото то добро!" (X, 98); "Ох, коли-то я читатиму Шекспіра в оригіналі?" (X, 183).

Емоційні лексеми II-го типу, в свою чергу, поділяються на два розряди: 1) слова, які називають певні емоції та переживання; 2) слова, в значенні яких є оцінний інгредієнт. Напр. у листах: "А я боюся, щоб мене ніч не захопила на середині дороги, і мені *прикро*, що ті *дурні* літа так хутко минають, як би що добре" (X, 105); "*Прикро* мені, що бачу в Вас в листах завжди такий *песимістичний* настрій, запевно він походить від стану речей, що навколо Вас діються, але тим гірше" (X, 106); "Як Ви мене *зв'ялили*, як Ви мене *вразили* своїм останнім листом!" (X, 171); "Нарешті мені се *обридло*, і я покликала лікаря" (XII, 435); "*Сором* буде не поправитись" (XII, 423).

Чималий емоційний потенціал мають фразеологізми. У листах Леся Українка використовує власні контамінації двох, а то й трьох фразеологізмів, об'єднаних спільністю мотивів, що витікають з них. У такий спосіб поетеса досягає особливо піднесеної експресії: "Усе те - *крапля в морі*, та все ж, може, і ся *крапля камінь точить*" (X, 160); "Одним словом, постарають *не бити байдиків* сеї зими і *не мостити помосту в пеклі*" (X, 182).

Часто вдається Леся Українка до спеціальних афіксів, за допомогою яких можна експресивно передати найтонші відтінки почуттів, переживань і оцінок. Серед цих афіксів чільне місце займають суфікси пестливості: *-к-, -ик-, -ок-, -чик-, -очк-, -ечк-, -ц-, ець-, -ичок-, -очок-, -еньк-, -есеньк-, ісіньк-* та інші. Такі суфіксальні утворення надають мовленню особливої теплоти, задушевності, ліричності. Порівн.: "Цілую щиро Вас і *діточок*" (X, 90); "Міцно цілую тебе і Михалю, будьте здорові, мої *золотесенькі*" (XII, 471); "І Ви, і д. Верхратський признаєте у мене порядну форму віршів, я сього не ставлю собі в велику заслугу, бо се ж повинність кожного, хто пише вірші не для *забавочки* тільки, добирати кращої форми" (X, 155); "Але то щороку такі марні надії, поки літо, а прийде зима наша поліська, та й знов я починаю гинути *помаленьку*" (X, 105); "Але се, слава богу, дочасу, у середу сії народи виберуться собі на другий кінець дому, тоді знов буде спокійна *голова*" (X, 97).

Навіть такі побутові лексеми, як *стирка - стирочка* та *щітка - щіточка* можуть бути засобом посилення здрібнілості. Напр.: "Приходить знов німка, узброєна, зо стиркою, щіткою, *щіточкою і стирочкою* і починає Ordnung machen, о, тут можна б цілу епопею написати!.." (IX, 52).

Наявні у листах і слова із згрубіло-збільшувальними суфіксами: "Певне, ще недавно була тут страшенна *грязюка*, але тепер вже сухо і тільки що пилу немає" (X, 158); "Ти не бійсь, що там *таборисько*, бо вже половини сього *табориська* нема, і Наталка навіть сьгодні виїздить до батька" (X, 156) та ін.

Для найдорожчих її серцю людей Леся шукала і добирала в мові такі звертання, які засвідчували б неповторність кожної особистості (а водночас і її особливе ставлення до них!). Якщо ж таких слів вона не знаходила, то творила їх сама [2, 376].

У листах до матері Леся Українка використовує пестливі форми звертань, поширюючи їх народнопоетичними прикладками типу "*голубочко*", "*серденько*", "*ластівочко*": "Бувай здорова, *мамочко-голубочко*, хутко збачимось" (X, 93); "Цілую тебе, *мамочко, голубочко, ластівочко!*" (X, 31).

Ласкаве, ніжне ставлення до своїх молодших сестер і брата знайшло відбиття в численних жартівливих здрибно-пестливих найменуваннях. Напр.: "Негриків щиро цілую! Прощайте, негринята!" (X, 54); "Усіх пуциків поцілуй за мене" (X, 109); "Тигриків і папу цілую щиро" (X, 95).

Особливою теплою й ніжністю сповнені Лесині звертання до сестри Ольги: "Милая Лілеснька!" (XI, 157); "Мій Лільчик золотий, і рожевий, і іскристий!" (XI, 378); "Лілічко, серце моє!" (XI, 195); "Бувай здорова, моя лілейно-рожева, моя золотая!" (XII, 105).

У листах до Ольги Кобилянської поетеса вдається до звертань - займенників із демінутивними суфіксами, які надають листам інтимно-гумористичного забарвлення. Напр.: "Хтосічку мій дорогий та любий" (XII, 156); "Мій хтосічку, мій з папороті цвіте..." (XII, 107); "Дорогий хтосічку!" (XII, 161, 351, 454, 460).

На відміну від суфіксів, використання префіксів експресивного потенціалу у епістолярній спадщині Лесі Українки кількісно дуже обмежене. Наприклад, префікс *пре-* служить для творення якісних прикметників, що емоційно-експресивно передають високий ступінь якості: "Ет, та годі вже мені про се, а то струю собі сей *прекрасний* осяйний день, освячений великим Ра, що знов став до нас ласкавий після тижня гніву" (XII, 437); "Нехай знає Лілія, що вона мені життя врятувала отим прирядом, купленим за її порадою, - без нього, далєбі, не доїхала б я жива від Александрії до Гелуана, беручи на увагу *препогани* умови сеї їзди" (XII, 420).

Досліджень про вплив фактора статі на мову небагато. Але останнім часом це питання викликає інтерес, оскільки саме у мові виявляється мовленнєва особистість. Великий вплив на вибір мовних засобів справляють психічні особливості жінки. Але Леся Українка руйнує стійкий міф традиційної чоловічої культури про поділ чоловіків і жінок на протилежні категорії раціонального й емоційного. Вона – жінка, яка за своєю природою є чутливішою і емоційнішою за чоловіка, мислила розсудливо, дуже часто перебуваючи думкою на різних "полюсах". У листах поетеси просвічується доброта, м'якість, вишуканість і витонченість поєднані з принциповістю й безкомпромісністю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білодід І.К. Мова творів Лесі Українки // Курс історії української літературної мови: У 2 т. - К., 1958. - Т.1.
2. Богдан С.К. Мовленнєвий етикет українців: традиції і сучасність. - К.: Рідна мова, 1998. - 475 с.
3. Борисенко Н. Статєва диференціяція мовної поведінки // *Studia Methodologica*. - Тернопіль, 1997. - Вип. 3. - С. 62-63.
4. Липовская О. Женщина как объект потребления // *Искусство кино*. - 1991. - №6. - С.16-18.
5. Мартынюк А.П. Речь и пол // *Язык. Человек. Время*. - Харьков: Основа, 1992. - С. 40-51.
6. Святовец В.Ф. Епістолярна спадщина Лесі Українки. - К.: Вища шк., 1981. - 184 с.
7. Федькина Л.Н. Эмоциональное состояние человека и отражающая его лексика // *Вісник ХДУ: Система мови та мовленнєва діяльність*. Зб. наук. пр. - Харків: Константа, 1996. - №386. - С. 135-139.
8. Чабаненко В.А. Основи мовної експресії. - К.: Вища шк., 19984. - 166 с.
9. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. - Воронеж, 1987.- 192 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. - К.: Наук. думка, 1975-1979. - Т.Х. - 542 с.; Т. XI. - 678 с.; Т. XII. - 694 с.

АНГЛІЙСЬКА РЕНЕСАНСНА "ЛІТЕРАТУРА ФАКТУ" ЯК СТРУКТУРНИЙ КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОЇ СИСТЕМИ КРАСНОГО ПИСЬМЕНСТВА

Торкут Н.М., д. філол. н., доцент, провідний науковий співробітник

Запорізький державний університет

Широковідомий трактат англійського гуманіста Філіпа Сідні "Захист Поезії" (1595) розпочинається розгорнутим і напрочуд тенденційним зіставленням гносеологічної сутності таких різних, навіть принципово відмінних, видів духовно-практичної діяльності, як ремесло історика та богонатхненна творчість поета*. Позиція Сідні, задекларована вже самою назвою трактату, задає *апологетичну* тональність у висвітленні природи поетичного мистецтва і *упереджено критичну*, коли йдеться про історію та філософію. У цьому випадку привертає увагу власне "прецедент зіставлення" способів досягнення однієї й тієї ж мети, яка, згідно із визначенням Ф.Сідні, полягає в тому, щоб удосконалити духовну природу особистості в процесі осмислення і усвідомлення сутності людського буття. Якщо історик, на чю адресу автор трактату не шкодує принизливих метафор (як-от: "раб часткової істини", "нудний педант", "тиран застольної бесіди"), апелює до того, "що було", то Поет, наслідуючи приклад небесного Творця, змальовує те, "що мало б бути" [1, 275]. Тобто, якщо історик використовує "Його Величність Факт", то Поет – необмежену силу творчої уяви.

Таке метафорично унаочнене протиставлення історично-реального та поетично-ймовірного відображає іманентну сутність цілісної художньої системи англійської ренесансної прози, в межах якої співіснували два потужні пласти – *"література факту"* (історіографія, трактат, мемуаристика, література мандрів, художня біографія та ін.) та *"література вимислу"* (джест, новела, роман). У процесі діалогічної взаємодії цих пластів народжувалися оригінальні жанрові утворення – памфлет, белетризована хроніка та есе, в яких прагнення повідомити достовірні факти поєднувалося з бурхливою фантазією, що була обов'язковим компонентом поезики художньої прози (так званої *"fiction"*).

За часів Середньовіччя книжна (писемна) традиція в Англії, як і в інших європейських країнах, існувала "у вигляді свого роду острівців у морі систем усної комунікації" [2, 161]. З появою у XVI столітті "нової" читацької аудиторії та "нової" категорії письменників-професіоналів ареал функціонування цієї традиції значно збільшився. А це, у свою чергу, сприяло розширенню світоглядних горизонтів пересічного англійця, відкривало неосяжні перспективи творчих пошуків. Об'єктом художнього зображення у ренесансному літературному творі міг тепер стати будь-який із проявів людського буття – від трансцендентного спілкування з Творцем (проповідь, молитовна поезія чи релігійна проза) до найогидніших вчинків (джест, конні-кетчерівський памфлет). Будь-які сфери інтелектуальної, духовної або матеріальної діяльності – наука, теологія, політика, економіка чи побут – були рівноправними постачальниками матеріалу для літературної творчості.

Розважальна література Ренесансу, наче губка, вбирала у себе різноманітні теми і сюжети, підказані життям, та різні інформаційні відомості енциклопедичного характеру, збагачувалась ідеями, що народжувалися під час учених диспутів, релігійних баталій чи літературно-критичних дискусій. Щодо суто наукової істини, то і її пошук, і її маніфестація, як переконливо доводить фахівець з історії науки Б.Г.Кузнецов, могли в ті часи проводитися виключно на теренах літератури, тобто єдиною формою репрезентації гіпотез і концепцій у XVI – першій половині XVII століття залишалася саме белетризована проза [3, 152]. Метафоричність та яскрава образність, раптові повороти у самій логіці оповіді, непередбачувані ліричні відступи і поетичні пасажі, ряснота алюзій і ремінісценцій загальнокультурного характеру – все це не тільки постійно супроводжувало викладення власне наукової думки, але й складало саму сутність способу мислення ренесансних учених, відображало певний етап історичного розвитку науки Нового часу.

Перебуваючи у силовому полі слова художнього, "факт" – своєрідна проекція "продукту рації" – несамохіль втілювався у вигляді знаків, які мали естетичну природу. Нагадаємо, що "в системі цільного середньовічного спіритуалістичного міфу не було розмежування між науковим і художнім мисленням, мистецтво й література не самоусвідомлювалися як оригінальна і відносно автономна художня діяльність, – існувала, загалом кажучи, єдина культово-літературна діяльність, у якій в одній сукупності

* Безперечно, концепція Ф.Сідні не була ані оригінальною для свого часу, ані принципово новою в контексті розвитку літературно-критичної думки ренесансної доби. Генетично вона походила від "Поетики" Арістотеля, на сторінках якої можна знайти подібне зіставлення сутності "історика" та "поета".

сходилися елементи містичної "науковості" (теології) та поезії"[4, 98]. Епоха ж Ренесансу, як відомо, була однією з ранніх фаз самоідентифікації науки як такої, а саме тією фазою, коли віра, наука і мистецтво, "вирастаючи зі спільного "стовбура" емоційно-мислительного осягнення, переживання, творення світу"[5, 24], вже окреслювали кола власних прерогатив, проте ще не розмежувалися остаточно.

Апелюючи до певної сфери людського знання і занурюючись у компендіум власного досвіду, ренесансна особистість прагнула насамперед висловити власну "Я-концепцію". Тож не випадково провідну інтенцію духовного життя ренесансної Європи зазвичай метафорично визначають як "пошуки індивідуальності". Ренесансний розум був націлений на те, щоб ознайомити реципієнта (нарративні жанри) і можливого опонента (діалогічні жанри та памфлетистика) з власним суб'єктивним, а відтак – неповторним баченням тієї чи іншої проблеми, будь-то тлумачення сутності життя і смерті (теологічний дискурс), інвектива чи апологія якогось явища суспільного життя (памфлет на злобу дня) або ж візія чужоземних звичаїв (нотатки мандрівників). Гарантом неповторності міг виступати як змістовий чинник (йдеться про іманентну сутність висловлюваного концепту), так і формальний, тобто та зовнішня оболонка, "словесна будівля", що увиразнювала, відшліфовувала конкретний інтелектуальний матеріал і подавала його читачеві в естетично привабливому вигляді. Коли ж у тексті поєднувались концептуальна наукова самоцінність та художня досконалість, як, приміром, у творах, що вийшли з-під пера Леонардо да Вінчі, Бенвенуто Челліні чи Джордано Бруно, то в цих випадках мали місце вияви суто ренесансного феномену титанічності. Не бракувало аналогічних прецедентів і на теренах англійського Ренесансу – підтвердженням цього слугують літературні твори видатних громадських діячів і мислителів Томаса Мора, Френсіса Бекона, віртуозно-риторичні трактати педагога Роджера Ешема, белетризовані хроніки і аннали перших тюдорівських історіографів, вишукано-поетична проза Роберта Бертоні і Волтера Релі та ін.

Одним із репрезентативних зразків англійської ренесансної "літератури факту" є твір Волтера Релі "Відкриття Гвіани", в художньому просторі якого органічним чином поєднуються мемуарна достовірність і поетичний вимисел. Ці спогади відомого елізаветинського мандрівника цікаві насамперед тим, що тема освоєння Нового Світу постає тут у белетристичних шатах пишномовної риторики. В основі творчого задуму – дві суто прагматичні спонуки: прагнення опального колишнього фаворита повернути прихильність королеви та шире бажання залучити до участі в колонізації американського континенту якомога більше співвітчизників. Поетична майстерність, яскравий літературний талент і неабияка творча фантазія виступають своєрідним інструментарієм, який дозволяє вправному придворному інтриганові створити надзвичайно привабливий і напрочуд правдоподібний міф про казкові багатства Ельдорадо, і в такий спосіб досягти жаданої мети.

Як відомо, королева Єлизавета, звільняючи Волтера Релі з Тауера та споряджаючи на власні кошти його чергову експедицію, поклала чималі надії на її успіх. Втім, обставини склалися так, що вояж виявився не дуже вдалим і не приніс короні очікуваних прибутків. Щоб уникнути ще більших неприємностей, винахідливий мандрівник дає волю своїй поетичній уяві й створює досить оригінальний звіт, на сторінках якого репрезентує власну експедицію як неабиякий успіх мудрої колонізаторської політики Її Величності.

Перемешовуючи достовірні факти із зухвалими вигадками та майстерно комбінуючи описи **побаченого** з суб'єктивними інтепретаціями **почутого**, він створює дуже привабливий образ Гвіани як земного раю, де на кожного чекають незліченні багатства та щедрі дари екзотичної природи. У цілому "Відкриття Гвіани" є сюжетно організованою розповіддю про перебування експедиції Релі на південноамериканському узбережжі. Вона містить чимало суто авантюрних епізодів (сутички з іспанцями, звільнення індіанців від жорстокої тиранії іспанських конкістадорів, корабельні аварії, зустріч з племенем канібалів та ін.), докладних географічних описів, що сповнені конкретики і цікавих достовірних відомостей.

Помітно поживляють оповідь захоплюючі вставні історії, які змальовують чудернацькі звичаї та побут індіанців. Екзотика при цьому виступає як загальний фон, в який органічно вписуються оригінальні легенди про всілякі дива. Так, приміром, детально описавши природно-кліматичні умови конкретної місцевості (долини, що простяглася між Оріноко та Амазонкою), Релі розповідає і про її мешканців – плем'я войовничих жінок-амазонок. Він уникає прямих згадок про особисті контакти з жінками-воїнами, але дуже старанно переконує читача у реальності їхнього існування. Вождь одного з індіанських племен, говорить він, стверджував, що на північному березі річки у місцевості, яка зветься Топаго, та на тамтешніх островах живуть ті самі жінки – надзвичайно жорстокі й войовничі. Вони щорічно влаштовують квітневі оргії, куди заманюють чоловіків і де обирають своїх королів, які потім і керують їхніми провінціями. Амазонки навдивовижу безсердечні, безстрашні й безсоромні, їхні багатства незліченні, а золото, якого у них сила-силенна, вони охоче обмінюють на зелені камінці. Ось саме ці камінці й бачив на власні очі автор-мандрівник: ними прикрашають себе дружини індіанських вождів [6, 17]. І цей останній, безперечно достеменний факт Волтеру Релі вдається, завдяки неабиякому письменницькому хистові, подати як головний і неспростовний доказ існування міфічного племені амазонок.

Аналогічним чином репрезентує автор "Відкриття Гвіани" й інформацію про антропофагів – безголових людських створінь, які на грудях мають очі та рот. Легендарно відомі ще з часів Геродота антропофаги описуються Волтером Релі як один із численних екзотичних феноменів, котрі пересічний читач може побачити на власні очі, якщо наважиться на подорож до Гвіани. Щоправда, сам письменник-мандрівник жодного разу особисто з антропофагами не стикався. Річ у тім, пояснює він, що відомості про Евейпаному – плем'я безголових людей, які населяють долину, що простяглася вздовж річки Каури, – дійшли до нього тільки тоді, коли він був уже далеко від тих місць; якби ж то він довідався про них раніше, то неодмінно взяв би хоч одного антропофага з собою до Англії. Аби надати власним словам більшої переконливості, автор вдається до своєрідних псевдозізнань: він неначе й сам спочатку не вірив, що такі антропофаги існують, і чутки про них вважав "байками від Мандевіля", однак індіанці, які мешкають у провінціях Аромая та Канурі, нібито частенько їх зустрічали і вважали звичайним сусідським племенем. Син індіанського вождя Топіаварі, якого Релі привіз із собою до Англії, багато розповідав про зовнішній вигляд та дивовижну силу цих безголових велетнів.

Ще одним аргументом, який, очевидно, мав остаточно переконати співвітчизників у тому, що антропофаги – реальність, а не плід людської фантазії, слугує згадка про одного дуже відомого іспанського мореплавця, котрий мовби безпосередньо спілкувався з племенем Евейпаномо. Імені цього іспанця Релі не називає начебто з етичних причин, але радить тим, хто ще має сумніви щодо правдивості цієї інформації, звернутися до лондонського купця Пітера Можерона, який добре знайомий з іспанським мореплавцем і особисто чув від того історії про антропофагів.

Отже, неабиякий знавець людської психології, Волтер Релі й цього разу, як і у випадку з амазонками, не бажаючи ставити під загрозу власну репутацію чесної людини, явно сумнівної інформації від свого імені не висловлює, а вкладає її в уста іншої особи і вже потім за допомогою різноманітних художніх прийомів намагається створити у читача враження повної достовірності описуваного.

Таким чином, похваляючи розповідь, переважану нуднуватою для пересічного читача географічно-природничою конкретикою, Релі не гребує навіть відвертими вигадками в стилі славнозвісних "Мандрів сера Джона Мандевіля" (початок XV ст.). Нагадаємо, що усілякі небилиці про антропофагів, песиголовців та гігантських мурашок, здатних проковтнути верблюда, користувалися в англійців неабиякою популярністю як за часів Середньовіччя, так і в епоху Ренесансу. У Шекспіра, наприклад, Отелло розповідає Дездемоні про людей, у яких голова розташована нижче плечей, а в одному з творів Томаса Лоджа ("Короткі історії про відомих піратів", 1594) йдеться про кровожерливих амазонок, які нібито мешкають у Богемії.

Слід зазначити, що попри численні містифікації та вигадки, загальна картина Гвіани, майстерно змальована В.Релі, виглядає досить переконливою. Ця переконливість досягається насамперед завдяки ретельності описів, ґрунтовності природничих спостережень та частому і вельми доречному використанню наукоподібної інформації. Текст рясніє іменами відомих мореплавців, державних діячів, європейських монархів, містить велику кількість топонімів і назв тварин та рослин, причому як в англійському, так і в іспанському варіантах. Аби остаточно переконати читача в тому, що Гвіана – казково багатий край, Релі наводить навіть цитату з твору свого попередника, іспанського мореплавця Франциско Лопеса, який на сторінках "Загальної історії Індій" описав нелічені багатства цих земель. Винахідливий містифікатор і хитрий кон'юнктурник, Волтер Релі представив власну експедицію у настільки вигідному світлі, що спромігся повернути собі лояльність королеви. Блискуча ерудиція придворного, спостережливість вченого, літературний талант дозволили йому органічно поєднати науково-достеменно з фантастично-вигаданим і створити надзвичайно привабливий і водночас досить переконливий художній образ Гвіани, який, певна річ, був дуже далеким від Гвіани реальної, з її непролазними джунглями, жахливою спекою, смертоносними комахами та безліччю невідомих хвороб.

Цікаво зазначити, що ельдорадівський міф, найбільш активним популяризатором якого в елизаветинській Англії був саме В.Релі, протягом двох наступних століть залишався не тільки доволі важливим психологічним чинником, що стимулював численні експедиції європейців до берегів Нового Світу, але й вельми плідним фактором культурного життя, який збуджував творчу фантазію багатьох митців. Відлуння популярності цього міфу відчувалося навіть у добу Просвітництва на сторінках тогочасних літературних та філософських творів. Згадаймо, приміром, вольтерівську пародійно-іронічну інтерпретацію ельдорадівського раю ("Кандід", 1759). Детальніше див.[7].

Отже, як бачимо, англійська мемуаристика – один із різновидів тогочасної "літератури факту" – була органічним продуктом свідомої інтелектуально-креативної діяльності, яка здійснювалася у контексті тогочасної міфопоетичної картини світу, а відтак, являла собою специфічний художній феномен, що вартий уваги і географів, і істориків науки, і літературознавців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Sidney Ph. An Apology for Poetry // Renaissance England Poetry & Prose from the Reformation to the Restoration. Ed. by R.Lamson & H.Smith. – N.Y.: W.W. Norton & Company. Inc, 1956.
2. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990.
3. Кузнецов Б.Г. Идеи и образы Возрождения. – М., 1977.
4. Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986.
5. Ткаченко А. Мистецтво слова. – К.: "Правда Ярославичів", 1998.
6. The Discoverie of the Large, Rich & Bewtiful Empire of Guiana by Sir Walter Raleigh // Exploring Travel Series. In 2 v. – Manchester: Manchester University Press, 1997. – V.1.
7. Потёмкина Л.Я., Пахсарьян Н.Т. Функция культурно-исторической топонимики Нового Света в модификациях мотива "героического путешествия во французском романе XVII–XVIII вв. // Iberica Americans. Культуры Нового и Старого Света XVI–XVIII вв. в их взаимодействии. – С.-Пб.: Наука, 1991. – С.155-164.

УДК 820.07

ЛИНГВОПОЭТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРСОНИФИКАЦИИ (НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛЫ Э.ГАСКЕЛЛ «СВОДНЫЕ БРАТЯ»)

Фоменко Е.Г., к. филол. н., доцент

Запорожский государственный университет

Устойчивый интерес современной лингвистики к проблемам текстообразования, разработка стратегий, моделей и схем для вскрытия процессов производства текста, развитие когнитивной лингвистики и теории интертекстуальности, переосмысление связей между риторикой, литературоведением, стилистикой и лингвистикой художественного текста – все это требует пересмотра сложившихся стереотипов и уточнения имеющихся процедур [1,20]. Интуитивное толкование художественного произведения, каким бы захватывающим оно ни было, уступает место научно обоснованной интерпретации, вытекающей из междисциплинарных изысканий. В этом отношении привлекательность лингвопоэтических принципов очевидна. Для лингвопоэтики важно выяснить, как лингвистически определенное слово, входящее в определенные тематические структуры, согласуется с тематическим событийным миром, раскрываемым в конкретном художественном произведении.

Предметом нашего изучения является персонификация – текстовая структура, которая вычленяется стратегически из референциальной цепочки, образуемой переобозначениями персонажа на протяжении целого текста. В персонификации число компонентов ограничено. Правильность отнесения компонента к персонификации определяется по приписываемой тексту макроструктуре: персонифицирующий компонент входит в формулировку соответствующей макропропозиции. Поскольку макроструктура регулируется повествовательной суперструктурной схемой, персонифицирующий компонент является одним из способов перехода от одной повествовательной категории к другой. Локальные переобозначения персонажа, например местоименные замены обозначений лиц, в персонификации не отражены. Компоненты, повторяемые в разных повествовательных категориях, в персонификацию включаются только один раз. Персонификация по сути вертикальна, поэтому порядок занесения в нее компонентов может быть изменен по сравнению с их линейным включением в референциальную цепочку. Вследствие этого в персонификации более частотный компонент предшествует менее частотному, компонент общего значения предвдваряет компонент узкого значения. Персонификации разных персонажей могут пересекаться посредством общего для них компонента.

Можно полагать, что персонификация имеет вторичную проекцию на заголовок. Персонифицирующий заголовок интегрируется в персонификацию в узловых моментах распределения текстовой информации.

Взаимосвязь заголовка и персонификации является мало разработанной проблемой. Заголовок, знак или имя текста, занимает маркированную, вынесенную за текст позицию. Проспекция заголовка ярко выражена: он привлекает читателя, дает коммуникативную целеустановку. Одновременно заголовок ретроспективен: по мере погружения в текст читатель сверяет собственные наблюдения о потенциальном

имени текста с авторским эталоном. Прозрачность или завуалированность заголовка зависят от намерения автора. В персонифицирующем заголовке обязательно содержится полностью или частично компонент персонификации; извлекаемый из текстовой структуры и узнаваемый благодаря повтору, этот компонент актуализирует обратную связь с именем текста.

Заголовок может проникать в персонификацию прямо, без каких-либо модификаций (полное соответствие), либо частично, через модификации определенного рода (частичное соответствие). Модификации обеспечиваются суженным повтором (в компоненте персонификации опущена часть заголовка), расширенным повтором (в компоненте персонификации добавляется слово или несколько слов к первоначальному составу заголовка), варьированным повтором (трансформации на корневом повторе, лексическая замена одного из слов в заголовке словарным или контекстуальным синонимом и т.п.).

Материалом исследования послужила небольшая новелла известной английской писательницы Элизабет Гаскелл «Сводные братья», опубликованная в 1858 году[2,1-7]. В этом произведении убедительно раскрывается талант Э.Гаскелл как мастера, владеющего приемами построения малой прозаической формы. В новелле рассказывается об осиротевшем пасынке Грегори, который погиб, спасая своего сводного брата, сына отчима, во время пурги.

Новелла строится по трехэпизодной схеме: первое счастливое замужество матери, вдовство, смерть дочери, рождение сына-полусироты (первый эпизод); второе, вынужденное замужество, неприязнь отчима к пасынку, рождение сводного брата, рассказчика, смерть матери (второй эпизод); сиротство Грегори, осложненное всеобщим обожанием сводного брата, подвиг Грегори, спасение рассказчика и смерть Грегори (третий эпизод). Ключевые моменты в композиции новеллы – это вынужденное замужество матери, ее смерть и сцена пурги.

Персонифицирующую группу образуют пять персонажей, связанные той или иной степенью родства: мать мальчиков Хелен, ее второй супруг Вильям Престон, ее сестра Фанни, сын от первого брака Грегори и, наконец, сам рассказчик. Ниже приведена сводная персонификация участников действия:

1	our	poor	mother (2,5)	Helen	William Preston's wife
2	my	poor, dear	half-brother (5), stepbrother, brother	Gregory	stepson (3), another man's child (1)
3	my		father (5)	William Preston	her husband (1) stepfather (2)
4	my		aunt (2,5)	Fanny	his wife's (3) elder sister (1)
5	→ I, half-brother (2), William Preston's son (3), another man's child (1)				

Как мы видим, большинство компонентов являются обозначениями терминов родства (мать – жена Вильяма Престона, ее муж – отчим Грегори и т.п.). Персонификация рассказчика выводится по аналогии с другими персонажами: рассказчик, подобно Грегори, сын другого человека; его мать – жена Вильяма Престона, значит, он сын Вильяма Престона; Грегори – сводный брат рассказчика → рассказчик его сводный брат.

Цементирующей является персонификация матери мальчиков: наша / бедная / мать / Хелен / жена Вильяма Престона. Выведение местоимения *our* на первую позицию в персонификации далеко не случайно. Хотя новелла насыщена переобозначениями персонажей посредством притяжательного местоимения (*her husband and child, her boy, my mother*), роль, выполняемая местоимением *our*, исключительна. Впервые мать называется «нашей» в сцене пурги: Грегори рассказывает брату о том, как «наша умирающая мать» соединила руки своих детей.

По наименованиям с притяжательными местоимениями прослеживаются этапы жизненного пути женщины: личная трагедия при утрате «ее первого мужа», недостаточное внимание «ее сестры» к «ее мальчику» Грегори, скрытая тоска по умершим «ее мужу и ребенку». В значении «ее» сосредоточена вся недолгая, полная невзгод жизнь Хелен.

Персонификация «мать» имеет пересечения с персонификациями других персонажей: сестры, пытающиеся свести концы с концами, называются через *they both*; Хелен и Престон, договорившиеся о браке, общим наименованием *they* отстраняются от сестры Фанни, считавшей себя более подходящей партией для немолодого кандидата в женихи. Когда сравниваются двое, каждый раз один остается лишним (другой муж матери, ревниво относящийся к ее сыну от другого человека; другая сестра, выросшая для второго мужа своей сестры второго племянника). Как объединяющие элементы (местоимение *they* и числительное *two*), так и разъединяющее *another* (другой муж, другой сын, сын другого человека и т.п.) имеют обратную связь с заголовком. Сводные братья только кажутся «другими»,

на самом деле их связывает любовь «нашей матери» и память о ней. Они единственны друг для друга, так как не имеют «других» братьев или сестер. Но именно «другой», от первого брака, «сводный» по положению в семье, погибает, чтобы сохранить «другому» отцу «другого», родного сына. С самого начала Грегори был «другим», «половинкой». Он-то и родился после смерти отца вслед за умершей сестрой, войдя в жизнь овдовевшей матери другой, новой надеждой. Грегори, «ее новому малышу», требовались материнская защита и забота: этой цели мать посвятила свою короткую жизнь.

Персонификация Грегори *another man's child / orphan / half-brother / poor / Gregory* также формируется поэтапно: 1) *her new little child / baby Gregory* – мальчик, родившийся после смерти отца → Вильям Престон корит себя за черствость к «ребенку без отца» (*the fatherless child*); 2) *her boy* – условие, поставленное Хелен перед вступлением в новый брак; 3) *us two little half-brothers* → два сына от двух других мужей; 4) *my poor orphan stepbrother* – горькая доля сироты; 5) *my brother* – общая любовь, кровное родство; 6) *dear Gregory* – парень, спасший рассказчика. Грегори трактуется как копия матери, человек, вобравший в себя ее теплоту и преданность. Он вобрал любовь к «нашей матери» так полно, что сберег ее другого (нового) сына во имя этой любви. Молчаливый в мать, Грегори провинился в том, что не родился плотью и кровью богача Престона. Персонификации пасынка и отчима пересекаются по линии «приемности» их отношений. Грегори не просто приемный, после смерти жены он фактически никто для Престона. Грегори сторонится в семье, где его родной тетей воспитывается сводный брат: душевным разладом платит одинокий мальчик за кусок хлеба и крышу в доме отчима.

Грегори имеет общие обозначения как с матерью (*they*), так и сводным братом (*us, we*). Компонент *our dying mother* объединены все трое. Наконец, рука трехлетнего Грегори, сжимающая ручку младенца-брата, шестнадцать лет спустя станет его последним братским выражением любви: *He was in his shirt-sleeves – his arm thrown over me – a quiet smile (he had ever smiled in life) upon his still, cold face*. Так пасынок, волею судьбы рожденный после смерти отца, сделает все, чтобы отчим не остался «бездетным» отцом. Бескорыстная самоотверженность Грегори трансформирует отчима, оказавшегося в вечном долгу перед униженным при жизни пасынком.

Как мы видим, понятие «другой» растворяется во всепоглощающей любви и тихо выполненном долге – вот урок, преподанный пасынком, гонимым и нелюдимым, отчиму, не захотевшему обласкать сироту.

Персонификация отчима скупа, компонент «мой отец» наиболее частотен. Им скрывается боль рассказчика от жестокосердия своего родителя, обделившего сироту-пасынка простым человеческим теплом. «Мой отец» противопоставляется «нашей матери»: несмотря на брачное обязательство, Престон не заменяет Грегори отца. Для сводных братьев он так и не становится «нашим». Еще один персонаж, о котором следует упомянуть, – это сестра матери. Она персонифицируется как *my aunt Fanny / his wife's elder sister*. «Другая» женщина, родная тетя, не менее Престона виновна в трагедии души Грегори.

Таким образом, координаты персонифицирующего пространства определены простым переплетением терминов родства. «Сводные братья» – это новелла о сводных детях, о тяжело борющихся за жизнь сестрах, о вынужденном браке ради сохранения ребенка от предыдущего брака, о ребенке, воспитанном без отца. Другой ребенок от первого брака, новый мальчик, пришедший на смену умершим мужу и дочери, должен быть сохранен матерью любой ценой. Женщина соглашается на повторный брак, в котором оговаривается положение ее сына-полусироты. В новом браке рождается другой, новый мальчик, которому посчастливилось узнать отца.

Все резко ухудшается со смертью матери: внимание направлено на новорожденного сына, до пасынка-сироты никому нет дела. Обстоятельствами жизни, несмотря на общий кров, родной и неродной сын отдаляются друг от друга. Но в минуту опасности, когда выбор доброволен, Грегори протягивает руку помощи, выполняя долг старшего.

Заголовок новеллы интегрируется в персонификацию Грегори восьмикратно, хотя ни разу не повторяется в тексте новеллы дословно.

Все повторы заголовка по структуре частичны: расширенный повтор (однократно), замена части сложного слова (однократно), опущение части сложного слова (шестикратно). Во всех случаях определенный артикль заменяется на другой детерминатор. Лишь в первой проекции заголовка сохраняется форма множественного числа в имени существительном.

Впервые заголовок проникает в персонификацию во втором эпизоде, когда умирающая мать соединяет руки своих малышей, сводных братьев. Ситуация повторится в третьем эпизоде: Грегори обнимет замерзающего сводного брата, передавая ему не только тепло собственного тела, но и память об их общей матери. Расширенный повтор заголовка в виде *us two little half-brothers* объединяет мальчиков в горе: они оба теряют мать в раннем возрасте и зависят от доброты окружающих. Но тем самым усиливается «половинчатость» Грегори – он становится круглым сиротой, теряет защитника в лице матери, становится обузой. Недаром в следующей проекции заголовка Грегори назван как «мой бедный сирота приемный брат» (*my poor orphan stepbrother*) по аналогии с *stepfather* и *stepson*. Чужой в

собственной семье, он воспринимается не сводным, а приемным братом. Остальные повторы заголовка, которыми насыщено Осложнение в третьем эпизоде, снимают понятие «половинчатости». Персонафицирующий заголовок интегрируется в персонафикацию через узловые моменты *us two little half-brothers* (полусиротство одного сводного брата и круглое сиротство другого) → *my brother* (кровные узы двух единственных братьев) → *my poor orphan stepbrother* (отторжение Грегори отчимом, вынужденным исполнить предсмертную волю своей жены) → *my brother* (снятие понятия сводности – человек, пожертвовавший собой для другого, так или иначе брат). Вот почему большинство повторов заголовка сопровождается притяжательным местоимением «мой»: запоздалое «мой» служит укором рассказчику, в то время как Грегори «половинчатого» братства не ведал. Более того, частотный повтор заголовка через «мой брат» пересекается в новелле с абсолютной конечной позицией словосочетания «наша мать»: по определению родства сводные, в минуту опасности мальчики инстинктивно пришли к общему образу их матери. Их единение с умершей матерью оказалось прочнее всех других уз.

Как представляется, персонафицирующим заголовком Э.Гаскелл осуждает сам институт «сводных» отношений: юридическая казуистика типа сводный, приемный или родной брат/сестра под леденящим холодом смерти выглядит мишурой. Остается любовь к человеку вообще, которая не нуждается в дополнительных определениях. Грегори и рассказчик всегда были братьями: как и следовало ожидать, старший брат спас жизнь младшему. Такая авторская позиция отражена в многократных повторах «мой брат» – истинном имени данного текста и его ведущем персонафицирующем компоненте.

Каждый персонаж новеллы сталкивается в своей жизни с понятием, обозначаемым как «мой брат». Одна сестра приходит на помощь другой; в брачных узах оговаривается отцовское отношение отчима к пасынку; в последней воле матери выражена молчаливая просьба поддержать по-отцовски, без разбору, обоих детей; одинаковая помощь требовалась мальчикам от тети. Но в «братстве» персонажи ведут себя по-разному. Любовь и безразличие соседствуют в душе отчима и тети, их привязанности избирательны.

Для Грегори и его матери любовью строится жизнь. Взаимоподдержка помогает преодолевать трудности. Это понимает мать мальчиков, это воспринял от нее Грегори.

Персонафицируя своих героев через «сводность», Э.Гаскелл показала, что «половинчатости» в отношениях нет. Одинаково горька участь тех, кто жертвует, и тех, кому приносят в жертву. В новелле отчим и пасынок движутся навстречу друг другу. В конце этого долгого пути моральную победу одерживает Грегори, на ненависть отчима ответивший братской любовью к нему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Cirko L. *Kookkurrenzanalyse der deutschen Gegenduarts. Sprache.*-Jübingen:Narr, 1999
2. Gaskell E. *The Half-brothers* // lang. nagoya – u.ac.jp/~matsuoka / etexts. htm/ > EG – Brothers/ htm (1858)

УДК 883 К – 1.091

ЛІТЕРАТУРНІ ВЗАЄМИНИ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША І ТАРАСА ШЕВЧЕНКА (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕЗІЇ П.КУЛІША)

Щур І.І., студент

Київський національний університет ім. Т.Шевченка

Пантелеймон Куліш і Тарас Шевченко — це дві визначні постаті, які зробили багато як для становлення українського письменства зокрема, так і для розвитку культури нашої країни взагалі. П.Куліш високо оцінював поезію Т.Шевченка, розумів його велике значення для України, а Шевченко бачив в особі Куліша видатного діяча української культури. І в основному напрямку діяльності і Шевченко і Куліш «на одно діло душу положили», як висловився останній в одному зі своїх віршів.

Віршувати П.Куліш почав ще на початку 40-х років. Однак його історична хроніка («єпопея») «Україна, Од початку Вкраїни до батька Хмельницького», стилізована під українські народні думи, не мала успіху після появи «Кобзаря» Т.Шевченка, а тому її автор як поет замовк на довгі роки.

Куліш знав собі ціну і розумів, що в сьайві натхненної поезії «Кобзаря» його власні вірші будуть блідими; а грати «роль поета» не дозволяли йому ні його розум, ні самолюбство. Зате, коли замовкла чарівна Шевченкова муза, П. Куліш знову повертається до поезії, щоб в Україні хоч трохи заступити її геніального сина. Виразно

зазначає Куліш генезу своїх поетичних поглядів у вірші “До братів на Україну”, який вміщений у збірці “Досвітки” (1862):

Ой мовчав я браття.
Словом не озвався.
Поки батько український
Піснею впивався.
Хоч мовчав устами,
Співав я душею,
Та боявся з ним різнити
Кобзою своєю.

Провідною в збірці “Досвітки” є тема боротьби українського народу проти чужоземного поневолення і феодального гноблення, популярна в українських поетів-романтиків 20–40-х років Л.Боровиковського, А.Метлинського, у раннього Т. Шевченка.

П. Куліш ставить собі завдання заступити місце Т. Шевченка в українській поезії. Орієнтація П. Куліша на Шевченкову музу вилилася в її наслідування в темах, образах, мотивах, у стильовому оформленні. І.Франко вказував на художній вплив Кобзаря на автора “Досвіток”, відводячи йому “перше місце в числі епігонів Шевченка” [1, 21]. Критик, відзначивши, що П.Куліш у своїх “Досвітках” ніяк не міг вирватися з того кола понять, проблем та образів, які геніальною рукою накреслив в українській літературі Т.Шевченко, писав: “Все тут було: лірика і епіка, слов'янофільство й демократизм, Хмельниччина й козаччина перед Хмельницьким, тон народної пісні і манера Шевченка і початки спеціальної Кулішевої філософії, хоч іще невиробленої; були громи на “гайдамацтво” в особі Кривоноса та й на панство в особі князя Яреми. Не було тільки одного — Шевченкового генія, Шевченкового гарячого чуття” [2, 306].

Незважаючи на все вище сказане, “Досвітки” П. Куліша мають і своєрідність — це тип козака Голки, якого Куліш вивів у “Великих проводах”. Ця поема займає окреме місце в збірці. У ній автор внутрішньо полемізує з Шевченковими “Гайдамаками”, вважаючи, що загальнолюдські гуманістичні цінності повинні взяти гору над національними та класовими амбіціями, що добро повинно торжествувати над злом, а милосердя над жорстокістю. У П. Куліша, як і в Т. Шевченка, чи не кожен вчинок героїв “заземлений” на соціальну передумову, його також тривожить недосконалість суспільства, причина якої — в соціальній несправедливості. Саме тому моральні переживання героїв, їхня етична свідомість закорінені в глибини соціальної несправедливості, вирощують нові гібриди пристосуванства, морально-психологічної деформації особистості, принижують почуття національної гордості, честі й гідності людини. Але Куліш вважав, що “кривавим манівцем до щастя не дійти”, а треба “на культурну путь Владимирську” вертатися.

Голка — це не Шевченків тип. Молодий отаман панцерного полку, людина культурна, з європейською освітою, переходить до козацтва. П. Куліш не дає традиційного трактування козаччини, він починає ставитись до козаків негативно, як до руйників. І в цих зневажливих словах: “гайдабури”, “волоцюги”, “розбишацькі діти”, “хиже дейнецтво”, “низове гультяйство” вже чути не Шевченка, а пізнішого Куліша часів “Воссоединения Руси”. Його ідеал — шляхетний Голка, який хоч і сам шляхтич, але вивчивсь правди у “тих людей, що по світу ширять розум новий”. Разом з Голкою мріє й сам автор про загальну рівність, про однакове всім право.

П. Куліш осуджував насильство, руйнівну силу повсталого люду, жахаючи майбутньою розплатою за жорстокість тим, хто кров людську замірився марне розливати:

Підійметесь, розіллете
Криваві ріки
А прийде час, провалитесь
В страшну тьму навіки.

У кількох віршах збірки “Досвітки” П. Куліш відгукнувся на смерть Т. Шевченка. Чи вшанували народного співця його сучасники? Таке він ставить питання у вірші “З того світу Варфоломееві Шевченкові”. Митець пробує визначити своє ставлення до Тарасової музи, намагаючись продовжувати його співи. Але він розуміє те, що його шлях не такий, як Шевченковий, тому в поезії “Брату Тарасові на той світ” проголошує:

Розійшлись ми різно
Дітьми молодими,
Зустрілися пізно
Між людьми чужими.
Вкупі працювати
Брат із братом брався;
Що одна в нас мати,

Ти не догадався.

Куліш закидає Шевченкові в тому, що він не завжди сприймав його поради, простуючи своїм шляхом:

Братався з чужими,
Радився з чужими,
Гордував словами
Щирими моїми.

Більшості творів Кулішевих “Досвіток” бракує художньої своєрідності, особистісного авторського бачення. Та й версифікаційна техніка Куліша була далекою від Шевченкової віртуозності. Т. Шевченко, послугуючись, наприклад, коломийковим розміром, усіяко урізноманітнював його, тоді як коломийкові ритми автора “Досвіток” досить монотонні, що зумовлене, зокрема, його одноманітним використанням хорейної стопи, послідовним синтаксичним завершенням строф, двох суміжних рядків. П. Куліш ніколи не починав нове речення з середини поетичного рядка, як це з успіхом робив Т.Шевченко. Також у П. Куліша і розміри були простіші, образи й рима бідніші, а головне, не було, як казав І. Франко, найголовнішого — “вогню Шевченкової поезії, його запалу й гніву”. “Досвітки” вийшли бліді.

Друга збірка П. Куліша “Хуторна поезія” відкривається поезією “До кобзи”, до якої автор взяв епіграфом рядки Т. Шевченка:

Кругом тіснота і неволя,
Народ закований мовчить...*

Тут ми спостерігаємо вже справжнього, своєрідного поета, якого так високо ставили і М.Старицький і Леся Українка, того Куліша, що відійшов уже від Шевченка не тільки в ідейному розумінні (власне, не було від чого й відходити, адже з самого початку це були два антиподи, яких тільки збіг подій, та умови тодішнього громадського життя зводили до купи), але найбільше в розумінні розмірів, ритміки, образності.

Кобза, цей прадавній український інструмент для поета — його “непорочна утіха”, символ поезії. Він просить кобзу заграти, щоб

Може, чиє ще не спідлене серце
Важко заб'ється, до серця озветься,
Як на бандурі струна до струни.
.....
Ти ж своє слово дзвони-промовляй,
Душам братерським заснуть не давай.

Наприкінці вірша — знову звертання до кобзи, “одради єдиної”, якою поет, вдаючись до алегорії, очікує “живої весни”, коли “із мертвих воскресне Україна”.

Ще промовистішою є одна з наймелодійніших у поетичному доробку П. Куліша поезія “До кобзи та музи”. З якою любов'ю і ніжністю звертається до них автор:

“Моя ти кобзо, втіхо тихострунна! Заграй мені... озвись, голубко... Заграй же згорда голосом величним... Моя ти Музо в образі любові!” Своєю музою автор посилає “на береги Дніпрові”, де “люде в темряві сидять глибокій”, щоб освітити їх “сявом небесним”. Вдруге, після Шевченкового “В Україну ідіть, діти, в нашу Україну”, ми бачимо таку глибоку, органічну народність поезії.

Своєрідним продовженням кобзарського мотиву є глибоко споріднена з ним тема рідного материнського слова у поезії “Рідне слово”.

Обравши епіграфом до вірша крилатий Шевченків вислів “Я на сторожі коло їх поставлю слово”, Пантелеймон Куліш не пішов традиційним шляхом роздумів про роль поетичного слова в суспільному житті й місце письменника в ньому, як робили всі його попередники і сучасники. Слово в уявленні автора збірки — це найбільша цінність народу, запорука збереження його індивідуального обличчя, національної самобутності. Але в якій мірі мова стоїть на сторожі народу, в такій мірі і народ повинен плекати рідну мову. Поет підкреслює вагому силу рідного слова, пророкує часи, коли:

І ходитиме всевіда
З хати до палати,

* У Шевченка у такій редакції:

Кругом неправда і неволя,
Народ замучений мовчить...

Щоб убогого сусіда
З багачем з'єднати.

Поет не тільки абсолютизує, а й персоніфікує слово, пишучи, що “судити Україну рідне слово буде”. Має настати, вірить автор, такий час, коли чітко і без лукавства кимось буде сказано, як впродовж віків в Україні “продавали за маєтки волю”, і через це стільки в нас “чорних могил з вітром розмовляють”. Через “перевертнів-гетьманів”, які, метафорично кажучи, “неправду поруч себе за столом саджали”, а “слізьми кубки ісповняли”,

В тих могилах рідним трупом
Правду придушили.

Лежать у тих могилах мовчки предки наші і “дожидують праведного суду”, щоб далі Україну вже не засівати могилами. І суд цей виголосить рідне українське слово, яке для Куліша є синонімом правди від Бога. Він так і пише:

Рідне слово. Божа правдо!..
Непозичений у німця
Український розум.

Своєчасний в ту епоху загального захоплення і поклоніння перед усім іноземним, зокрема німецьким, заклик до самопошани, до утвердження своєї національної самобутності. Ця актуальна ідея не раз звучала і в Шевченка: “В німецькі землі, не чужії, претесея знову”; “Як німець покаже, та до того історію нашу нам розкаже” тощо. Як і автор “Кобзаря”, Пантелеймон Куліш сповідує величну ідею національного єднання як запоруку нашої могутності, нездоланності. “За єдиність і братерство” стоїть народний трибун і усіх переконує в нагальній потребі всенародної згоди для того, щоб мати силу, мати міць “духом правди з ворогами, поки духу, битись”. Куліш вірив, що

Схаменуться, стрепенуться
Стуманілі люде
Рідне слово, рідний розум,—
Рідна й правда буде
Без напасти завоює
Городи і села
І над людьми зацарює
Приступна й весела (“Рідне слово”)

Просвітительські і християнські ідеали рівності, справедливості, братерства, ідеали всеслов'янської рівноправної єдності, які сповідував Тарас Шевченко, не були чужими й Пантелеймону Кулішу:

Обніміться ж, брати мої,
Молю вас, благаю!

Ідею поезії “Рідне слово” П. Куліш висловлює рядками:

Рідне слово, рідний розум,—
Рідна й правда буде.

З ними він звертається до нації, щоб та схаменулася, стрепенулася. Ідея ця залишається актуальною і в наш час утвердження незалежної, самостійної Української держави.

Від Шевченка і Куліша в нашій психіці закарбувався триєдиний образ Матері: Богородиці, неньки України і тієї, яка нас народила. Автор сумує з приводу того, що “довго, довго на Вкраїні сонечко не сходить”, і мріє, щоб “знов Україна садом процвітала”. На думку поета

Немає для серця
Більшої утіхи,
Як пишатись славним родом
Вовіки і віки.

У всіх збірках Куліша чимало творів, присвячених Шевченкові: “Молитва Боянові”; “З того світу”; “До тарасівців”; “До Тараса на небеса”; “До Шевченка”; “Ода з Тарасової гори”, “На двадцяті роковини великого похорону” та інші.

У поетичному відгуку “На двадцяті роковини великого похорону”, в “Оді з Тарасової гори” та в зверненні “До Шевченка” Куліш намагається перетягнути Кобзаря на свій бік, зробити з нього свого однодумця, тлумачить творчість Шевченка як “меч обоюдний”, двосічний: Тарасове звеличення козаків, гайдамаків, повсталих селян (в уявленні автора “Хуторної поезії” — “руїників”) нібито шкодить національно-культурному поступу, а от високохудожнє слово Шевченка вже само по собі стоїть в обороні національної самобутності українського народу. В інтерпретації Пантелеймона Олександровича

значення Кобзареві творчості зводиться насамперед до того, що він створив довшені за формою “поезії українською мовою, показав художню силу рідного слова”.

У поезіях “До Тараса на небеса”, “До Тараса за річку Ахерон”, “Письмакам-гайдамакам”, які Куліш присвятив Шевченкові, він, де має його за свого однопумця, вкладає в його уста свої слова:

“Нехай мене (речеш) той вихваляє,
хто сам у серці божу іскру має.
О! Найлюбіше він мене похвалить,
як дещо марне у печі попалить”.

Це “підтягання” Шевченка під свою мірку, безперечно, безпідставне. До того сам Куліш не міг заховати ворожого ставлення якраз до найяскравіших своїм соціальним змістом поезій Шевченка. Тобто деякі сторони Шевченкової поезії Куліш органічно прийняти не міг.

У віршах, присвячених Шевченкові (“До Шевченка”, “На незабудь року 1847-го”) поет висловлює зневірливі роздуми про силу і дійовість традицій Кобзаря. В “Епілозі” цієї збірки він закликає забути “давні чвари”, відмовитися від того, щоб “мечем нам воювати”, і лише засобами освіти досягати мети:

Ні, світла, світла, більш нічого!
Сим визволим сліпого брата...

Вірші “Хуторної поезії” мають полемічний характер. Поет виступав зі своерідними посланнями у віршовій формі, вістря яких спрямовані не тільки проти Шевченкової революційної музи, а й проти тих, хто її успадковує. Тому демократичні письменники засудили цю збірку. І. Франко присвятив спеціальну статтю, в якій, зіставляючи її з Шевченковим посланням “І мертвим, і живим, і ненародженим землякам...”, указав, що автор запламував себе “невірою у власний народ, котра в “Хуторній поезії” повела його до прямої безпідставної наруги над тим народом”. Ці хиби “затемнили собою добрі і сильні місця його поезії” [2, 194].

Вага і місце творчого доробку Куліша в історії української поезії дуже великі. Він визначний, помітний етап в її розвитку, йому належать перші спроби поширити її рамки поза межами народно-поетичних тем і збагатити її словник до європейських масштабів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш. – К., 1989.
2. Франко І. Твори: У 20 т. – К., 1955. – Т. 17.

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, лівє поле – 2 см, правє поле – 3 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

У разі необхідності для шрифтових виділень у таблицях і рисунках дозволяється застосовувати шрифт Courier New (наприклад, для ілюстрації текстів програм для ЕОМ). Для стилістичного виділення фрагментів тексту слід вживати начертання *курсив*, **напівжирний**, *напівжирний курсив* зі збереженням гарнітури, розміру 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 СТИЛІ

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 градациях сірого. Усі ілюстрації розташовуються у відповідних місцях тексту статті (по можливості угорі сторінки) і повинні бути послідовно пронумеровані: Рис. 1, Рис. 2, ... (слід вживати арабську нумерацію).

Ілюстрації, так само як і підписи до них, вирівнюються на середину рядка (за виключенням невеликих рисунків – не більш 7 см, 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

№2,2001

Технічний редактор - Толлок О.В.

Підписано до друку 6.03.2001. Формат 60 x 90/8.

Папір Data Copy. Гарнітура “Таймс”.

Умовн. друк. арк. 18,3. Обл.-вид. арк. 23,9.

Замовлення № 163. 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

