

ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
«ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»  
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Заснований  
у 1997 р.  
Свідоцтво про державну реєстрацію  
друкованого засобу масової інформації № 222,

серія 33,

20 червня 1997 р.

**Адреса редакції :**

Україна, 69600,  
м. Запоріжжя, МСП-41,  
вул. Жуковського, 66

**Телефони для довідок:**

(061) 289-12-26

(061) 224-42-47

**Телефон/факс:** (061)764-45-46

# **В і с н и к**

## **Запорізького національного університету**

▪ **Філологічні науки**

**№ 2, 2008**

**Запоріжжя 2008**

Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки. – Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2008. – 276 с.

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

Затверджено вченою радою ЗНУ (протокол засідання № 5 від 23.12.2008 р.)

## **Редакційна рада**

Головний редактор – Білоусенко П.І., доктор філологічних наук, професор

Відповідальний редактор – Хом'як Т.В., кандидат філологічних наук, доцент

### **РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

- |                 |   |  |
|-----------------|---|--|
| Чабаненко В.А.  | - | доктор філологічних наук, професор,<br>заступник головного редактора |
| Гуменний М.Х.   | - | доктор філологічних наук, професор                                   |
| Заверталюк Н.І. | - | доктор філологічних наук, професор                                   |
| Зацний Ю.А.     | - | доктор філологічних наук, професор                                   |
| Іваненко В.К.   | - | доктор педагогічних наук, професор                                   |
| Манакін В.М.    | - | доктор філологічних наук, професор                                   |
| Пахомова Т.О.   | - | доктор педагогічних наук, професор                                   |
| Петренко О.Д.   | - | доктор філологічних наук, професор                                   |
| Приходько А.М.  | - | доктор філологічних наук, професор                                   |
| Тихомиров В.М.  | - | доктор філологічних наук, професор                                   |
| Шевченко В.Ф.   | - | доктор філологічних наук, професор                                   |

## ЗМІСТ

<b>АБРАМОВА І.Г.</b>	
ДО ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ .....	7
<b>АЛЕКСАНДРОВИЧ Т.З.</b>	
ВИСВІТЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ САМОПІЗНАННЯ ЛЮДИНИ ГРИГОРІЄМ СКОВОРОДОЮ	
В ДІАЛОГАХ „НАРКІСС”, „СИМФОНІА, НАРЕЧЕННА КНИГА АСХАНЬ” .....	12
<b>БАРАБАНОВА О.А.</b>	
ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА»... 16	
<b>БУТОВ В.Н.</b>	
О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА..... 19	
<b>ВАНІНА Г.В.</b>	
ФРЕЙМОВА СТРУКТУРА КОНЦЕПТУ PR .....	24
<b>ВАСЬКІВ М.І.</b>	
ФОРМУВАННЯ ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ ЗНАНЬ ПРО РОМАН ЯК ЖАНР НА УРОКАХ	
УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЗОШ..... 27	
<b>ВАСЬКІВ М.С.</b>	
ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ СУТНОСТІ РОМАНУ У ВІРШАХ І.БАГРЯНОГО «СКЕЛЬКА»..... 33	
<b>ВЕЛЬМОЖКО Я. Ю.</b>	
ЩОДЕННИК ОЛЕСЯ ГОНЧАРА І РЕФЛЕКСИ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ..... 43	
<b>ГОРБАЧ Н.В.</b>	
ЕСТЕТИКА КОЛЬОРУ В ЛІТОПИСАХ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ .....	47
<b>ГОРБОЛІС Л.М.</b>	
ХУДОЖНЄ ОПРИЯВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ ВОДИ В ДРАМІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ	
«НАД ДНІПРОМ»..... 51	
<b>ДИТЬКОВА С.Ю., ПАРФЕНОВА І.В.</b>	
КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ОСНОВНИХ МОТИВОВ ПОВЕСТИ А.С.ПУШКИНА «ПИКОВАЯ	
ДАМА» И ДРАМЫ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА «МАСКАРАД»..... 53	
<b>ДИТЬКОВА С.Ю., САВОН Л.О.</b>	
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА САУТІ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ТА БРИТАНСЬКОМУ	
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ЗІСТАВНИЙ АНАЛІЗ .....	60
<b>ДУДНІКОВ М.О.</b>	
ОСНОВНІ ФУНКЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ..... 63	
<b>ЄРЕМЕНКО О.</b>	
«НАША ЗЕМЛЯ ХРЕЩЕНА ДАВНІМИ ІМЕНАМИ...» (ХУДОЖНЬО-ЗОБРАЖАЛЬНІ ФУНКЦІЇ	
МІКРОТОПОНІМІВ У РОМАНІ Р.ФЕДОРІВА «СРУСАЛИМ НА ГОРАХ» )..... 68	
<b>ЖИФАРСЬКА І.О.</b>	
ГЕНЕРАЛЬНІ ІДЕЇ УКРАЇНСТВА В ІСТОРІОСОФСЬКОМУ БАЧЕННІ ЮРІЯ ЛІПИ .....	72

**ЖУРАВЛЬОВА Н. М.**

*МІКРОПОЛЕ ЕТИКЕТНИХ АНТРОПОНІМІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ВВІЧЛИВОСТІ  
XIX – ПОЧАТКУ XX СТ. .... 76*

**ЗАЙДЛЕР Н.В.**

*ПРАВОБЕРЕЖНА УКРАЇНА ПЕРІОДУ РУЇНИ В ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ  
АВТОРІВ КОЗАЦЬКИХ ЛІТОПИСІВ ..... 83*

**ЗУБЕЦЬ Н.О.**

*ЧИ НЕ ПЕРЕВЕДЕТЬСЯ КОЗАЦЬКИЙ РІД НА ЗАПОРІЖЖІ? ..... 90*

**ІВАНЧЕНКО Р.П.**

*ІСТОРИЧНА ПРОЗА І МІФИ (РОЗДУМИ НАД ПРОБЛЕМОЮ)..... 93*

**КАЗЬМІНА Н.О.**

*ТРАНСФОРМАЦІЯ ІСТОРІЇ В РОМАНІ С. КІНГА «БУРЯ СТОРІЧЧЯ»..... 96*

**КАЧАН Л.В.**

*МОВНІ КОНЦЕПТИ ЧАСУ..... 100*

**КЕРДІВАР Н.І.**

*УТВЕРДЖЕННЯ ПОЗИТИВНОГО НАЧАЛА В ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ ПРОЗИ  
М. ТРУБЛАЇНІ ..... 104*

**КЛИМЕНКО Т.Є.**

*КОЗАЦЬКІ ЗВИЧАЇ ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ  
У РОМАНІ "ЧОРНА РАДА" П. КУЛІША..... 108*

**КОВПІК С. І.**

*МІКРОПОЕТИКА ДУХОВНОСТІ КОЗАЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ  
XIX СТОЛІТТЯ..... 111*

**КОЗАЧУК К. О.**

*ПРОЩА МАРУСІ ЧУРАЇВНИ: ВЕРСІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО ..... 121*

**КОЗЛОВ А.В.**

*ТИПИ МИСЛЕННЯ, МОВЛЕННЯ Й ДІЯННЯ ХАРАКТЕРНИКІВ ..... 124*

**КОРЖЕНКО Н.В.**

*ПРИРОДА СМІШНОГО В САТИРИЧНІЙ П'ЄСІ "ЛІЛЮЛІ" Р. РОЛЛАНА  
ТА ОПОВІДАННІ "ЛІЛЮЛІ" М. ХВИЛЬОВОГО ..... 128*

**КОСТЮК О.В.**

*ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ В РОМАНІ "ОТЧИЙ СВІТИЛЬНИК" Р. ФЕДОРІВА..... 131*

**КРАВЧЕНКО В.О.**

*"МОЯ ШЕВЧЕНКІАНА" В.А. ЧАБАНЕНКА В КОНТЕКСТІ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИХ  
ДОСЛІДЖЕНЬ ВИКЛАДАЧІВ ЗНУ..... 134*

**КУШНЕРЮК Ю.Р.**

*КОНЦЕПЦІЯ РАДЯНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МОЛОДІЖНІЙ ПРОЗІ  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ ..... 138*

<b>ЛЯШОВ Н.М.</b>	
ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ: ІСТОРИКО – ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС .....	142
<b>МИКИТІВ Г.В.</b>	
ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА ПАРАДИГМА СИМВОЛІВ В УКРАЇНСЬКИХ КОЗАЦЬКИХ ПІСНЯХ... 146	
<b>МИРОНЮК Л.В.</b>	
СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ТА СТИЛЮ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ У ВІРШАХ “МАРУСЯ ЧУРАЙ” ЛІНИ КОСТЕНКО .....	153
<b>МІРОШНИЧЕНКО П.В.</b>	
ГЕРОЇЗАЦІЯ МИНУЛОГО В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНТИЗМІ І АНТИЧНИЙ ТОПОС.....	156
<b>МУЗЯ Е.М.</b>	
ТОПОНІМІЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В ЧАСТНЫХ СЛОВАРЯХ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА .....	161
<b>НІКОЛАЄНКО В.М, ШВАРЦМАН Д.І.</b>	
РОЗДВОЄННЯ РЕАЛЬНОСТІ ТА КРАХ ІДЕАЛІВ У НОВЕЛІ «Я (РОМАНТИКА)» М.ХВИЛЬОВОГО .....	165
<b>ПІДОПРИГОРА С.В.</b>	
ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ІСТОРИЧНОГО ФАКТУ В РОМАННОМУ ТРИПТИХУ “ВОГНЕННІ СТОВПИ” РОМАНА ІВАНИЧУКА .....	168
<b>ПОЛЯКОВА Г.О.</b>	
“ВБУДОВАНА” ПРИТЧА ЯК КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛЬОВИЙ ПРИЙОМ У ТВОРАХ ВАЛ. ШЕВЧУКА .....	173
<b>РАЗЖИВІН В.М.</b>	
МОДЕЛЮВАННЯ БАТАЛЬНИХ СЦЕН В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИЧНІЙ ПОВІСТІ 20 – 30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ.....	176
<b>САГАЙДАК Т.О.</b>	
ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ДОБИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ В ІСТОРИЧНІЙ РОМАНІСТИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ.....	181
<b>САНАКОЄВА Н. Д.</b>	
ГЕНДЕРНИЙ ДИСКУРС У ПРОЗІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО .....	187
<b>СЕРДЮК А.В.</b>	
УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ПІСНЯ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЖАНРУ .....	189
<b>СИРИЦЯ С.О.</b>	
ЖАНР ПРИТЧІ ЯК «ВБУДОВАНИЙ» ЕЛЕМЕНТ У СТРУКТУРІ ІСТОРИЧНИХ ПОВІСТЕЙ Р.ФЕДОРІВА .....	200
<b>СІЧКАР О.М.</b>	
ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ ПОЧАТКУ ХХ СТ. В УКРАЇНІ ЗА РОМАНАМИ В.ДРОЗДА «ЛИСТЯ ЗЕМЛІ» ТА «СТО ЛІТ ЛЮБОВІ (ПОРТРЕТ УКРАЇНСЬКОЇ РОДИНИ НА ТЛІ ЕПОХИ)» .....	203
<b>ТАРАСОВА М.О.</b>	
РОМАНТИЧНА ІСТОРИЧНА ВІЗІЯ УКРАЇНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА.....	208

<b>ТЕЛЕКИ М.М.</b>	
<i>НАУКОВІ ПОГЛЯДИ НА СТАТУС МОДУСУ В СТРУКТУРІ РЕЧЕННЯ</i> .....	217
<b>ТИЩЕНКО О. О.</b>	
<i>ТЕНДЕНЦІЯ ТРАКТУВАННЯ ДОХРИСТИЯНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ</i> <i>І ЗАСНОВАНОГО НА МІФОЛОГІЧНИХ УЯВЛЕННЯХ ФОЛЬКЛОРУ</i> <i>ДАВНЬОУКРАЇНСЬКИМИ ЛІТОПИСАМИ, ДЕРЖАВНИМИ ІНСТИТУТАМИ</i> .....	220
<b>ТКАЧЕНКО І.А.</b>	
<i>СТЕПОВІ МОТИВИ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРІ: ІСТОРІОСОФСЬКИЙ РАКУРС</i> <i>(НА ПРИКЛАДІ ІСТОРИЧНОГО ЕПОСУ)</i> .....	226
<b>ТКАЧУК М.П.</b>	
<i>ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС РОМАНУ «ЧОРНА РАДА» ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША</i> .....	231
<b>ФЕДОРЕНКО О. Б.</b>	
<i>ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТИПУ КОЗАКА-ХАРАКТЕРНИКА В ТРИЛОГІЇ А.ХИМКА «ЗАСВІТИ»</i> .....	238
<b>ХОМ'ЯК Т.В.</b>	
<i>ПСИХОЛОГІЗМ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ОБРАЗУ РОКСОЛАНИ</i> <i>(ЗА РОМАНОМ О.НАЗРУКА «РОКСОЛЯНА»)</i> .....	246
<b>ШАРОВА Т.М.</b>	
<i>ВАСИЛЬ БОНДАР: ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ В АВТОБІОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ</i> <i>ПИСЬМЕННИКА</i> .....	251
<b>ШЕВЧЕНКО В.Ф.</b>	
<i>«ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ» – НАПРЯМОК НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ</i> .....	257
<b>ШЕВЧЕНКО О.І.</b>	
<i>ТЕЛЕОЛОГІЧНО ОБУМОВЛЕНА СЕМІОТИЗАЦІЯ ДІЙСНОСТІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ</i> <i>ЦІЛЬНОСТІ УНІВЕРСУМУ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОГО ПУБЛІЦИСТИЧНОГО</i> <i>ДИСКУРСУ)</i> .....	262
<b>ЮРЧЕНКО О. В.</b>	
<i>ДЕФІНІЦІЯ КОНЦЕПТУ В СУЧАСНИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ</i> .....	268
<b>ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У “ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО</b> <b>УНІВЕРСИТЕТУ” ЗА ФАХОМ “ ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ”</b> .....	273

УДК: 159.922.4 (=161.2)

## ДО ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

Абрамова І.Г., к.філол.н., доцент

*Запорізький національний університет*

У статті розглядаються особливості етнопсихологічних типів характерів українців як носіїв національної ментальності. Автор подає систематизований виклад наукових концепцій і поглядів на проблеми психології народу найвідоміших етнопсихологів, етнографів, соціологів, істориків, письменників (В.Янева, О.Кульчицького, Б.Цимбалістого, Я.Яреми, І.Франка, І.Нечуя-Левицького, В.Храмової та ін.).

*Ключові слова: ментальність, етнопсихологія, національний характер, психотип.*

Абрамова И.Г. К ПРОБЛЕМЕ УКРАИНСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ / Запорожский национальный университет, Украина

В статье рассматриваются особенности этнопсихологических типов характеров украинцев как носителей национальной ментальности. Автор подает систематизированное изложение научных концепций и взглядов на проблемы психологии народа известных этнопсихологов, этнографов, социологов, историков, писателей (В.Янева, О.Кульчицкого, Б.Цимбалыстого, Я.Яремы, И.Франко, И.Нечуя-Левицкого, В.Храмовой и др.).

*Ключевые слова: ментальность, этнопсихология, национальный характер, психотип.*

Abramova I.G. TO THE PROBLEM OF UKRAINIAN MENTALITY / Zaporizhzhya national university, Ukraine

In the article peculiarities of ethnic-psychological types of characters of Ukrainians as bearers of national mentality are analyzed. The author gives the systematic review of scientific conceptions and views on problems of psychology of a nation by famous ethnopsychologists, ethnographers, sociologists, historians and writers (V.Yaniv, O.Kulchits'ky, B.Tsimbalisty, J.Jarema, I.Franko, I.Nechuy-Levits'ky, V.Khramova and others).

*Key words: mentality, ethnical psychology, national character, psychotype.*

Останні десятиліття людського буття мають одну виразну тенденцію – посилення етнонаціональної активності в численних країнах світу. Ця хвиля не пригасає навіть в умовах інтенсивного насаджування політиками ідей міжнародної співдружності, єдиного європейського дому та глобалізації. Людські спільноти наполегливо ідентифікують власні, самодостатні й неповторні особливості духовної й матеріальної культури, роблячи акценти на її етнічній самотності. Українознавчі наукові інституції в роки незалежності теж почали продуктивно вивчати проблему національної психології. Адже щоб будувати державу, яка б відповідала особливостям вдачі, треба знати можливості, іманентні якості – специфіку національної ментальності. Проблеми генетично споріднених соціумів вивчає етнопсихологія – наука про психічні особливості окремих народів. У розширеному науковому трактуванні вона визначається як “міждисциплінарна галузь знання, що вивчає етнічні особливості психіки людей, національний характер, закономірності формування і функції національної самосвідомості, етнічних стереотипів, механізми групової психології всередині етнічних спільнот, а також у стосунках між ними” [1,119].

“Батьками” етнопсихології вважаються німецькі вчені М.Лязарус та Г.Штайнталь, які з 1860 року заснували науковий часопис з проблем психології народів. Вони також вивчали специфіку вияву народного духу і дійшли висновку, що психологічна неповторність кожного етносу визначається психологічною подібністю індивідів, які належать до окремої нації. Особливості етнопсихологічної свідомості вчені досліджували шляхом порівняльного аналізу трьох компонентів окремих етнічних спільнот: міфології (вірувань), мови, а також моралі й культури.

Сучасні етнопсихологічні дослідження розгалужені в кількох напрямках. Це, зокрема, порівняльні дослідження світосприймальних настанов, етнічних особливостей психофізіології, вивчення етнічної свідомості й самосвідомості. Паралельно розвивається відносно новий напрямок, який можна назвати культурологічним. Предметом його аналізу є етнографічно-фольклористичні особливості народної культури, а також художня література. Однак у студіях українських етнопсихологів література, на жаль, ще не стала окремим суб'єктом наукових досліджень. Першу виразну спробу етнопсихологічного тлумачення літературних персонажів і персоналії письменників здійснив Д.Донцов у книгах “Націоналізм” (Львів, 1926) [2] та “Дві літератури нашої доби” (Львів, 1935) [3]. Він дещо спрощено і схематично за допомогою політично-публіцистичних аргументів доводив тезу “про наявність двох естетик, двох літератур і двох пород людей, двох ментальностей” [3,7] в українському письменстві, а також в реальному суспільному житті. Окремі аспекти “української психіки”, “елліністичності душі” нашого народу на літературному матеріалі вивчав Є.Маланюк [4]. Частково питаннями психоетнічних чинників у системі художнього характеротворення займалися історики літератури, які вивчали специфіку

етнографічно-побутової школи – художньо-стильової течії в українській літературі 50-60-х років XIX ст. (М.Бернштейн, Н.Калениченко, Р.Міщук та ін.). Якраз для цієї школи було “характерне прагнення докладно відтворювати побутові реалії життя укр[аїнського] селянства, усталені типи нац[іонального] характеру в дусі народнопоетич[ного] мислення” [5,171]. Якраз дослідження “реалій життя” на рівні тематики, а характерів – на рівні соціального типуажу було для істориків літератури самодостатньою науковою проблемою. Послідовне “непомічання” самотніх етнічних рис різних народів у багатонаціональній державі офіційною ідеологією й наукою, своєрідно компенсувалося в численних зразках народного гумору (анекдоти про вірменське радіо, хитрого хахла, примітивного “руського”, тугодумного молдаванина і тд.

У європейській філософсько-естетичній думці вперше запропонував виділяти етнічні, расові чинники художніх характерів як окрему естетичну категорію Гегель. Він звернув увагу на змістову й світоглядну самотність поезії різних народів і зробив висновок, що такою її робить національна психосвідомість автора, тобто письменника. Дослідникові літератури, вважав Гегель, треба враховувати й таку закономірність художніх образів, як “їх національну і часову самотність, не упускаючи з виду і суб’єктивну творчу індивідуальність” [6, 361].

Подібного погляду дотримувався Іван Франко, стверджуючи, що національну самотність кожної літератури творять “її питомий національний характер, її оригінальні прикмети, основні особливості її народного гумору і народного пафосу, властивість її вислову, літературного стилю, поетичної техніки [...]. Тільки той писатель може нині мати якесь значення, хто має і вміє цілій освіченій людськості сказати якесь своє слово в тих питаннях, що ворущать її душою, та заразом сказати те слово в такій формі, яка б найбільше відповідала його національній вдачі” [7, XXXI, 34].

Термін “менталітет” (“mentalite”) увели в науковий обіг французькі історики Л.Флевр та М.Блок, назвавши ним колективну психологію суспільства періоду цивілізації. Однак вважається, що це ключове поняття науки про типологію психічних особливостей народів неможливо точно перекласти іншими мовами, оскільки, наприклад, у романо-германських мовах воно має різні значення.

Немає адекватного розуміння цього поняття і серед українських науковців. Філософ Вікторія Храмова в збірнику оригінальних досліджень специфіки світовідчуття нашого народу “Українська душа” пропонує дефініцію: “Ментальність – це спільне “психологічне оснащення” представників певної культури, що дає змогу хаотичний потік різноманітних вражень інтегрувати свідомістю у певне світобачення. Воно й визначає, врешті-решт, поведінку людини, соціальної групи, суспільства, внаслідок чого суб’єктивний “зріз” суспільної динаміки органічно включається до об’єктивного історичного процесу” [8,4].

У 20-х роках XX століття визначний український соціолог В.Старосольський увів поняття “етнічна самосвідомість” (“Теорія нації”, 1922). Коротку історію вироблення термінологічних понять нагадає І.Грабовська: “Певним аналогом поняття “ментальність” в українській традиції, що досить давно вже склалась у діаспорних історико-філософських школах, є поняття національної вдачі, або “вдачі народу”. До такого розширеного трактування терміну “менталітет” сьогодні схиляються чимало українських дослідників. “Національна вдача”, або “вдача народу”, як її визначив професор Українського інституту громадознавства в Празі Н.Я.Григорієв у спеціальному виданні “Українська національна вдача”, – це те спільне, “що є у всіх, що їх об’єднує в один людський тип, а у відношенні до других народів, до всього людства – є тим, чим народи відрізняються один від другого” [9,59].

Першою науковою працею про особливості етнопсихології українців була відома розвідка М.Костомарова “Две русские народности” (1861). Дослідження цієї проблеми, правда, на межі етнографії та етнопсихології, продовжили І.Нечуй-Левицький (“Світогляд українського народу”, 1876), Т.Рильський (“К изучению украинского народного мировоззрения”, 1888; 1890; 1905) та Г.Булашев (“Космологические воззрения украинского народа”, 1908). Пізніше над вивченням цієї складної проблеми працювали Д.Донцов [2-3], О.Кульчицький [10], Ю.Липа [11], Б.Цимбалістий [12], М.Шлемкевич [13], В.Щербаківський [14], Я.Ярема [15] та інші. Бібліографію “літератури про українську душу” уклав В.Дорошенко [16].

Ґрунтовне дослідження В.Янева “Нариси до історії української етнопсихології” [17] містить систематизований виклад наукових концепцій і поглядів на проблеми психології народу найвідоміших етнопсихологів, етнографів, соціологів, педагогів, істориків (Г.Ващенко, Д.Донцов, М.Костомаров, О.Кульчицький, Ю.Липа, В.Липинський, І.Мірчук, І.Нечуй-Левицький, Б.Цимбалістий, М.Шлемкевич, В.Щербаківський, Я.Ярема) та власної концепції збірного характеру національної душі українців.

Викладаючи коротку історію становлення й розвитку української етнопсихології, концептуально започаткованої М.Костомаровим (“Две русские народности”), В.Янів, однак, виокремлює лише чотирьох “чистих” етнопсихологів (О.Кульчицький, Б.Цимбалістий, В.Янів, Я.Ярема), які займалися питаннями української духовності емпірично й теоретично, за фаховою методологією. Вчений слушно обґрунтовує свою позицію аргументами: М.Костомаров підходив до етнопсихологічної проблематики як історик та етнограф, І.Мірчук та Д.Чижевський – як філософи, Д.Донцов – як публіцист і політолог і т.д.



“Перший практичний психолог, який підійшов до теми з цілим апаратом модерної проблематики” [17,45] – Яким Ярема. Він розділив предмет дослідження на теоретичний, культурософський та історичний аспекти”. Науковий ключ до розуміння сутності етнопсихологічної ідентифікації українського народного характеру дослідник бере у К.Г.Юнга, застосовуючи його принципи поділу типів на екстравертні та інтровертні. Українська вдача, доводить вчений, має явно виражений інтровертний тип психічної поведінки. Для української духовності характерними є чотири типи національної вдачі, які на прикладі індуктивно узагальнених рис, за Я.Яремою, адекватно представляють І.Вишенський, М.Гоголь, Г.Сковорода, Т.Шевченко. Люди, які відповідають окремим типам, вдало знайдені вченим як добрий ілюстративний матеріал, оскільки є вихідцями з різних етнографічних і географічних територій (Галичина, Полтавщина, Київщина), походять з різних соціальних верств (міщанин - монах, козак, поміщик, кріпак), жили в різний час (XVI - XIX ст.). Те спільне, що вдається виокремити й вивчити, аналізуючи індивідуальну вдачу таких різних людей (типів), є істотним фактором для узагальнення поняття “національна психіка”.

Інтровертність людини українського етнічного типу проявляється у негативному сприйманні зовнішнього світу. “Шляхом ізоляції намагаємося як-небудь позбутися невиносимої дійсності. Ми утікаємо від неї на самоту, чи то у світ власний – внутрішній або її не зауважуємо, або її ідеалізуємо. У всіх тих випадках займаємо супроти неї пасивну поставу” [18,59]. З цього психологічного фактора випливають відомі риси національної вдачі: ізоляціонізм, пасивність, споглядальність, емоційність, егоцентризм, ідеалізація життя (у фольклорі). Більшість цих рис яскраво демонструють характери й життєві біографії І.Вишенського, Г.Сковороди, М.Гоголя – типових ізоляціоністів, яких “світ ловив”, однак вони від нього ховалися в монастир (І.Вишенський), на лоно природи (Г.Сковорода), за кордон (М.Гоголь).

Після Я.Яреми фахово етнопсихологічними студіями займався О.Кульчицький. Ґрунтовно володіючи новітньою психологічною літературою й методикою вчений виділив шість чинників, які вирішально впливали на формування душі народу: расові, геопсихічні, історичні, соціопсихічні, культуроморфічні, доглибиннопсихологічні. Переважання у збірному характері українців динарської та остійської расових характеристик (використовуємо термінологію О.Кульчицького) проявляється в домінуванні почуттів, які подавляють розум і волю. Замкненість у собі, на своїх психологічних комплексах веде до відстороненості від світу, підтвердженням є поширена приказка: “Моя хата з краю”.

Проникливо, ґрунтовно і, як правило, переконливо, О.Кульчицький аналізує усі шість означених чинників. Внаслідок несприятливих історичних умов життя народу українці кілька століть не могли сформувати “третього стану” (поряд із селянством і нечисленним міщанством-інтелігенцією) – шляхти, тобто еліти, тому довго були переважно селянським етносом. Ця обставина не дала змоги сформувати в носіїв народної психології рис, характерних для великих соціальних спільнот. Життя селянина формувало глибокий індивідуалізм, який часто переходив у різні форми егоїзму (яскраві приклади такого переходу демонструють персонажі повістей І.Нечуя-Левицького “Дві московки” й “Кайдашева сім’я”). Водночас обставини селянського життя зумовлювали витворення в характерах людей споглядальної, а не активно-дієвої моделі соціальної поведінки. Знову ж спроектуємо це спостереження на творчість І.Нечуя-Левицького й побачимо, що його персонажі діють у надто обмеженому географічному просторі, часто лише у рідному селі чи хаті та на її околицях. Цю особливість української ментальності також виділив П.Грабовський у статті “Дещо до свідомості громадської”: “Історико-економічні обставини не могли лишитися без відповідного впливу і на психічний, духовний стан українця: вони зробили з нього палкого окромишника (індивідуаліста), стійкого прихильника власної хати, власного господарства, власної ріллі; це останнє, звичайно, мало і свої хиби і свої добрі прикмети” [19,67].

У підсумку О.Кульчицький погоджується з філософом П.Юркевичем, що визначальною рисою української вдачі є її емоційно-почуттєвий характер або кордоцентричність.

У своїх дослідженнях чинників, які формують народну психіку, психолог Б.Цимбалістий виділяє духовний клімат української родини і психологічний феномен жінки-матері в житті українців як головні культурно-антропологічні фактори. Вчений стверджує, що українська сім’я успадкувала чимало рис матриархальної родини. Материнське родинне виховання, у якому майже не бере участі батько як чоловічий чинник, виробляє в дітей жіночі ідеали, норми поведінки й моралі.

Визнаючи, що проблема національної вдачі є складною і неоднозначною для наукового дослідження, Б.Цимбалістий підходить до її розв’язання логічно й закономірно: на початку він пропонує дефініцію поняття “національний характер”: “Після всього можна окреслити національний характер як своєрідну персоналіфікацію культури даної національної спільноти. Він сам є продуктом даної культури й одночасно носієм її. Він допомагає продовжувати її і передавати з покоління в покоління в незміненому або малозміненому вигляді” [12,82]. Просте й зрозуміле окреслення цього поняття вчений-психолог пояснює аналізом системи родинного виховання в українців, порівнює його специфіку з народною педагогікою інших етносів, стверджуючи, що українська структура сімейного виховання з матір’ю в центрі не

характерна для європейців. Українські норми родинного виховання є консервативною культурно-історичною традицією народу.

Дослідник Володимир Янів об'єктом вивчення проблеми обрав аналіз літературних творів, найперше, зрозуміло, – характери персонажів. Проаналізувавши, наприклад, поетичну творчість Т.Шевченка, вчений робить такі узагальнення: “Українець – це інтровертна людина, з сильним відчуттям свого “Я” і бажанням самовияву назовні, яке прямування вирішує про приналежність українського народу до індивідуалістичного культурного циклу. Заглиблений у собі і маючи відчуття гідності, він прямує до повалення всяких обмежень особистої свободи, в тому числі до нівеляції соціальних перегород. Неохота коритися волі іншого йде так далеко, що комплементарне прямування до самовияву – нахил підпорядковуватися – в українця з природи слабо розвинений. Ця остання властивість характеру ще більше поглибилася у результаті століть неволі, коли творчий спротив набирав прикмет чесноти” [17,88].

Деталізуючи духовно-психологічний портрет українця на основі аналізу художньої літератури, найперше лірики й поем Т.Шевченка, В.Янів виділяє інші присутні риси. Наприклад, пасивність (“знеохоту”) українців у соціальному житті він пояснює відсутністю зовнішніх успіхів, часто через незалежні від них обставини. Така пасивність веде до своєрідної втечі від дійсності у формі мрійливості, споглядальності, “ілюзійнізму”. У поезії Т.Шевченка це виявляється в картинності описів як художньому прийомі.

Специфіка інтровертизму української вдачі, на думку В.Янева, у тому, що він не є зануренням у себе, а тільки спрямований на себе. Такий почуттєвий інтровертизм потребує контакту з іншими людьми. Самотності українець не переносить. До шукання контакту стимулює прагнення самовияву, який мусить спрямовуватися на зовнішній об'єкт. Тому українець шукає соціального резонансу, потреби вислову. Бажання естетичного вислову виробило в українців пієтет до слова й музики, відому пісенність душі народу.

Окремо досліджував В.Янів етнічні особливості суспільного життя (розвідка “Соціальні інстинкти українців”). Його цікавили лише ті соціальні інстинкти, які відрізняють один народ від іншого і визначають його культурну самобутність. Для соціального життя, стверджує вчений, характерними є два типи взаємин особистості й колективу: а) співжиття на принципах збереження самостійності й толерування індивідуальності кожного члена колективу; б) нівеляція в спільноті і втрата індивідуальності. Індивідуалістична засада творення й існування колективів характерна для Європи, колективістична – для Азії й Росії. Вчений констатує, що наука одностайно зараховує українців до європейського культурного циклу.

Впродовж української історії, починаючи з княжої доби, українці послідовно демонстрували в соціальній поведінці брак інстинкту підпорядкування, тобто дисциплінарного обов'язку, невизнання влади й авторитету інших. Ці риси національної вдачі трагічно проявлялися в княжих міжусобицях, козацьких чорних радах, отаманщині. Різновид “сімейної отаманщини” з впертою наполегливістю демонструють, наприклад, персонажі “Кайдашевої сім'ї”. Проте завжди авторитетними для українців були ідеї: пошанування авторитету розвинулося у формі пошанування ідеї (оборона православ'я, козацьких вольностей, ідея самостійництва).

Посутньою рисою народного характеру В.Янів вважає глибоко закорінену пошану до традицій. Якраз завдяки живому й органічному відчуттю традиції український народ не перетворився на етнографічну масу впродовж лихоліть історії. Великою духовною традицією, однією з доміант народного світогляду, є релігійність українців. У порівнянні з релігійністю інших народів, зауважував М.Костомаров, вона має принципову відмінність в українців і росіян. У студії “Две русские народности” вчений переконливо показував не зовнішні, а внутрішні етнопсихологічні відмінності.

Українець у релігійному житті сповідує моральні почуття, шукає внутрішньої розмови з Богом, намагається увійти в глибину віри, збагнути її суть. Зовнішня побожність, формалізм обрядів, філософствування на тему віри йому не властиві.

Типовим представником інтровертизму, тобто ідеальним наочним прикладом органічного етноукраїнця вчені, зокрема В.Янів, І.Мірчук і Я.Ярема, вважали Г.Сковороду. “В ньому відбивається в найголовніших рисах і сам український народ, бо й він, як Сковорода, на зверх злидар, без жадоби до земних дібр, прив'язаний у своїй покорі до життєвих злиднів та своєї ролі нищого у театрі життя без вищих у своєму серці претенсій мати силу й значення у світі, відданий більше внутрішнім переживанням, ніж діяльності назовні, з думкою, спрямованою на ідеал моральної краси й щастя у світі вічності; естет і співак у своїх терпіннях, і при цьому строгий суддя, непримиренний ворог і вічний революціонер проти сил тієї поганої й лихоті зовнішньої дійсності. Таким Сковородою був український народ довгі віки”, – узагальнював І.Мірчук [20,44].

Більш сучасне узагальнення питомих складників українського характеру зробила В.Храмова. Дослідниця констатує, що етнопсихологи “одностайно підтверджують емоційно-почуттєвий характер українців, кордоцентричність” [8,32], яка притамовує раціонально-вольові якості. Українська психіка має

переважно споглядально-рефлексивну спрямованість. Широко відомий індивідуалізм українців докорінно відрізняється від колективістської психології росіян і це зумовлено тим, що соціальні структури (спільноти, громади, гурти) українці формують за емоційно-почуттєвими, ідейними принципами, а не принципами єдиної мети й підпорядкованості, як у росіян. Дослідниця виділяє також специфічну особливість побудови сім'ї – “матріархальний стиль родинного життя”.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Основи практичної психології. Підручник для студ. вищих закладів освіти. – К.:Либідь, 1999. – 536 с.
2. Донцов Д. Націоналізм / Дмитро Донцов. – Львів, 1926. – 255 с.
3. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов. – Львів, 1935. – 243 с.
4. Маланюк Є. Книга спостережень / Євген Маланюк. – К.: Атіка, 1995. – 142 с.
5. Міщук Р. Етнографічно-побутова школа / Р.Міщук // Українська літературна енциклопедія. – К.: Українська Радянська Енциклопедія, 1990. – 608 с.
6. Гегель Г. - В. - Ф. – Естетика: у 4 т. Т. 3. – М.: Искусство, 1971. – 312 с.
7. Франко І. Повне зібр. творів: у 50 т. Т. XXXI. – К.: Наукова думка, 1976-1986. – 356 с.
8. Храмова В. До проблеми української ментальності / В.Храмова // Українська душа. – К.: МП “Фенікс”, 1992. – С. 3-35.
9. Грабовська І. Проблеми засад дослідження українського менталітету та національного характеру / І.Грабовська // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 58-70.
10. Кульчицький О. Світовідчуження українця / О. Кульчицький // Українська душа. – К.: МП “Фенікс” 1992. – 128 с.
11. Липа Ю. Призначення України / Юрій Липа. – Нью-Йорк – Говерля, 1953. – 308 с.
12. Цимбалістий Б. Родина і душа народу / Б. Цимбалістий // Українська душа. – К.: МП “Фенікс”, 1992. – С. 66-96.
13. Шлемкевич М. Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – К.: МП “Фенікс”, 1992. – 168 с.
14. Щербаківський В. Формация української нації: Нарис праісторії України / Вадим Щербаківський. – Прага, 1941. – 147 с.
15. Ярема Я. Український характер / Я.Ярема // Літературний Львів. – 1993. – Число 7. – С. 3.
16. Дорошенко В. Короткий бібліографічний огляд / В.Дорошенко // Українська душа. – К.: МП “Фенікс”, 1992. – С. 113-119.
17. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. – Мюнхен: УВУ, 1993. – 218 с.
18. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах / Я.Ярема // Перший український педагогічний конгрес 1935 р. – Львів, Рідна школа, 1938. – С. 16-88.
19. Грабовський П. Вибрані твори в двох томах. Т. 2. – К.: Дніпро, 1985. – 343 с.
20. Мірчук І. Українська духовність в її культурно-духових виявах / І.Мірчук // Перший український педагогічний конгрес. – Львів, Рідна школа, 1938. – С. 16-88.

## **ВИСВІТЛЕННЯ ПРОБЛЕМИ САМОПІЗНАННЯ ЛЮДИНИ ГРИГОРІЄМ СКОВОРОДОЮ В ДІАЛОГАХ „НАРКІСС”, „СИМФОНІА, НАРЕЧЕННА КНИГА АСХАНЬ”**

Александрович Т.З., к.філол.н., доцент

*Київський національний університет технологій та дизайну*

У статті розглядаються особливості творчої манери Григорія Сковороди-письменника при розкритті теми самопізнання. З цією метою авторка робить екскурс у минуле, щоб дослідити джерельні витoki даної проблеми не тільки в національній літературі, а й у творах античних авторів, отців церкви. У розвідці також розглядаються композиційні, сюжетно-фабульні колізії діалогів, робиться спроба на основі текстів прози письменника дати пояснення розуміння теми самопізнання Григорієм Сковородою у контексті доби Бароко.

*Ключові слова:* Бароко, Біблія, Бог, діалог, композиція, самопізнання, симфонія, сюжет.

Александрович Т.З. РАССМОТРЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ САМОПОЗНАНИЯ ЧЕЛОВЕКА ГРИГОРИЕМ СКОВОРОДОЙ В ДИАЛОГАХ «НАРКИСС», «СИМФОНΙΑ, НАРЕЧЕННАЯ КНИГА АСХАНЬ». / Киевский национальный университет технологий и дизайна, Украина.

В статье рассматриваются особенности творческой манеры Григория Сковороды-писателя при раскрытии темы самопознания. Для этого автор делает экскурс в будущее, чтобы исследовать источники проблемы не только в национальной литературе, но и в произведениях античных авторов, отцов церкви. В статье также рассматриваются композиционные, сюжетно-фабульные коллизии диалогов, делается попытка на основе текстов прозы писателя объяснить понимание темы самопознания Григорием Сковородой в контексте эпохи Барокко.

*Ключевые слова:* Барокко, Библия, Бог, диалог, композиция, самопознание, симфония, сюжет.

Aleksandrovich T.Z. EXPOSING THE PROBLEM OF PERSON'S SELF-COGNITION BY GRYGORIY SKOVORODA OF DIALOGUES "NARCISSUS", "SYMPHONY. ENTITLED BOOK ASKHAN / Kiev national university of technologies and design, Ukraine.

The article focuses on the creative manner peculiarities of Grygoriy Skovoroda as a writer when exposing the topic of self-cognition. To achieve the aim the author makes an excursus into the past in order to explore the problem source not only in the domestic literature but also in the works of ancient writers, church confessors. The author also examines composition and plot conflicts of the dialogues, attempts to give the explanation of Grygoriy Skovoroda's self-cognition conception in the context of Baroque period on the basis of the writer's prose.

*Key terms:* baroque, Bible, God, dialogue, composition, self-knowledge, symphony, subject.

Людина – вільна істота, спроможна самостійно робити вибір у своєму житті між добром і злом, правим і лівим шляхами, зовнішнім світом і душею. Це право дарував їй Бог. Із подібним судженням зустрічаємося у творчості багатьох барокових письменників, зокрема у прозі Григорія Сковороди, Касіяна Саковича. Людина постійно змушена вибирати, тому й відчуває дисгармонію, не знаючи, куди прихилитися. Конфлікт виникає через нерозуміння власних прагнень і бажань. Отже, щоб зробити правильний вибір, вона повинна пізнати себе і, таким чином, досягнути душевної гармонії.

Проблема самопізнання залишається актуальною впродовж багатьох тисячоліть, починаючи від зафіксованого заклик Сократа, написаного на храмі Аполлона в Дельфах: „Пізнай самого себе” і закінчуючи сьогоднішнім.

Сократ вважав самопізнання основою життя, критерієм поведінки. Людина повинна „задовольнитися малим, самим необхідним, бо багатство та честолубство розбещують” її і стають джерелом „незгасаючого невдоволення тим, чим володіє, і стражданням з приводу того, чим не володіє [1, с. 41]”.

Ще один античний мислитель Платон у своїй творчості торкався проблеми самопізнання. Згідно з його вченням, самопізнання стосується теорій анамнезису і становлення знань. Як стверджує дослідник А. Роменець, вона (ця теорія знань) „символізує творчу енергію людини, народжувану суперечністю між прекрасним і огидним, ідеальним і реальним, вічним і мінущим, і зображається як рушійна сила сходження душі до естетичної досконалості та „повного знання” [2, с. 72]”.

Поза античним періодом проблема самопізнання довгий час детально не розроблялася. На думку А. Роменця, це пов'язано з „внутрішньою обмеженістю філософсько-психологічного знання минулих епох [2, с. 73]”. Лише у шуканнях патристів, зокрема у творчості Афанасія Олександрійського, розглядалося питання про можливість висхідного розвитку свідомості [2, с. 73]. Вони шукали витoki даної проблеми в Біблії. Недаремно ж у 5-книжжі Мойсея „Внемли себѣ”, „Вонми себѣ” зустрічається 20 разів [3, с. 320].

Тема себепізнання активно опрацьовувалась українськими мислителями в добу Бароко. В українському богомисленні того часу воно „поставало провідною формою сходження людини до Бога [4, с. 302]”.

Єдина можливість порятунку душі від бездуховності та суєтності, на думку Л. Ушкалова, – є пізнання самого себе [4, с. 303]. Саме для пізнання самодостатності „людського існування література українського бароко структурує опозицію „знання зовнішніх речей – знання-самопізнання [4, с. 304]”.

Петро Могила у „Книзі душі” спробував обґрунтувати принцип себепізнання. Він вважав, що знання не допоможуть людині, якщо вона не знатиме себе [1, с. 68].

Дмитро Туптало доводив, що справжню, внутрішню людину можливо пізнати лише через власне самопізнання, а це і є шляхом до Бога [1, с. 73]. „Ибо кто истинно познает себя, тот познает в себѣ бога, а кто познает бога, тот познал себя, тот соединил себя с богом [цит. за: 1, с. 73]”.

Касян Сакович у своїй творчості стверджує, що самопізнання є „найбільшою мудрістю”, яка дозволяє людині пізнавати свою природу і місце у світі, „найвища філософія і найпотрібніша теологія є пізнання самого себе [5, с. 239]”.

Розроблення теми себепізнання у творах попередників і сучасників привернула увагу Григорія Сковороди – вихідця зі стін Києво-Могилянської академії, типового представника її надбань, як вічної і водночас актуальної проблеми в будь-яку добу. Він узагальнив досвід попередників, створивши власну теорію пізнання себе, спираючись на національний ґрунт. Саме ця тема привертала значну увагу науковців у прозовій творчості нашого мислителя. Серед них варто згадати Ю. Барабаша, Т. Білич, А. Роменця, Л. Софронову, Л. Ушкалова та ін. Проте кожна доба намагається дати відповідь на проблему самопізнання власноруч, тому цю тему можна віднести до вічної, отже, актуальної в усі часи. Не виняток становить і наша хаотична та суперчлива епоха, у якій так часто йде мова про духовність, але для прищеплення її основ українській нації не робиться майже нічого. Варто частіше звертатися до творчості нашого письменства, виховуючи в нових поколіннях українців гордість за минуле своєї нації і впевненість у майбутньому Української держави. У це й вірив Григорій Сковорода, намагаючись повернути на шлях істини (як колись Мойсей) свій народ, віруючи, що нація, у якої таке багате історичне минуле, не може не збудувати щасливого прийдешнього.

Що ж означало пізнання людиною самої себе у морально-етичних та навчально-етичних творах українського письменника? Саме це ми й спробуємо з’ясувати на сторінках даної розвідки.

Чи не найголовніша проблема людини – невміння використовувати свободу на користь собі, тому що досягнувши певного рівня задоволення тілесних потреб, вона починає бажати більшого. Як наслідок – народжується почуття заздрощів, невдоволення собою й іншими, смуток. Адже в гонитві за примарними „благами” світу вона губить ще один цінний Божий дар – душу, яка, у процесі накопичення матеріальних цінностей людиною, поступово втрачає здатність співчувати, розуміти інших, любити ближніх. Саме тому для поєднання зовнішньої і внутрішньої людини письменник пропонує вихід із кризової ситуації, що виникла в українському суспільстві XVIII ст., через пізнання себе. Кожен повинен заглянути в найпотемніші закутки своєї душі, зрозуміти, чого прагне, узгодити бажання зі своїми можливостями; задовольнятися тим, що має. Тоді змучене людське серце досягне гармонії та земного щастя.

Пізнати Бога для Григорія Сковороди означає пізнати людину, тому що через неї Він (Бог) бачить себе. Самопізнання світу через посередництво людини – це очі Господні. Таке око в мислителя „преблагенне і вічносяюче [6, с. 9]”. Продовженням метафоричного образу ока є образ змія, звитого в кільце, котрий свідчить про повернення людини до своєї суті. Григорій Сковорода зауважує, що „око має те саме призначення, що й сонце у світі або дорогоцінне каміння в землі. Образ кільця у вигляді змія дає змогу пізнати загальний сенс людського буття [6, с. 10]”.

Досить часто в діалогах Григорія Сковороди зустрічається притча про блудного сина, яку він теж трактує як шлях повернення до себе.

Пізнавши себе, на думку мислителя, людина народжується вдруге, воскресає, звільняється від рабства злої волі, матеріально-тілесних інстинктів, стає духовно вільною. Це можливо тоді, коли людина розкриє і зрозуміє свою суть: „Орѣшная сушья иста состоит не в коркѣ его, но в зернѣ, под коркою сокровенном, от котораго и самая корка зависит [7, с. 172]”.

Враховуючи досвід античних, середньовічних, сучасних письменників, Григорій Сковорода вносить у концепцію самопізнання новий мотив, суто національний – серце є істинною людиною. Адже для українців характерне кордоцентричне сприйняття довкілля шляхом інтуїції, чуття. Отже, щоб пізнати себе, потрібно пізнати своє серце.

Крім того, цитуючи інших письменників або Біблію, філософ не лише виступає наратором, а й розвиває думку, подаючи власне судження.

*Мойсей: „Внемли себѣ [7, с. 213]”.*

*Григорій Сковорода: „Один труд в обоих сих – познать себе и уразумѣть бога [7, с. 172]”.*

Для белетристики українського мислителя характерна політематичність, з якою читач зустрічається вже в перших діалогах „Наркісс” та „Симфонія, нареченная Книга Асхань”, де тема самопізнання звучить лейтмотивом. Не дивлячись на те, що основним тематично-ідейним спрямуванням творів є пошуки внутрішнього „я”, Григорій Сковорода вводить підтеми (істинна людина, подвійність всього сущого, алегоричний світ Біблії), які в кінцевому результаті приводять до однієї глобальної теми. Самопізнання завдяки заглибленню у внутрішній світ, шлях до якого пролягає через примирення духу та плоті становить фабулу „Наркісса”, як і наступного твору „Симфонія, нареченная Книга Асхань”. Сюжет діалогу складається із двох колізій: перша – трактування письменником античної легенди про юнака, котрий закохався у своє відображення, як розуміння власної суті; друга – дискусія з приводу даної оповіді. Такі сюжетні лінії були необхідні для розкриття ідейно-тематичного спрямування діалогу: легенда потрібна як яскравий ілюстративний матеріал, причому досить відомий, але розтлумачений у дусі авторської концепції себепізнання; друга колізія – безпосередня розмова, котра витікала з легенди й носила дидактичний характер. Конфліктна ситуація виникає із-за нерозуміння справжньої суті легенди, саме її протягом твору пояснюють Друг (сам мислитель), Квадрат та Памва. Намагаючись поєднати два проміжки часу (античну легенду і сучасну письменникові добу) в межах одного твору, Григорій Сковорода утворює анахронізм. Це не помилка й не випадковість, а свідомо обміркований автором елемент, завдяки чому читач усвідомлює, що проблеми, котрі стояли перед людиною античності (життя та смерть, себепізнання, любов, дружба, зрада тощо), постають і перед людством у XVIII ст., вимагаючи нового підходу в розв’язанні, враховуючи досягнення та помилки попередніх епох. „Симфонія, нареченная Книга Асхань” є логічним продовженням попереднього діалогу: та сама тема, кількість осіб, конфліктна ситуація. Відрізняє її розвиток самої думки про самопізнання, котрий зумовлений частішим використанням цитат із Біблії та творів античних філософів, отців церкви. Обидва твори закінчуються порозумінням між співрозмовниками. Отже, Другові, Квадратові та Памві, котрі разом з Наркісом є носіями ідеї самопізнання як необхідної умови гармонійного людського життя, вдалося переконати своїх антагоністів. У кожному прозовому творі Григорія Сковороди обов’язково присутня безпосередня думка самого автора, причому радить він читачеві з позиції як письменника, так і богослова. Досить часто богослов і письменник зливаються в одну особу, як це відбулося в діалогах „Наркісс” та „Симфонія, нареченная Книга Асхань”, де самопізнання, вважає автор, можливе тільки завдяки заглибленню у власну душу.

Щодо композиційних елементів, то вони підпорядковані основному авторському задумові, у даному випадкові – проблемі самопізнання. Діалог „Наркісс” складається з прологу та семи розмов, шість з яких присвячені темі себепізнання, а сьома – пошукам справжньої людини. Після розмов іде симфонія, що була поширена у давній літературі. Складовими елементами останньої частини твору є вступне оповідання та діалог, розбитий на „хори” і „симфонію”. У симфонії Григорія Сковороди відчутне співвідношення між біблійними мотивами і власними роздумами автора, які хвилюють його під час пошуків справжньої людини. Симфонії письменника співзвучні з симфоніями – музичними творами: у музиці – це наявність багатьох інструментів, котрі звучать в унісон, народжуючи музичну гармонію; у Григорія Сковороди – це мовні партії учасників діалогу, які, спираючись на цитати із Біблії, створюють завдяки мовній палітрі коду твору, де підсумовується все раніше мовлене в діалозі. Л. Софронова вважає, що намагання поєднати хоровий спів із симфонічною музикою в межах одного твору – це напрочуд складна праця. Адже введення в діалог хорових партій вимагає від письменника ретельного підбору подібних за значенням біблійних цитат [8, с. 47].

Погляди автора в діалозі „Наркісс” викладає у шести розмовах Друг, а в сьомій до нього приєднується й старець Памва. Прототипами образів (окрім Друга), зображених у творі, як і в „Симфонії, нареченной Книга Асхань”, послужили люди (можливо, навіть прості селяни), з котрими письменник досить часто вів розмови, витлумачуючи важкі місця з Біблії, а також викладаючи свої погляди на проблеми людського буття, щастя, дружби тощо. Друг же, безсумнівно, це сам філософ, але поки що він виступає анонімом, приховуючи власне ім’я. Крім головних героїв (Друга, Памви, Луки, Клеопи, Філона, Антона, Квадрата), у творі наявні епізодичні. Сюди можна віднести Навала та Сомнаса. Образи цих псевдовчених недаремно введені в канву діалогу – письменник, алегорично тлумачачи їх, мав на увазі людей, котрі обирають професію, до якої не мають нахилів [9, с. 174]. Даний факт можна вважати за автобіографічний натяк, якщо пригадати причину втрати посади Григорієм Сковородою в Переяславському колегіумі. У пізнішому творі „Алфавит, или букварь мира” до Навала та Сомнаса приєднується Пифіков (похідне ім’я від мавпи) [9, с. 174]. Цей образ створений попередником мавпи Пішек з „Благодарного Еродія”. Цікавим у „Наркіссі” є одноіменний герой, котрий автором трактується неоднозначно. З одного боку, він – символ самопізнання, а з другого – образ людини, самозакоханої у тлінну зовнішність. Цим образом письменник ніби закликає зміряти себе, тобто зрозуміти своє місце у світі, сприймати його не лише розумом, але й через призму власного серця. Недаремно філософ увів у твір образ саме старця Памви, а не молодого

чоловіка, адже розум і мудрість приходять до людини з віком (Григорій Сковорода пов'язує її прихід із 50-чям – після „седми седмиц”), коли вона пізнала себе, навчилася керувати власними пристрастями, отже, й духовно прозріла. Не випадково в „Симфонії”, що є дефініцією діалогу, Памва висловлює основну думку твору: „Един наш для всѣх нас есть путь, ведущій во вѣчность, но двѣ в себѣ части и двѣ стороны, будьто два пути, десный и шуий, имеѣт. Часть господня ведет нас к себѣ, а лѣвая его сторона во тлѣніе [7, с. 195-196]”.

Накресливши шляхи пошуків власної суті в „Наркіссі”, письменник для подальшого розвитку теми, кращого її розкриття, нарешті для зацікавлення читача в „Симфонії, нареченной Книга Асхань” дещо змінює архітектоніку. Діалог складається з дедикації (присвяти Михайлові Ковалинському) та безпосередньо самої Симфонії, котра з невеликих симфоній у „Наркіссі” перетворюється в масштабне полотно, що обсягом та кількістю персонажів, опрацьовуваних тем, проблем, ідей цілком співзвучна музичній симфонії. Якщо в музиці симфонію виконує найдосконаліший та найбільший за кількістю музичних інструментів оркестр, то у письменника такими інструментами є герої діалогу, а музикою – мовні партії.

У розмові беруть участь ті ж самі особи, єдина відмінність у тому, що Григорій Сковорода замінив Клеопу на Конона. Темп діалогу задають Друг і Памва. Розмова відбувається шляхом чергування питань і відповідей, варіювання тих самих думок різними співрозмовниками. Друг виголошує промову про необхідність самопізнання, за допомогою якого людина може зрівнятися з Богом. Його підтримує в своїх репліках Памва й т.п. Поставивши перед собою дане питання, письменник всю свою майстерність направляє на підбір художніх засобів, стилістичних конструкцій, вдало вкраплює в твори різноманітні цитати інших авторів, у тому числі й з Біблії.

Важливу роль у прозі відграють позасюжетні елементи композиції – поетичні вкраплення, вставні оповідання, байки, притчі, що уповільнюють розгортання подій з метою посилення інтересу до них [10, с. 353-354]. Вони збагачують твори, роблять зрозумілішим авторський задум для читача, надають стрункості й послідовності побудові діалогів, а також сприяють виникненню такого явища, як сюжет в сюжеті. Наприклад, „Симфонія” в „Наркіссі” містить вставне оповідання – розповідь Памви про двох невільників, котрі нарешті досягли гір і всередині них знайшли Божу благодать, тобто пізнали себе. Ця оповідь, напевно, є не запозиченим сюжетом, а належить перу Григорія Сковороди, про що свідчить, по-перше, звернення до образу гір як символу наближення до Бога, у пізніх творах це знайде логічне завершення в „Горной республике”; по-друге, в оповіданні автор зазначає, що невільникам вдалося пізнати себе в 1771 році. Це свідчить не тільки про дату написання твору, а й про досягнення певного духовного рівня письменником.

А в діалозі „Симфонія, нареченная Книга Асхань” старець Памва, під час суперечки з Лукою про єдність між Христом і Мойсеєм для більшого переконання у своїй правоті розповідає притчу про багатого батька й вісьмох синів. На думку О. Мишанича, це оригінально опрацьований варіант середньовічної народної притчі про батькову спадщину. А першоосною її (притчі) є оповідання про Соломонові суди: „Батько поділив своє майно між синами, а якомусь одному дісталася непоказне щось або символічне, – і саме це після розгадки стало найбільшим його багатством [11, с. 58]”.

Проблему самопізнання людиною себе український письменник ставить на перше місце у прозовій і поетичній творчості, тому що з цього питання витікають всі інші: „сродная” праця, щастя, подвійність натур, три світи тощо. Тому недостатньо зрозуміти себе, потрібно знайти власне місце в системі світобудови, зрозуміти своє призначення в житті суспільства [12, с. 19]. З цією метою філософ створює ієрархічну сходинку, що веде до пізнання себе й оточуючої дійсності та складається з трьох етапів. На першому етапі самопізнання за Григорієм Сковородою, стверджує Т. Білич, кожен повинен усвідомити за допомогою чуттів свою двонатурність, співіснування одночасно в ньому земної та тілесної людини. Наступний крок – це спроба зазирнути в душу, в серце та зрозуміти за допомогою розуму, чого ж вона прагне насправді, як бути щасливою? Третій етап полягає в поєднанні чуттєвого пізнання з розумовим, адже лише єдність розуму з почуттями створює гармонійну особистість [13, с. 75-76]. На нашу думку, потрібно змінити акценти й додати ще один етап самопізнання: спочатку людині варто зрозуміти, що їй потрібно для щастя та де його шукати. Потім спробувати поєднати земну особу й небесну в єдине ціле, тобто створити гармонійну людину. А це можливо лише за умови вибору праці за „сродністю”, що й становить третій етап. Останній крок заключається у знаходженні гармонії між мікро- й макросвітами за допомогою символів (Біблії). Тільки за умови проходження всіх етапів самопізнання людина справді зрозуміє Слово Боже, навчиться узгоджувати бажання з можливостями, досягне духовного переродження, чим наблизиться до Господа.

Будучи одним з останніх представників епохи Бароко, письменник поєднав усі парадокси та красу цього стилю у своїй прозі. Його етичну програму неможливо розглядати поза межами історичної доби, в яку жив філософ, і в той же час вона неповторна й цікава для сучасників. На перший погляд, Григорій Сковорода використовує вічні теми, черпаючи свої знання не тільки з літератури зарубіжної, а й із

національної скарбниці. Але якою б розробленою не була тема, опрацьовувана в прозі письменником, він знаходить нові аспекти, вміє змусити зазвучати їх по-новому, обов'язково вкладаючи частинку національного, рідного, українського. Тема себепізнання сторіччями до українського мисленика звучала в літературі різних народів. Але філософ пропонує свій шлях пізнання (складається з етапів, зазначених вище), кордоцентричну модель, наголошуючи, що чуттєвість, сердечність, ширість є рисами ментальності українського народу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Іваньо І.В. Філософія і стиль мислення Г. Сковороди / І.В. Іваньо. – К.: Наукова думка, 1983. – 272 с.
2. Роменець А.В. Григорій Сковорода і проблема людського самопізнання: традиції і новаторство / А.В. Роменець // Філософська думка. – 1987. - №3. – С. 71-78.
3. Піч Р. Про містику і метафізику у Григорія Сковороди / Р. Піч // Сковорода Григорій: Дослідження, розвідки, матеріали: Зб. наук. пр. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 312-326.
4. Ушкалов Л. Сковородинівський ейдос самопізнання у контексті українського літературного Бароко / Л. Ушкалов // Літературознавство: III Міжнародний конгрес українців (Харків, 26-29 серпня 1996 р.). – К.: Обереги, 1996. – С. 302-308.
5. Сакович Касіян. Арістотелівські проблеми, або Питання про природу людини / Касіян Сакович // Хроніка – 2000. – 2000. – Вип. 37-38. – С. 239-250.
6. Роменець В.А. Ідея самопізнання і смислу людського життя у творчості Г.С. Сковороди / В.А. Роменець // Сковорода Григорій: Дослідження, розвідки, матеріали: Зб. наук. пр. – К.: Наукова думка, 1992. – С. 8-18.
7. Сковорода Григорій. Повне зібрання творів: У 2-х т. / Григорій Сковорода. – К.: Наукова думка, 1973. – Т. 1. – 531 с.
8. Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды / Л.А. Софронова. – М.: Индик, 2002. – 464 с.
9. Барабаш Ю.Я. “Знаю человека...” Григорий Сковорода: Поэзия. Философия. Жизнь / Ю.Я. Барабаш. – М.: Художественная литература, 1989. – 335 с.
10. Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів / В.М. Лесин, О.С. Пулинець. – Вид. 3-є, перероб. і доп. – К.: Радянська школа, 1971. – 488 с.
11. Мишанич О.В. Григорій Сковорода і усна народна творчість / О.В. Мишанич. – К.: Наукова думка, 1976. – 152 с.
12. Табачников І.А. Світоглядні основи педагогіки Г.С. Сковороди / І.А. Табачников // Педагогічні ідеї Г.С. Сковороди. – К.: Вища школа, 1972. – С. 5-32.
13. Білич Т.А. Світогляд Г.С. Сковороди / Т.А. Білич. – К.: Вид-во КДУ ім. Т.Г. Шевченка, 1957. – 112 с.

УДК 821.161.2.-31.09

## ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ ЖІНОЧОГО ОБРАЗУ В РОМАНІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА»

Барабанова О.А., ст. викладач

*Слов'янський державний педагогічний університет*

Стаття присвячена розкриттю та аналізу засобів творення образу жінки П.Загребельним як узагальненого портрету українки.

*Ключові слова: засіб, образ, портрет.*

Барабанова Е.А., СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ЖЕНСКОГО ОБРАЗА В РОМАНЕ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО «РОКСОЛАНА» / Славянский государственный педагогический университет, Украина.

Статья посвящена раскрытию и анализу средств создания образа женщины П.Загребельным как обобщенного портрета украинки.

*Ключевые слова: средство, образ, портрет.*



Barabanova O. THE MEANS OF WOMEN'S IMAGE CREATION IN THE NOVEL "ROXOLANA" BY P.ZAGREBELNYJ / Slavonic state pedagogical university, Ukraine.

The article deals with discovering and analysis of means of the creation the women's image as general portrait of Ukrainian woman.

*Key words: mean, image, portrait.*

Тема Роксолани здобула широке висвітлення як у вітчизняних, так і в зарубіжних історичних та художніх джерелах. Цей образ привертає увагу істориків і митців здавна (вже за свого життя славетна українка стала легендою). Трагедія 15-річної української бранки і її злет на вищу сходинку в Османській імперії, її краса, талант і вміння утвердитися в житті, її досягнення в різних сферах тодішнього життя стали предметом дискусій і неоднозначних оцінок для багатьох поколінь дослідників.

До вивчення цих проблем зверталися у своїх монографіях і численних статтях багато дослідників радянського періоду — М.Слабошпицький, В.Біленко, В.Брюгген, З.Голубева, В.Земляк, Г.Сивокінь, В.Соболь, М.Наєнко, С.Шаховський, А.Скрипник та інші. Серед робіт, що варто назвати глибокими дослідженнями творчості П.Загребельного, — монографії В.Дончика та В.Фашенка, статті М.Слабошпицького, В.Соболь, С.Єрмоленка та небагатьох інших. На сьогодні аналізом творчості П.Загребельного займаються О.Галич та С.Нестерук (авторка дисертації з творчості письменника), зосереджуючись на осмисленні символіки прози автора, її естетичних функціях; І.Осадча цікавиться проблемою імені героя як характеротворчого засобу; Ю.Кохан приділив увагу мовознавчому аспекту — фраземіці — у творах П.Загребельного.

Мета пропонованої розвідки полягає у виявленні оригінальності художнього втілення жіночого образу Роксолани в однойменному романі П.Загребельного. Мета дослідження передбачає вирішення таких завдань: аналіз засобів, опрацювання особливостей психологічної інтерпретації образу головної героїні, виявлення значення фольклорних образів і мотивів у поданні теми.

У "Роксолані" перед нами — виняткова доля української жінки в мусульманському світі. Головна героїня була продана в турецьку неволю, але завдяки своїй неординарності стала наймогутнішою жінкою свого часу. Автор поставив перед собою неймовірно складне завдання: не тільки очистити біографію Роксолани від міфів, за якими вона ненавбачливо була "кривавою леді Макбет з України", а й глибоко зазирнути в надра душі героїні, в її психологію [6; С.164-165], довести людству, що цю жінку не можна осуджувати. За словами самого автора, Роксолана повернена в царину психології, а тому найцікавішими видаються мотивування її вчинків та душевний стан. У романі основну увагу зосереджено не на приватній долі героїні, а на психології особистості, взятій у широкому історичному контексті. Таким чином, письменник створює узагальнений образ української жінки.

Психологічна майстерність П.Загребельного виявляється перш за все в авторських характеристиках. Наведемо приклади такого психологізму. На початку роману зустрічаємось із зухвалим дівчишком, яке веселиться і співає спеціально, щоб показати нескореність перед ворогами. Сміх героїні був засобом знуцання над поневолювачами, показом духовної вищості і міцності. С.Янчук зазначає, що сміх може бути захисним, таким, який знімає психологічну травму, полегшує життя, а також є проявом нескореності, прагнення до волі [3; С.628]. Таку ж функцію тут виконують і співаночки.

На початку роману знаходимо суїцидальні мотиви. Для психологічного стану героїні характерне відчуття безсилля, розуміння неможливості повернення. Періодично через відчуття розпачу і туги в Насті виникає бажання накласти на себе руки. На кораблі вона протистояла величому морю з його скелями, піднебессям, із якого поступово зникало сонце. Але все ж таки воно змусило її підкоритися: героїні захотілося втопитися, хоч цей порив і минув. Коли вже Рушен потрапила до султанського гарему, до неї знову приходить думка про самогубство. Проте Настя зберегла своє життя, що В. Фашенко вважає "не більше, ніж здоровим інстинктом жінки" [6; С.171]. Духовні зміни у світовідчутті героїні П.Загребельний зумів зобразити завдяки яскравому змалюванню мотивів самогубства.

Для більш глибокого осмислення мотивації вчинків героїні автор звертається і до змалювання дитинства Насті. Адже для того, щоб пізнати людину, дізнатися про те, що спричинило ту чи іншу її поведінку, потрібно перш за все зазирнути у дитинство, у ті умови, в яких формувався її характер. Оточення у дитинстві передає людині те, що можна назвати психологічною атмосферою, духом суспільства. Отже, у романі "Роксолана" перед читачем постає своєрідний екскурс у минуле Насті, яке вона свідомо пригадує, намагається зрозуміти для чого жила і що взяла від своїх рідних (дістала "батькову несамовитість і материн легкий норів" [2; С.28]). Ця ретроспекція шукає корені, причини того, що представлено в романі як наслідок [5; С.7]. Далі спогади про домівку виникають у найбільш напружені моменти життя Роксолани.

Створюючи образ вільної української жінки, Павло Загребельний акцентує увагу на її освіченості й розумності. Настуля з перших днів життя в гаремі обирає зброєю проти ворогів свій розум. Хуррем була вражена ставленням до жінки в Туреччині. Але коли одаліски почали співати та танцювати, щоб сподобатись Сулейманові, вільнолюбній українці захотілося перевершити їх. Захоплення султана

українською дівчиною почалось з того моменту, коли за ним слідував голос жінки. “Неочікувана незвичайність поведінки Хуррем, яка наче матеріалізувалася в голосі, до якого можна доторкнутися, зруйнувала усталеність реакцій і звичок” [6; С.167], – наголошує В.Фащенко. Поступово Настя пізнавала атмосферу гарему, бачила беззастережну відданість одалісок султанові. Наголосимо, що таке служіння своєму чоловікові не було характерним для жінок України. Народні корені, що жили у Настасі, заявили про себе. Вона вважала, що має стояти на одному рівні із султаном, і тому не могла дозволити собі бути його тінню. Але не цим пояснюється те, що Хуррем намагалася сподобатись Сулейманові. Своім чудовим співом та танцями, у яких втілювалася талановита вдача, героїня зуміла перевищити всіх інших. Роксолана знала з розповідей старої туркені, що жінки-бранки, навіки відірвані від рідної землі, хоч і багато важили в житті султанів, проте ніколи не ставали рівними їм. Коли героїня жила в Рогатині, потяг до знань був зумовлений її вдачею. Так само непривчена сидіти на одному місці, вона обурювалася тим, що в гаремі тільки відпочивала. Навіть валіде Хафса побачила в українці загрозу через її нестримне бажання знати більше та більше. Роксолана обрала своєю зброєю проти всіх знання та розум. Знання для Роксолани були засобом підкорення Сулеймана, збереженням душевної краси та відтворенням потреб душі. В. Фащенко вважає, що героя “полонила самотність особистість з полохливим тілом, рубіновим усміхом, непокірністю та талановитістю, безстрашшям і дитинною образливістю, силою пристрасті і холоднечі, безпосередністю і розбудованим книгами розумом” [6; С.168]. Але можна припустити, що серед одалісок Сулеймана були і кращі за Роксолану. Вона ж могла його привабити своїм особливим розумом, що весь час підказував, як себе поводити, рідкісним умінням “мислити серцем” (за філософією П.Юркевича).

Авторська характеристика стає вирішальною і в зображенні ставлення героїні до релігійного питання. Віра в Бога підтримувала Настю. Вона не приховувала цього, спеціально не хотіла знімати свого хрестика, нарочито виставляла його, як символ своєї духовної незнищенності. Але суспільство, у якому вона жила, умовляння зректися своєї релігії підкорили Хасекі, султаншу. Християнського бога героїня залишила в своєму серці.

Сни і марення як художні прийоми дають змогу зазирнути в підсвідомість героїні, із чого можемо уявити душевні тривоги і турботи Роксолани. Сон Насті в розділі “Драбина” віщує силу її майбутньої влади і водночас вічну роздвоєність душі. Поява цього сну спричинилася постійними роздумами героїні про те, “хто вона –Хуррем, чи Настася?” [2; С.106]. К.Юнг вважав, що сни не обманюють людей, а лише представляють те, що є, завжди намагаються виразити дещо вже відоме (тільки на рівні підсвідомості); кожний сон має зміст та символіку, котра допомагає пізнати несвідомі процеси психіки людини і може перетворюватися у реальність [8; С.474]. Сон складається немовби з двох компонентів: 1)Роксолана йде по спустошеному Стамбулу і зустрічає Сулеймана в золоті, що віщує їй могутність; 2) Настя вдома, за наказом матері, лізе у погріб, але дощечки драбини, коли вона хоче вилізти, ламаються. З’являється Ібрагім, який їх збирає, але Настя не дає зайняти йому драбини. У цьому епізоді драбина символізує як владу і могутність, так і рідний край Настасі, з яким її розлучили ворожі обставини.

У творі є картини марення героїні, які майже завжди стосуються спогадів про українську землю. Так, Настя марить рідною домівкою після пологів через надмірну психічну напругу та розпач від того, як вона має ставитися до дитини, народженої від ворожого її народові чоловіка. Спостерігаємо марення і у сцені смерті султанші. Коли Настю везуть на кораблі, вона тужить за покинутим рідним краєм. Персоніфіковані образи серця і душі дають змогу краще зрозуміти її внутрішній стан: “душа вся плавала в сльозах”, “серце рвалося од розпачу”[2; С.27]. Водночас проявляється і її зухвалість через репліки у внутрішньому монолозі: “Не хочу, не хочу!” [2; С.11].

Для повноцінного і всебічного створення образу жінки автор надає великого значення у романі діалогам та монологам, які представлені дуже яскраво. Діалогів, власне, більше, ніж монологів. Характерною ознакою є наявність внутрішнього мовлення, в якому найповніше передаються процеси думання та переживання. Внутрішнє мовлення героїні — найцікавіша прикмета роману. Тут Роксолана залишається тією дівчиною, що росла в Рогатині і зберегла його у серці. Цікавим є те, що авторська характеристика може плавно переливатися у мовлення героїні без певного авторського попередження, а це неначебто привід до ототожнення авторських думок з переживаннями жінки. Діалоги та монологи роману П.Загребельного дозволяють нам судити про поступовий “перехід” Настуні в Роксолану, а в інших творах (О.Назарука, М.Лазорського, С.Плачинди) мова героїні майже не змінюється (за структурою, емоційністю), є застиглою.

Для точнішої передачі психічного стану героїні П. Загребельний часто використовує пейзажі, хоч вони все ж не становлять значну частину художнього полотна і не є доміантними в розкритті психології героїнь.

Закономірно, що при змалюванні природи П. Загребельний вільно використовує широку палітру барв, що теж інколи можна зіставити з настроєм героїні: чорний колір домінує, коли Роксолана у скрутті (“чорне море” [2; С.17], “чорний дим хмар” [2; С.9], “чорні ліси” [2; С.102]); зелений колір знаменує щастя, душевний спокій (“зелене золото”, “зеленість рівнин”, “зелені обійми зеленого вітра” [2; С.120]);

у зображенні спогадів про рідну землю в романі використовується золотий (“золотаве сонце”, “золоті листя у золотавій тузі” [2; С.240]); більш яскраві барви вказують на збудженість героїні, напруженість почуттів (“яскраво-рожеві квіти”, “фіолетові грона квітів” [2; С.404]).

“Художній характер, – як слушно зазначає В.Фащенко, – не може бути безликим”[7; С.206], а тому портретні характеристики у романі П.Загребельного постійно супроводжують образи та допомагають зрозуміти внутрішню суть героїв, яка завжди певною мірою відбивається в зовнішніх проявах. Змальовуючи зовнішність Роксолани, автор використовує динамічний портрет (психологічний), а інколи абстрактний чи живописний.

П. Загребельний дуже широко застосовує абстрактний портрет. Про деталі зовнішності Роксолани ми дізнаємося протягом всього роману: “золоті коси” [2; С.8], “невисока, зграбна” [2; С.26], “червонясті коси” [2; С.45], “біле лице” [2; С.73], “сині очі, затінені довгими віями” [2; С.77], “маленька голівка” [2; С.446], “ніжна постать” [2; С.120], “рожеві губи”[2; С.238]. Застосовується живописний портрет, що часто використовується в період сентименталізму в літературних творах. Краса підкреслювалася природною аналогією, що давало змогу зрозуміти внутрішню природу людини [2; С.34]. Ось приклади живописного портрета в романі: “з очей било зеленістю рівнин” [2; С.120], “вона проростала, мов молода безжурна трава” [2; С.347], “ніжна, як сонячний промінь”, “вразлива, як закоханий соловейко” [2; С.425].

Відіграючи вагому роль у романі, як засіб психологізму, портретні характеристики мають особливість: серед розмаїття портретних деталей домінує образ золотих кіс. Часом письменник збивається на повторення однієї і тієї ж частини портрету, що оживляє та підсилює відтворювану концепцію особистості.

Отже, основними засобами створення образу жінки в романі П.Загребельного «Роксолана» є авторська характеристика; сни і марення, що дають уявлення про підсвідомі переживання Роксолани; діалоги та монологи, внутрішнє мовлення; портретні характеристики; використання психологізованих пейзажів, колористики.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Галич О.А., Назарець В.М., Васильєв Є.М. Теорія літератури. — К.: Либідь, 2001. — 488 с.
2. Загребельний П.А. Роксолана: Роман. — К.: Рад. письменник, 1980. — 574 с.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК "Интелвалк", 2001. — 1600 с.
4. Луговий О. Визначне жіноцтво України. Історичні життєписи. — К.: Ярославів Вал, 2004. — 271 с.
5. Наливайко Д.С. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIIIст. — К.: Основи, 1998. — 578 с.
6. Фащенко В.В. П.Загребельний: Нарис творчості. — К.: Дніпро, 1984. — 206 с.
7. Фащенко В.В. У глибинах людського буття. — К.: Дніпро, 1981. — 279 с.
8. Юнг К.-Г. Воспоминания, сновидения, размышления. — М., 1998. — 477 с.

УДК 81'42

## О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ СИНЕРГЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Бутов В.Н., к. филол. н.

*Запорожский национальный технический университет*

Статья исследует попытки применения синергетического анализа в лингвистике. Это заслуживает внимания, так как именно на стыке наук появляются качественно новые результаты. Но эти результаты могут иметь место только в итоге исследования синергетического процесса, к которому применимы понятия синергетики. Рассмотрены значения терминов синергетики и сделана попытка их применения в исследовании лингвистических явлений.

Автор возражает против применения синергетического анализа в лингвистике без специальной подготовки исследователя. Синергетический подход к изучению языковых явлений применим, но выбрать адекватные модели можно, лишь имея соответствующую подготовку.

*Ключевые слова: нелинейность, бифуркация, флуктуация, аттрактор, диссипативный процесс, фракталы, параметры порядка.*

Бутов В.М. ПРО ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ СИНЕРГЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ / Запорізький національний технічний університет. Україна.

Стаття досліджує спроби впровадження техніки синергетичного аналізу в лінгвістику. Це заслуговує на увагу, оскільки саме на стику наук можуть з'явитись якісно нові результати. Але ці результати виникають тільки після дослідження синергетичного процесу, до якого застосовано поняття синергетики. Розглянуто значення термінів синергетики та здійснено спробу їх використання для дослідження лінгвістичних явищ.

Автор заперечує проти впровадження синергетичного аналізу в лінгвістику без фахової підготовки дослідника. Синергетичний підхід можна застосовувати до вивчення мовних явищ, але обрати адекватні моделі можна, лише маючи відповідну підготовку.

*Ключові слова:* нелінійність, біфуркація, флуктуація, атрактор, дисипативний процес, фракталії, параметри порядку.

Butov V.N. SOME PROBLEMS OF SYNERGETICS ANALYSIS / Zaporizhia national technical university. Ukraine.

The article explores the attempts of applying the techniques of synergetics to linguistics. While embracing the idea of using the techniques of different branches of knowledge to obtain new results, the author strongly distances himself from those paradigms in which the techniques are used as camouflage without proof-stating the validity of the categories.

The studied models can be transferred from one science into another. The synergetic approach is applicable to the research of the language phenomena, but it is only possible to choose models adequate provided that one has received proper training.

*Key words:* non-linearity, bifurcation, fluctuation, attractor, dissipative process, fractals, parameters of order.

В последние годы появилось много научных публикаций, на некоторых из них мы остановимся ниже, с упоминаниями синергетики, которая может давать новые результаты в исследованиях лингвистических процессов в системах со многими элементами. Исследователи вдруг увидели, что старые теории несовершенны, а новые подходы обещают привести к решительным улучшениям результатов исследований. Если говорить в целом, то такие попытки заслуживают пристального внимания, так как именно на стыке наук могут появиться качественно новые результаты, во многих случаях отличные от результатов, полученных традиционными методами. Вместе с тем, имеет смысл оценивать вышеназванные попытки критически, поскольку некоторые из них говорят о явном непонимании сути «привнесённых», традиционно чужеродных для лингвистики процессов и категорий.

Например, Е.В. Тарасова сообщает о том, что "...чтобы познать сложное явление, необходимо проанализировать его с разных сторон, т.е. преодолеть «сверхспециализацию», отказаться от десятилетиями господствовавшего в научном мышлении редуционистского подхода, заменив его подходом *холистским* (курсив наш – ВБ). Последний и является по существу синергетическим" [1]. С таким утверждением можно было бы согласиться, если бы далее оно получило логическое развитие, но автор переходит к истории синергетики, затем перечисляет труды коллег, завершая своё исследование оптимистическими выводами, говорящими о полном непонимании того, что такое синергетика. Синергетические процессы происходят в открытых, сильно неравновесных системах. Какой же неравновесной системой является текст? Эта система неравновесна лишь в том смысле, что буквы не расплываются на бумаге (в случае равновесия системы «бумага-текст» буквы растворились бы в бумаге, как капля чернил в стакане воды). Тем не менее, текст пытаются исследовать «синергетически». Например: Герман И.А. и Пищальникова В.А. в монографии «Введение в лингвосинергетику» [2] рассматривают «симметрию и асимметрию текста как синергетической системы». По каким параметрам текст – синергетическая система? Ни по каким. Можно, конечно, рассматривать текст с точки зрения синергетики в системе «текст-индивидум» в плане различного восприятия текста разными людьми, но это было сделано давно в системе «речь-мышление» без лишней терминологии.

Анализ некоторых «лингвосинергетических» публикаций последних лет вырисовывает общую направленность: раньше, мол, мы не понимали существенности нелинейных процессов в мире и не учитывали их. Теперь мы видим их принципиальную важность. Далее следует простое сопровождение словом «синергетика» необоснованных утверждений, выдаваемых за науку, так называемый «синергетический подход». Вариант употребления чуждого термина вполне допустим, но только в том случае, когда автор даёт своё толкование этому термину. Например, в 19 веке в термодинамике появился новый термин «энтропия», который обозначал функцию состояния термосистемы. С тех пор этот термин обрел новую жизнь в различных науках, но при этом ему всегда давалось новое толкование. Свое содержание термин «энтропия» имеет и в лингвистике. Такого толкования «синергетики» ни в одном, известном мне лингвистическом исследовании не наблюдается. Стало быть, авторы используют термин «синергетика» в той ипостаси, в которой он существует изначально. В таком случае, употребляя этот термин, необходимо придерживаться основных канонов синергетического исследования.

**Целью данной статьи** является выделение некоторых общих для синергетического подхода моментов, без которых синергетический анализ не может быть осуществлен.

Что такое синергетика, появившаяся в противовес классической термодинамике? Это наука о поведении сильно неравновесных систем, состоящих из элементов, образующих при некоторых условиях неравномерные пространственные или временные структуры. Обычная термодинамика использовала идеальные равномерные или монотонные, бесструктурные распределения. На определенном этапе классическая термодинамика перестала устраивать исследователей, так как не объясняла некоторые явления. Например, в какой-то момент времени в неустойчивой системе («хаосе», по Г. Хакену) два или несколько элементов начинают действовать согласованно [3,29], и в результате такого кооперативного действия возникают новые упорядоченные структуры [4] («порядок из хаоса», по И. Пригожину). Образование этих структур и есть синергетический эффект. Процесс образования этих структур описывается нелинейными уравнениями.

Что нового может принести синергетика в языкознание? Неустойчивость языковых структур? Они и прежде не были устойчивыми. Кооперативное действие различных факторов, вызывающих нелинейное поведение систем? И раньше лингвисты работали с учетом нескольких факторов. Да и что называть линейным или нелинейным в языкознании? Образования различных языковых структур вовсе не представлялись как равномерные. Так что предложения новых синергетических подходов здесь в действительности оборачиваются, как правило, отвлечением внимания от нормальной науки, поскольку картину последствий нелинейности и кооперативности без точного расчета угадать трудно. Еще труднее найти для неё пространственное или временное описание (нелинейные процессы описываются с помощью дифференциальных уравнений). По этой последней причине утверждение о том, что «в нашем исследовании был применен синергетический подход», при отсутствии математического описания процесса, попросту оказываются свидетельством некомпетентности автора.

Ответ на вопрос о целесообразности применения синергетического подхода при описании языковых явлений можно получить, сопоставив лингвистические и, скажем, физические модели, изученные с помощью синергетики. В более широком смысле это может быть ответом на вопрос о подобии лингвистических и естественных моделей, следовательно, и о возможности применения методологии одной науки для изучения процессов в другой.

При наличии кооперативных действий в сильно неравновесной лингвистической системе, когда результат этих действий существует и его невозможно объяснить с помощью классической лингвистики, может возникнуть необходимость поиска новых закономерностей. Главная концепция синергетики - все в мире взаимосвязано. До появления синергетики основная задача науки состояла в выработке системы доказательств *внутри* научной дисциплины. Синергетика идет по другому пути — выйти на иное, найти взаимодействия на стыке наук. При этом она делает и последующий шаг — приходит к взаимообогащению разных наук [5, 47]. "Междисциплинарность" синергетики означает, **прежде всего, перенос методов исследования и используемых моделей из одной научной дисциплины в другую.** Благодаря междисциплинарности, синергетика ведет к новому конструктивному диалогу между специалистами в различных научных дисциплинах. Речь, конечно, идет о «сопряжении», а не о «перемешивании» наук. Синергетика делает шаги в направлении сопряжения естественных и гуманитарных наук, в направлении заимствования методов исследования, а не только терминологии.

Синергетика исходит из положения о тесной взаимосвязи хаоса и порядка, а также о нелинейности всех процессов, происходящих в мире. Ключевые понятия теории синергетики - нелинейность, бифуркация, флуктуация, аттрактор, диссипативные процессы и фракталии. Помня суждение Гегеля о том, что ни одно определение не кажется содержательным, пока не ясен смысл входящих в него понятий, попытаемся раскрыть термины синергетики и применить их к лингвистике.

Понятие "*нелинейность*" может быть использовано в языке с точки зрения многовариантности и необратимости процессов, протекающих на всех языковых уровнях (например: конкуренция языков и поглощение одних языков другими, отмирание языков, развитие многозначности слов, образование метафор, выражение модальности и т.д.). Нелинейность в данном случае означает, что развитие и возможная модель самоорганизации любых языковых систем не предопределены и из состояния неустойчивости они могут перейти в одно из нескольких состояний. Само же состояние неустойчивости, из которого возможны варианты перехода, называется "*точкой бифуркации*" [4]. Краткий момент неустойчивости, балансирования системы на острие выбора между будущими состояниями, когда судьба всей системы может зависеть от вторжения одной случайной флуктуации, называется в синергетике *бифуркацией*.

Г. Хакен иллюстрирует бифуркацию простым примером: стальной шарик падает на вертикально стоящее лезвие бритвы [3,24].



В зависимости от начального положения шарика относительно лезвия его траектория может отклоняться влево или вправо. Это означает, что будущая траектория стального шарика зависит от начального условия. Малейшее изменение начального условия может привести к совершенно иной траектории [3,24]. Синергетика исходит из того, что при определенных условиях случайность может определить дальнейшее направление развития системы. В тот момент, когда система находится в состоянии неустойчивости, какое-либо необязательное событие может столкнуть систему в состояние "хаоса" и повлиять на конечную форму системы. Подчеркнем, что только в момент *неустойчивости* системы случайное событие может повлиять на её конечную форму, причем это случайное событие происходит внутри системы. Примером бифуркации в языке может служить возникновение смысла при использовании людьми знаковой системы для общения в период зарождения языка. В результате согласованного действия параметров порядка (см. ниже), т.е. самоорганизации, возникает новое качество системы, и произвольные знаки обретают конкретный смысл.

*Флуктуациями* называются единичные, вяло текущие процессы, самопроизвольно происходящие в неравновесной системе. Флуктуации, или незначительные, случайные возмущения в системе, играют, согласно моделям синергетики, двойственную роль:

- во-первых, они могут выступать как нейтральный фон, не вносящий в систему заметных отклонений. Даже значительная флуктуация, если она не превысила некоторого критического значения, гасится всей остальной массой "спокойных" составляющих (периодическое возникновение окказиональных слов и словосочетаний в речи, связанное с теми либо иными значимыми общественными событиями);
- во-вторых, флуктуации могут перевести систему в новое состояние: при определенных условиях флуктуации способны перевести систему в критическое состояние, т.е. довести её до *точки бифуркации*, и перевести в качественно новое состояние (например, процесс образования новых слов и вхождение их в узус, т.е. образование неологизмов) [6, 162-185].

Понятие "*аттрактор*" обозначает конечное состояние или ход эволюции диссипативной (см. ниже) системы [7, 65]. В зависимости от начальных условий система, находящаяся в неравновесном состоянии, может принять одно из множества устойчивых состояний. Конечная область этих множеств и есть "*аттрактор*". В языкознании, например, появление в синонимическом ряду наиболее употребляемого в речи слова можно считать смещением центра синонимического гнезда в направлении этого речевого аттрактора.

Синергетика исходит из того, что состояние хаоса является вполне нормальным состоянием развития процесса, так как в это время система выбирает различные варианты самоорганизации и останавливается на оптимальном варианте. Понятен и показателен пример: после завоевания Англии норманнами (1066г.) на территории Англии конкурировали три языка: английский, французский и латынь. В результате конкуренции английский язык «победил». Остановившись на оптимальной форме самоорганизации (выбрав, таким образом, свое состояние), система "сбрасывает" в окружающее пространство лишнюю, не нужную для образования и функционирования новой структуры, энергию. В физико-химических процессах она выделяется в форме теплоты, в языковых процессах – в форме умирания языков, отказа от устаревших терминов и понятий, изменения синтаксиса в сторону его упрощения и т.д.

Такие процессы сброса лишней энергии называются *диссипативными* [4,162-185] ("порядок через флуктуации", по И. Пригожину). Подобные хаотические состояния системы в конечном итоге могут играть творческую, конструктивную роль, открывая дорогу процессам самоорганизации. «Порядок из хаоса», - так определил развитие этого процесса И. Пригожин.

*Фракталиями* называются такие объекты, которые обладают свойством инвариантности. Это означает, что малый фрагмент структуры такого объекта не обязательно подобен более крупному фрагменту. «Целое» не повторяет свойства более мелких его частей, оно обладает другими свойствами. Применительно к языку как к системе этот термин в пояснении не нуждается.

*Параметры порядка*. Г. Хакен так определяет этот термин: «...в точке потери системой устойчивости ... неустойчивыми становится небольшое количество мод, которые служат параметрами порядка, описывающими макроскопическую структуру. В то же самое время эти параметры порядка определяют поведение микроскопических частей системы в силу *принципа подчинения*. Так, возникновение параметров порядка и их способность подчинять, позволяют системе находить свою структуру» [3, 32]. В

системе «язык – общество» параметрами порядка являются люди. Они же являются и носителями языка. Люди закладывают основы языка, изучают и совершенствуют его, передают другим поколениям. В системе «индивидуум-общество» параметром порядка является язык [8].

Итак, мы видим, что физические понятия могут (на довольно абстрактном уровне) быть применены к лингвистическим процессам. Но применения терминологии одной науки для исследования явлений в другой явно недостаточно. Существуют общие положения синергетического подхода, обязательные при его применении в любой науке, в том числе в лингвистическом анализе. Предлагаем для исследования какого-либо языкового фактора или явления с точки зрения синергетики четко обозначить следующие моменты:

1) данный языковой фактор (или явление) невозможно научно объяснить, опираясь на классические лингвистические исследования. Только синергетический подход может дать желаемые результаты, в корне отличные от результатов, полученных классическим путем. Имеются попытки подобных исследований, но они не удовлетворяют науку. В чем эта неудовлетворенность? Вот это самое «неудовлетворяющее» и может быть предметом исследования;

2) исследуемая система должна быть неравновесной, т.е. находиться в готовности к изменению своего состояния, в противном случае синергетический подход к её исследованию не применим.

При выполнении вышеуказанных условий далее следует определить параметры порядка системы и субъекты кооперативной деятельности. Если параметры не определены или совместная деятельность вообще отсутствует – нет основания для применения синергетического подхода. Затем необходимо сопоставить термины синергетики с соответствующими терминами лингвистики (т.е. определить, что в нашем, лингвистическом случае является аттрактором, точкой бифуркации и т.д.). И, наконец, связать воедино процесс взаимодействия компонентов с помощью нелинейных уравнений, т.е. описать языковое явление с помощью инструмента выбранной науки.

Как видим, при очевидной возможности применения синергетического подхода для исследования лингвистических явлений, существуют вполне реальные трудности, связанные, в основном, с отсутствием определенной подготовки у потенциальных авторов. Это, конечно, не может служить причиной для отказа от внедрения синергетического подхода в лингвистический анализ, но следует отметить, что отсутствие указанных выше моментов (либо одного из них) в заявленном синергетическом подходе оборачивается дискредитацией классической лингвистики и заменой её общими фразами.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Тарасова Е.В. Синергетические тенденции в современной лингвистике / Е.В. Тарасова // Вісник Харківського національного ун-ту. – 2000. -№50. - С. 3-9
2. Герман И.А. Введение в лингвосинергетику / И.А. Герман, В.А. Пищальникова – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 1999. –130с.
3. Хакен Г. Информация и самоорганизация: Макроскопический подход к сложным системам / Пер. с англ. Ю.А. Данилова. – М.: Мир, 1991. –240 с.
4. Пригожин И.Р. Природа, наука и новая рациональность / И.Р. Пригожин // Философия и жизнь. – 1991. - № 7. - С.36.
5. Князева Е. Единая наука о единой природе / Е. Князева, А Туробов // «Новый мир». – 2000. - №3. –С. 12-14.
6. Пригожин И.Р. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И.Р. Пригожин, И. Стенгерс.– М.: Едиториал УРСС, 2003. –312с.
7. Пригожин И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени / И.Р. Пригожин, И. Стенгерс.– М.: Едиториал УРСС, 2003. –240с.
8. Хакен Г. Можем ли мы применять синергетику в науках о человеке? / Г. Хакен // Синергетика и психология. Тексты. Выпуск 2. Социальные процессы / под ред. И.Н. Трофимовой. – М.: ЯНУС-К, - 1999. – С. 11-25.

## ФРЕЙМОВА СТРУКТУРА КОНЦЕПТУ PR

Ваніна Г.В., аспірант

*Запорізький національний університет*

У статті описується фреймова структура концепту PR на основі виділених раніше первинних понятійних ознак.

*Ключові слова:* концепт PR, фрейм, фреймова модель, понятійні ознаки.

Ванина А.В. ФРЕЙМОВАЯ СТРУКТУРА КОНЦЕПТА PR / Запорожский национальный университет, Украина

В статье описывается фреймовая структура концепта PR на основе выделенных ранее понятийных признаков.

*Ключевые слова:* концепт PR, фрейм, фреймовая модель, понятийные признаки.

Vanina A.V. FRAME STRUCTURE OF THE CONCEPT PR / Zaporizhzhya National University, Ukraine

In this article the frame structure of the concept PR is described on the basis of analysed before conceptual features.

*Key words:* concept PR, frame, frame pattern, conceptual features.

Одним із завдань когнітивної лінгвістики є моделювання концептів та встановлення особливостей їх мовної реалізації. Досліджуючи мову як когнітивний механізм, що має велике значення в кодуванні та трансформуванні інформації, когнітивна лінгвістика оперує рядом категорій, що відображають структури, у вигляді яких знання акумулюються у свідомості мовної особистості.

Інформація, яку людина отримує ззовні, перетворюється у вигляді ментальних репрезентацій різного типу. Ця інформація утримується в пам'яті, з метою вилучення та використання в разі необхідності. Для представлення знань когнітивна наука оперує такими когнітивними структурами, як концепт, сценарій (скрипт), фрейм, схема, гештальт та інші.

Головною моделлю репрезентації знань у когнітології вважається фрейм, який взято за основу для аналізу концепту PR.

Значний внесок у теорію фреймів зробили західні вчені Т. ван Дейк, Дж. Лакофф, М. Мінський, Ч. Філлмор. Вчені сфокусували свою увагу на вивченні концептуальної основи людської свідомості та виникнення знань.

Фреймова теорія репрезентації знань привертала та привертає увагу багатьох російських та вітчизняних вчених, таких як Т. Бехта, В. Дем'янков, С. Жаботинська, У. Карпенко, О. Кубрякова, Н. Кульчицька, К. Кусько, О. Селіванова тощо.

У сучасній лінгвістиці фрейм розглядається “як одиниця знань, яка зберігається в пам'яті й формує певну понятійну структуру мовного (конструкції взаємопов'язаних слів), а також позамовного досвіду (уміння відповідним чином орієнтуватися у ситуації)” [1, 119]. Фрейми – це “не уривки знань, що виділяються довільно, а одиниці, організовані навколо деякого концепту” [2, 243]. М. Болдирєв зазначає організованість фрейму навколо концепту як “одиниці знань, яка містить у собі дані про суттєве, типове і можливе для цього концепту в рамках певної культури” [3, 5].

На думку У. Карпенко, “фрейм схематизує, дозволяє чітко уявити та зрозуміти концепт” [4, 45]. Отже, для концептів фреймова структура є моделлю інтерпретації, концепти реалізуються через фрейми. Н. Кульчицька виділяє фрейм як багатокомпонентний, об'ємний концепт, що найбільш пов'язаний з поняттям семантичного поля [5, 2].

У рамках даної роботи для опису змісту концепту з урахуванням його культурних параметрів вважаємо *фреймову* модель найбільш придатною, тому що саме така модель дозволяє зібрати повну інформацію, асоційовану з даним концептом. Саме фреймова модель структурування знань дозволяє всебічно дослідити уявлення мовної особистості про фрагмент дійсності, що виражена концептом.

Концепт PR як одиниця професійної концептосфери містить спеціальні знання про комплексну, багатоаспектну діяльність, що пройшла тривалий шлях розвитку і зараз включає стратегічні дії, направлені на інформування та переконування будь-якої аудиторії, та застосовувані майже у кожній сфері людської діяльності. Тобто концепт PR є моделлю репрезентації знань про специфічну діяльність, ця модель є “пакетом” інформації, знань професіонала про цей вид діяльності. Моделі, що конструюють певні зв'язки, у мисленні представлені фреймами, які можна визначити як “структуровані одиниці знань, в яких виділяються певні компоненти і відношення між ними. Фрейми включають систему оцінок, показники істинної ситуації, культурні, прагматичні, енциклопедичні знання, а також концептуальні плани – інструкції для використання фрейму” [6, 9].

Таким чином, **метою** дослідження є визначення фреймової структури концепту PR на основі концептуальних понятійних ознак.



Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**: 1) узагальнити розуміння поняття PR; 2) дослідити та описати фреймову структуру концепту PR на основі виділених раніше первинних понятійних ознак.

**Об'єкт** дослідження – концепт PR як одиниця професійної концептосфери.

**Предметом** дослідження є побудова фреймової моделі концепту PR на основі понятійних ознак.

У роботі під фреймом розуміємо ієрархічно впорядковану репрезентацію певної стандартної ситуації дійсності, яка представляє досліджуваний концепт PR і містить знання про істотне, типове та можливе для цього концепту.

Як структуровану одиницю знань фрейм іноді визначають як сукупність термінальних вузлів та відносин, що представлені слотами. Термінальні вузли - інваріантні параметри ситуації, що представляють дані, постійні для даної ситуації; а слоти - їх варіативна реалізація, що заповнюються з конкретної практичної ситуації і часто представляються як підфрейми або вкладені фрейми. У слотах можуть бути присутні як національно-культурні компоненти, у яких закріплені особливості тієї чи іншої лінгвокультури, так і універсальні. Таким чином, характер слотів певного концепту більшою мірою визначається специфікою концептосфери, у якій розвивається концепт, що підлягає аналізу.

Ієрархічну впорядкованість концепту PR представляємо за допомогою вершинних вузлів, що є постійними для даної ситуації, та за допомогою слотів, які виділяються при актуалізації певної ситуації в дискурсі. Варіативність ситуації припускає наявність у структурі слотів терміналів.

Згідно з класифікацією С.А. Жаботинської, існує п'ять типів фреймів:

- предметноцентричний (складається із системи пропозицій, де до одного й того ж логічного суб'єкта приєднується декілька логічних предикатів; у центрі уваги перебуває сам предмет);
- акціональний (конституентами є декілька предметів, які наділяються семантичними ролями, акцент зміщується на взаємодію одного предмета з іншими);
- партонімічний (його предметні сутності співвідносяться між собою як ціле і його частина);
- гіпонімічний (предметні сутності поєднуються родо-видовими відношеннями);
- асоціативний (ілюструє відношення схожості, яке базується на зближенні концептів у мисленні самого індивіда)[7, 11-12].

На основі виділених раніше [8] універсальних дефінітивних ознак імені концепту PR, які дають прототипові уявлення про цей феномен у професійній субкультурі, вважаємо можливим структурувати універсальний фрейм даного концепту на підґрунті предметного та акціонального фрейму:

[(ХТОСЬ: агенс) Є/ДІЄ ТАМ) ТАК) ЗАРАЗ] – предметний фрейм

[(ХТОСЬ: агенс) ДІЄ за допомогою (ЩОСЬ: інструмент) на (ЩОСЬ/ХТОСЬ: пацієнс)] – акціональний фрейм

Структура універсального фрейму концепту PR представлена вершинними вузлами фрейму, що є постійними компонентами ситуації, та перемінними слотами, що заповнюються при актуалізації ситуації в дискурсі.

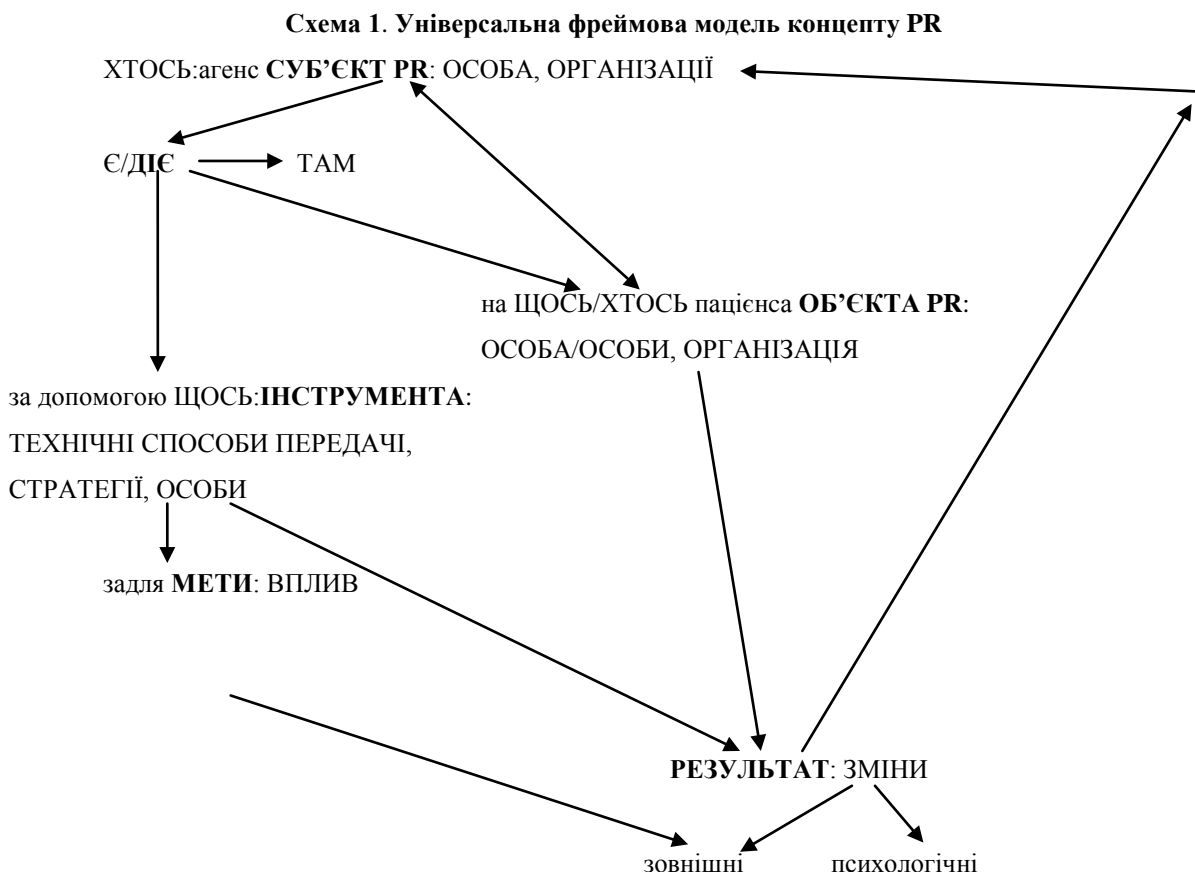
Визначення вершинних вузлів здійснено на основі компонентів PR-діяльності, які притаманні їй, як і будь-якому комунікативного акту: відправник (комунікатор) (sender), мета (aim), повідомлення (message), спосіб передачі (посередник), одержувач (receiver) [ 8,361].

Слоти та терміналі визначено з первинних понятійних ознак концепту PR, які виявлені за допомогою аналізу тлумачень PR-діяльності та виділення структурно-семантичних компонентів концепту PR (див. Таблиця 1) [ 8,364].

Таблиця 1 - Структурно-семантичні компоненти концепту PR

Відправник (sender)						Мета (aim)				Спосіб передачі (посередник) (medium)				Одержувач (receiver)		
Уряд	Політики	Комерційні ор-ції	Громадські ор-ції	Окремі особи	Інші країни	Створення необх. суп. думки	Двостороння комунікація	Інформування	Вплив і керування	посередники		Методи керування інформацією	Спосіб комунікації	Суспільна група	Окрема особа	Власні працівники організації
										Особи	Організації					

Отже, фрейм концепту PR як інтегративну концептуальну модель, що структурує інформацію про PR-діяльність, можна схематично представити так (див. Схема 1):



Вершинними вузлами фрейму PR є : **СУБ'ЄКТ PR** – відправник (sender), **ДІЄ** – діяльність СУБ'ЄКТА (activity), **ОБ'ЄКТ PR** – одержувач (receiver), **ІНСТРУМЕНТ** – спосіб передачі, посередник (medium), **МЕТА** (aim), **РЕЗУЛЬТАТ** (result).

Вузол **СУБ'ЄКТ PR** містить у собі слоти **ОСОБА, ОРГАНІЗАЦІЯ**.

**ОБ'ЄКТ PR** може бути представлений такими слотами, як **ОСОБА/ОСОБИ, ОРГАНІЗАЦІЇ**.

Схема фреймової моделі концепту PR показує, що існує безпосередній зв'язок між вершинними вузлами **СУБ'ЄКТ PR**, **ОБ'ЄКТ PR**, що говорить про двобічну симетричну модель PR-комунікації, яка представляє собою активну взаємодію суб'єкта та об'єкта з метою досягнення взаєморозуміння.

Вершинний вузол **ІНСТРУМЕНТ** – спосіб передачі, посередник (medium) відіграє велику роль серед компонентів PR-комунікації. Відношення PR-аудиторії до реального стану речей є опосередкованим саме комунікатором, посередником. Тому інструменти, способи передачі повідомлення можна класифікувати на технічні способи передачі інформації та стратегії (здатності впливати на підсвідомість аудиторії). Таким чином, вершинний вузол **ІНСТРУМЕНТ** має такі слоти: **ТЕХНІЧНІ СПОСОБИ ПЕРЕДАЧІ, СТРАТЕГІЇ, ОСОБИ, ЩО ЗДІЙСНЮЮТЬ ПЕРЕДАЧУ ІНФОРМАЦІЇ**.

Вузол **МЕТА** передає цілі PR-комунікації, що полягають у різних виявах **ВПЛИВУ**. Вплив PR-комунікації на аудиторію може виявлятися в певних змінах цінностей, орієнтирів, прагнень, потреб, поведінки людини. Цей вузол не завжди може бути виражений експліцитно.

Вершинний вузол **РЕЗУЛЬТАТ** має у собі слот **ЗМІНИ**, який включає у свою структуру такі термінали: **зовнішні/соціальні зміни, психологічні зміни**. **РЕЗУЛЬТАТ** PR-діяльності має значення для **СУБ'ЄКТА PR** і визначає його наступні дії.

Таким чином, на основі понятійних ознак, виділених із структурно-семантичних компонентів концепту PR, було побудовано універсальну фреймову модель концепту PR.

Перспективи подальшого дослідження полягають в аналізі лексико-семантичного заповнення слотів та терміналів фрейму концепту PR на матеріалі англійської, російської та української мов.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Полюжин М.М. Когнітивна парадигма лінгвістичних досліджень // Проблеми романо-германської філології: Зб. наук. праць. – Ужгород: Ужгород. держ. ун-т. – 1999. - С. 4-22.
2. Dijk van T.A. Discourse as Structure and Process. - Vol.1. – London: Sage publications, 1998. – 356 p.
3. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика. – Тамбов: Из-во Тамбовского университета, 2000. – 123 с.
4. Карпенко У.А. Концептное содержание фрейма “вооруженное противостояние” в русской культурно-языковой традиции. Дис....канд.филол.наук: 10.02.02 / Киевский нац. ун-т им.Т.Шевченка. – К., 2006. – 233 с.
5. Кульчицкая Н.А. Фрейм как тип лексического концепта (оновах взглядах на проблему фрейма в лингвистике) // <http://tp11999.narod.ru/WEBLSE2002/SHEIGALLSE2002.HTM>
6. Селиванова Е.А. Теоретические основы когнитивной ономазиологии // Вісник Черкаського ун-ту. – Сер. Філологічні науки. – 1999. - №11. – С.3-12.
7. Жаботинская С.А. Концептуальный анализ: типы фреймов // Когнитивная семантика. Материалы конференции. – Тамбов, 2000. – Ч.2. – С.10-13.
8. Ваніна Г.В. Семантична структура поняття “PR” у лексикографічному й науково-професійному висвітленні (на матеріалі англійської, російської та української мов) // Науковий вісник Волинського національного університету ім. Лесі Українки. – Сер. Філологічні науки. – 2008. - №4. – С.360-365.
9. Вострова С.В. Фреймовий аналіз концептуальної ситуації “перебіг хвороби” в англійському медичному дискурсі // Мовні і концептуальні картини світу. – К., 2002. - №7. – С.90-102.
10. Minsky M. A framework for representing knowledge // D.Metzing ed. Frame conceptions and text understanding. – B.; N.Y.: Gruyter, 1980. – P.1-25.
11. Minsky M. The society of mind. – New York, 1988.

УДК 373.5.016:821.161.2-31

### ФОРМУВАННЯ ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИХ ЗНАНЬ ПРО РОМАН ЯК ЖАНР НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЗОШ

Васьків М.І., аспірант

*Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка*

У статті подається хронологічний виклад основних етапів і шляхів процесу формування теоретико-літературних знань про роман як жанр на уроках української літератури у 9-12 класах загальноосвітньої школи (ЗОШ), починаючи від попередніх уявлень про особливості епічних творів та знань про роман, отриманих на уроках зарубіжної літератури в 6-8 класах, і закінчуючи засвоєнням знань про окремі риси роману (розповідний прозовий характер, розгалужений сюжет, синтез приватного і суспільного життя, велика кількість персонажів-характерів, поліфонізм тощо) та його жанрові різновиди.

*Ключові слова: епос, роман, розповідь, сюжет, поліфонізм, характер, жанрові різновиди роману.*

Васьків М.І. ФОРМИРОВАНИЕ ТЕОРЕТИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ ЗНАНИЙ О РОМАНЕ КАК ЖАНРЕ НА УРОКАХ УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ООШ / Каменец-Подольский национальный университет им. Ивана Огиенко, Украина

В статье подается хронологическое изложение основных этапов и путей процесса формирования теоретико-литературных знаний о романе как жанре на уроках украинской литературы в 9-12 классах общеобразовательной школы (ООШ), начиная от предварительных представлений об особенностях эпических произведений и знаний о романе, полученных на уроках зарубежной литературы в 6-8 классах, и заканчивая усвоением знаний об отдельных чертах романа (повествовательный прозовый характер, разветвленный сюжет, синтез частной и общественной жизни, большое количество персонажей-характеров, полифонизм и т.д.) и его жанровых разновидностях.

*Ключевые слова: эпос, роман, повествование, сюжет, полифонизм, характер, жанровые разновидности романа.*

Vas'kiv M.I. THE FORMATION OF THEORETIC-LITERARY KNOWLEDGE ABOUT THE GENRE OF THE NOVEL AT THE LESSONS OF UKRAINIAN LITERATURE AT SCHOOL / Ivan Ohienko National University of Kameanets-Podilsky, Ukraine

The autor gives the main possession (in chronological order) and the ways of formation of theoretic-literary knowledge about the novel as a genre at the lessons of Ukrainian literature in 9-12<sup>th</sup> forms of secondary school, beginning from the pupils' previous ideas about the peculiarities of epic artistic works and the knowledge about the novel, which they gained during the lessons of foreign literature in 6-8<sup>th</sup> forms, and finishing with the gaining the knowledge about the special features of the novel and its genre types.

*Key words: epos, novel, story, subject, polifonizm, character, genre varieties to the novel.*

Спіраючись на «Державний стандарт...», автори нової програми з української літератури (5-12 класи) для ЗОШ цілком справедливо так визначали мету вивчення українського красномого письменства у школі: «...метою шкільного вивчення української літератури є:

- підвищення загальної освіченості громадянина України, досягнення належного рівня сформованості вміння “читати й усвідомлювати прочитане”, “прилучатися до художньої літератури, а через неї – до фундаментальних цінностей культури”, розширення їхніх культурно-пізнавальних інтересів;
- сприяння всебічному розвитку, духовному збагаченню, активному становленню й самореалізації особистості в сучасному світі;
- виховання національно свідомого громадянина України;
- формування і утвердження гуманістичного світогляду особистості, національних і загальнолюдських цінностей» [1; 3-4]. Далі йде перелік конкретних завдань, які необхідно виконати для досягнення поставленої мети.

І ті складники, які становлять у сукупності мету вивчення літератури в школі, і завдання передбачають їхнє системне викладання, тобто те чи інше завдання, той чи інший пункт, окреслений метою, вивчається не відокремлено (сьогодні – «підвищення загальної освіченості», а завтра, наприклад, «сприяння всебічному розвитку»), а цілісно. Значною мірою на уроках літератури цьому активно сприяє те, що художній твір є цілісним, системним явищем, у якому нерозривно поєднуються літературознавчі, аксіологічні, розвиваючі тощо аспекти. Тому шкільне вивчення художньої літератури уподібнюється до герменевтичного кола: аналізуючи, засвоюючи окремі компоненти – краще розуміємо цілий твір; краще розуміючи цілий твір – повніше усвідомлюємо специфіку компонентів; розглядаючи один рівень поезики твору – завжди залучаємо і пізнаємо інші, які, своєю чергою, дозволяють ґрунтовніше засвоїти аналізований поетикальний рівень; конкретні твори, явища, прийоми вимагають залучення теоретичних знань, формування яких передбачає неминуче використання конкретних прикладів (синтез дедукції та індукції).

Звідси випливає закономірна думка, що вивчення української літератури в загальноосвітній школі неможливе без засвоєння теоретико-літературних знань і вмінь та навичок застосовувати їх до аналізу конкретних літературно-художніх явищ. «...нам необхідно пам'ятати, що повноцінна літературна освіта (а вона, зазвичай, є еквівалентом культурної освіченості) є цінною лише тоді, коли тримається на міцному теоретико-літературному каркасі. У золотий вік літературної освіти, який розпочався наприкінці XIX ст. і поволі почав пригасати з настанням телевізійної ери десь у другій половині XX ст., теоретико-літературні знання були надійним підґрунтям освіти. На жаль, у наш час цей фундамент неухильно руйнується. Байдуже ставляться до ролі колись класичного об'єму знань з філології, не усвідомлюючи його справжнього значення» [2; 4].

Засвоєння генетичних теоретико-літературних знань, з одного боку, ускладнюється тим, що абсолютна більшість типів шкільного аналізу твору – проблемно-тематичний, пообразний, композиційний, структурно-стилістичний – не передбачає активного вивчення жанрової сутності літературних текстів. З іншого боку, вивчення генетичної природи художнього твору зосереджує в собі аналіз усіх інших поетикальних рівнів. Тому цілісний аналіз літературного твору дає найширші можливості для засвоєння генетичних теоретико-літературних знань та знань жанрової своєрідності кожного конкретного тексту. «Жанровий аспект аналізу допомагає виявити типологічні, історично стійкі фактори й особливості художнього твору. Сам вибір письменником того чи іншого жанру... відтворює ставлення його до зображуваного й орієнтацію на певну літературну традицію... Повноцінне осягнення твору мистецтва неможливе без певних уявлень читача про жанр, його характерні закономірності й порушення. Тому такий важливий жанровий аспект аналізу в шкільному вивченні літератури, тим більше що у сприйнятті учнів, на жаль, нерідко твори, що вивчаються, уподібнюються один до одного: в усіх є образи, сюжет, описи, авторські відступи тощо. Аналіз в аспекті жанру дозволяє не тільки поглибити знання з літератури, але і сприяти вихованню естетичного смаку учнів, розумінню художнього твору як явища мистецтва... Вчителю важливо самому розкривати перед учнями межі, які відділяють твори різних жанрів одного й того ж автора і різних авторів» [3; 168].

Проблема засвоєння жанрових особливостей твору є надзвичайно актуальною, бо не тільки «у сприйнятті учнів, на жаль, нерідко твори, що вивчаються, уподібнюються один до одного». Можна спостерігати певне ігнорування жанрової сутності твору навіть із боку маститих дослідників, про що свідчить, наприклад, така назва статті – «Вивчення роману Володимира Винниченка “Чорна Пантера і Білий Медвідь” у ВНЗ і школі» (можливо, це недогляд не стільки автора, скільки редколегії журналу УЛЗШ, тим більше що далі у статті йдеться виключно про «драму», «п’єсу» В.Винниченка).

Вивчення теоретичних основ роману як жанру та романних рис конкретних творів на уроках української літератури формально розпочинається аж у другому семестрі 9 класу, з «Чорної ради» П.Куліша. Проблема ускладнюється тим, що нова програма 12-річного навчання суттєво зменшила кількість тих романних текстів, які пропонуються до вивчення учнями ЗОШ у 10-12 класах.. При всій повазі до феміністично-гендерних уподобань загального редактора програми, невиправданим видається вилучення з програми «Перехресних стежок» І.Франка (зараз не будемо зясовувати, чи це повість, чи роман) і їх заміна «Сойчиним крилом». Не тішить також і те, що з романістики О.Гончара пропонується вивчати тільки одну новелу «Залізний острів» із «Тронки», а «Диво» П.Загребельного і «Жовтий князь» В.Барки планується вивчати скорочено, як ілюстрація загальних тем із романістики. Дивує також відсутність романів серед тих творів сучасної літератури перелому ХХ-ХХІ століть, які пропонуються до вивчення в останній період 12-річної освіти. І це на тлі того, що роман є чи не найпродуктивнішим і найбільш читабельним жанром за останні сто років. Невелика кількість творів цього жанру у випускному класі особливо помітна у порівнянні з програмою з зарубіжної літератури, яка передбачає аналіз біля десятка романів за 12 клас навчання.

В 11 класі пропонується вивчати тільки три новели з «Вершників» Ю.Яновського. Безперечно, форма роману в новелах є дуже цікавою, але усвідомити її оригінальність через три з восьми новел надзвичайно складно. Натомість весь твір не пропонується до аналізу, очевидно, через його неприховану прорадянську заангажованість. Видається вже давно назрілою потреба замінити «Вершники» «Чотирма шаблями» або, ще краще, «Майстром корабля», національно-патріотичними і сповненими пригод і романтики творами, які не можуть не приваблювати юного читача і мають високий гуманістичний та виховний потенціал.

Проте маємо те, що маємо, тому треба виходити з наявних можливостей. По-перше, роман є одним із епічних жанрів, тому вивчення оповідань і повістей у молодших, середніх і старших класах сприяє засвоєнню окремих рис, спільних для всіх епічних творів, у тому числі й романів. По-друге, перші уявлення про специфіку цього жанру учні отримують у середніх класах при вивченні зарубіжної літератури починаючи з 6 класу («Робінзон Крузо» Д.Дефо, «П’ятнадцятирічний капітан» Ж.Верна та ін.). У старших класах на уроках зарубіжної літератури теоретичні та практичні знання про роман суттєво поглиблюються, особливо якщо врахувати чималу їх кількість. По-третє, кількість пропонованих до аналізу творів романного жанру в старших (і не тільки) класах зростає за рахунок їх вивчення на уроках позакласного читання.

Отже, перші уявлення про роман як епічний жанр в учнів формуються ще задовго до вивчення першого в українській літературі роману П.Куліша «Чорна рада». Роман – розповідний прозовий твір, і це те, що єднає його з жанрами малої та середньої прози. Відповідно, до 9 класу в учнів уже є сформовані уявлення про подієвість (сюжетність) епічного твору, про розповідача, який втручається у виклад подій і думок персонажів чи, навпаки, максимально «відсторонюється» від них, про завершеність дії та, як наслідок, розповідь про неї у минулому часі, про ґрунтовно охарактеризовані персонажі, час і місце епічного твору, про змінну точку зору, про поєднання дій, описів і роздумів, про синтез особистого і суспільного життя, про деталізацію як спосіб відтворення усіх інших перерахованих рис епічного твору.

«...все від епічного роду – і минулий час, і включеність епізоду в потік часу (“одного разу”) і виявленість “кута зору” розповідача, який перебуває в позиції спостерігача, створює “ефект присутності”... розповідач розсуває рамки часу і простору... перекидає мости між приватним життям і життям історичним... між смішними “мікроподобицями” побуту... і духом часу цілої епохи... між випадком... і міцно усталеними нормами соціальної поведінки, етикою епохи... В оповіді з’являються деталі, штрихи, нібито, зовсім несуттєві для руху фабули... Своєрідність розвитку епічної фабули, її перервність породжується потребою занурення в обставини і характери, які мотивують розвиток дії... розповідь про життя в будь-якому його вияві, великому чи малому, обростає багатьма подобицями, а разом із ними і в них висвічуються несподівані грані буття, включаються різні життєві сфери, кожна з яких претендує на свою самостійність, але в чомусь і втрачає її, бо тільки у зчепленнях відкривається справжній сенс і значення одиничного прояву життя... Велика кількість розповідачів, наявність різних точок зору є також виразом спрямованості епосу до максимальної об’єктивності» [4; 93-108]. Зрозуміло, формування уявлень про перераховані риси та вміння їх аналізувати не постає як безпосереднє засвоєння особливостей епічного твору. Усе це є ніби «побічним» результатом аналізу змісту й форми епічних текстів, бо якщо ці риси ще раз переглянути, то можна переконатися, що вони яскраво репрезентують майже усі рівні поетики літературного твору.

Перші відомості вже про власне роман учні ЗОШ, за пропозицією авторів програми з зарубіжної літератури, отримують у 6 класі, у процесі аналізу «Робінзона Крузо» і «П'ятнадцятирічного капітана» [5; 23]. Лише після цього, у 7 класі, пропонується засвоїти жанрову категорію «повість» [5; 33], що тільки сприятиме чіткішому розумінню відмінності між великим і середнім епічними жанрами. У подальшому теоретичні знання про роман і повість та вміння застосовувати їх до аналізу конкретних творів поглиблюються: під час вивчення «Собаки Баскервілів» учні засвоюють поняття «літературний детектив» [5; 35], засвоюючи зміст і форму «Айвенго», «Мандрів Гуллівера», «Останнього дюйма», «Дона Кіхота», розширює і закріплює отриману раніше інформацію про роман [5; 30, 34-37, 54]. У 9 класі, паралельно з вивченням «Чорної ради», учні аналізують особливості пушкінського «Євгенія Онегіна» і лермонтовського «Героя нашого часу», де їм пропонується не тільки закріплювати попередні знання про роман, але також вони розширюються за рахунок засвоєння особливостей кількох його жанрових різновидів – роману у віршах, соціально-психологічного роману та морально-психологічного роману [5; 66-69].

Складається враження, проте, що автори обох програм не дуже координували між собою дії в процесі їх укладання, бо поняття «соціально-психологічний роман» повторно пропонується до засвоєння при вивченні роману П.Мирного й І.Білика, так само повторно поняття про роман як жанр повинно засвоюватися при вивченні роману П.Куліша. З іншого боку, повторення тільки сприяє кращому засвоєнню знань і вмінь, більше того, дає можливість їх суттєво поповнити, розширити.

Зрозуміло, що на уроках вивчення «Чорної ради» треба враховувати здобуті раніше теоретико-літературні знання, уміння й навички їх практичного застосування. Програма передбачає засвоєння трьох теоретичних генологічних термінів: роман, роман-хроніка, історичний роман. Початково потрібно актуалізувати і систематизувати отримані раніше при вивченні української та зарубіжної літератури знання щодо розповідного прозового характеру епічних творів, а також романів як великих епічних творів. Потім розширюємо їх, ілюструючи на прикладі твору П.Куліша розгалуженість сюжету, його романічність, велику кількість детально відтворених подій і персонажів-характерів. Враховуючи те, що в «Чорній раді» особливо помітно те, що кожен персонаж є носієм певної ідеї, можна дати учням початкові знання про поліфонізм роману як одну з найважливіших його іманентних рис.

Як історичний роман твір П.Куліша доцільно аналізувати спираючись на відому вже учням інформацію про «Собор Паризької Богоматері» та, особливо, «Айвенго», що є дуже важливим, якщо врахувати уже затерту істину про те, що «Чорна рада» – перший український роман вальтерскоттівського типу. Для вчителя в цьому сенсі дуже цінною буде можливість використати на уроках вивчення твору П.Куліша знань, отриманих із монографії А.Гуляка «Становлення українського історичного роману» [6]. Важливо не тільки розглянути складні взаємозв'язки між історичними реальними подіями і їх трансформацією у тексті та ідейним змістом «Чорної ради», але й вивчити сюжетне переплетення подій приватного життя (любовний трикутник, ідеал хутірського буття) з суспільно важливими, ключовими перетвореннями в долі української нації. Для подальшого вивчення літератури і самостійного читання історичних романів, які завжди користуються популярністю у юних читачів, особливо хлопців, варто наголосити, що твори цього жанру завжди мають «вихід на сучасність», актуалізують і трансформують події минулого у світлі тих важливих проблем, які турбують сучасників.

Відтворення суспільних катаклізмів у романі П.Куліша дає підстави називати його романом-хронікою, коли окремі завершені епізоди пов'язуються найчастіше тільки рухом у часі, хоча лінія приватного життя характеризується більше концентричним сюжетом, ніж хронікальним. Роман-хроніка передбачає своїм жанровим маркуванням також вказівку на те, що він за об'єкт зображення бере надзвичайно важливі історичні події та явища.

У тому ж 9 класі програма пропонує до вивчення роман І.Багряного «Тигролови» та засвоєння теоретико-літературного поняття «пригодницький роман». Це новий для учнів термін насправді може стати узагальненням і розширенням знань про нього через актуалізацію інформації про пригодницькі твори, у тому числі й романи, які вони вивчали на уроках зарубіжної літератури в попередніх класах. Більше того, тут можна йти не від конкретного до загального, а навпаки: спираючись на відомості школярів про пригодницькі твори, стимулювати їх до читання великого тексту, попередньо повідомивши учнів про пригодницький характер роману І.Багряного. Отже, «Тигролови» можуть поповнити знання і навички аналізу жанрової природи пригодницького роману й роману загалом. При вивченні цього «Тигроловів» дуже важливо звернути увагу на таку іманентну рису роману, як відтворення індивідуальних доль, протистояння особистостей до ворожих суспільних основ: «Однією з основних внутрішніх тем роману є саме тема неадекватності до героя його долі і його становища. Людина або більша за свою долю, або менша від своєї людяності... Сама зона контакту з незавершеним теперішнім... створює необхідність такого незбігання людини з самою собою» [7; 424]. Наприклад, Є.Мелетинський схильний взагалі абсолютизувати цю рису роману, вважаючи її ключовою для виділення цього жанру серед інших оповідних прозових жанрів [8; 292].

Наступного навчального року, в 10 класі, до шкільного аналізу пропонується тільки роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», та й то скорочено. Про певні особливості епічних творів, які є близькими для роману, можна вести мову також при вивченні «Кайдашевої сім'ї», «Оборони Буші», «Землі» та «Тіней забутих предків» – повістей, які є дуже близькими до роману.

При вивченні твору П.Мирного й І.Білика закріплюються отримані раніше знання про роман як жанр, і для цього є всі можливості, бо «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» є великим за обсягом твором, із розгалуженим сюжетом із кількох взаємопов'язаних ліній, з чималою кількістю персонажів-характерів і епізодичних персонажів, з детальними описами відтвореннями дій, думок, емоційних станів тощо. Велика кількість персонажів, деталізація, аж до надмірності, і неспішний розвиток подій дають можливість ознайомити учнів із поняттями головних героїв, персонажного мікросередовища (другорядні персонажі) та середовища (епізодичні персонажі), атакож із поняттям епічності, чи епічної розлогості оповіді.

Твір П.Мирного й І.Білика є також вкрай показовим для пояснення такої важливої риси літератури, що знаходить найбільший вияв у романі, як «діалектика душі», тобто суперечливість та еволюція характерів. «Діалектика душі» надзвичайно тісно пов'язана з поліфонізмом роману, і в «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» поліфонізм набуває потужного звучання – не даремно О.Гончар назвав Панаса Мирного «першим симфоністом української прози» [9]. Іманентні для роману поліфонізм, змінна точка зору, наративне «багатоголосся» є надзвичайно важливими для формування у дітей (особливо це стосується старшокласників) готовності сприймати іншу, відмінну від своєї, позицію, бачити світ у його багатовимірності й неоднозначності, розуміти складність і діалектику чужої душі. Не обов'язково ці складні терміни давати учням під запис чи для заучування, але той важливий сенс, який за ними міститься, їм пояснити конче потрібно, хоча б у загальних рисах.

Саме через вивчення роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» й інших романів та їх специфічних особливостей у свідомості учнів можна міцно вкоренити відчуття можливості й навіть необхідності існування категорії Іншого – однієї з ключових світоглядних категорій ХХ-ХХІ століть, яка найтіснішим чином пов'язана з демократичним світобаченням, толерантністю при спілкуванні з різними людьми. Роман є одним із багатьох жанрів літератури, не варто абсолютизувати його можливості, але його поліфонічне звучання і багатоголосся містять надзвичайно потужний виховний потенціал, особливо для старшокласників на порозі їх вступу в самостійне життя, інкорпорування у суспільство, ширше – у суспільство європейських цивілізаційних цінностей. Зрозуміло, що зробити це, та ще й виділити хоча б невелику частину уроку на життєвий і творчий шлях письменника за чотири години, які програма дає на вивчення «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» надзвичайно складно. З іншого боку, без акцентування уваги на цих компонентах роману П.Мирного й І.Білика не обійтись, бо вони нерозривно пов'язані з найважливішими складниками поезики цього твору. І надзвичайно прикро, що жодного іншого роману учні 10 класу за програмою вивчати не повинні (ситуацію можна частково змінити за рахунок уроків позакласного читання).

На цьому тлі найпродуктивнішим для вивчення романістики, за новою програмою, стає 11-й рік навчання. Крім уже згадуваних трьох новел із «Вершників» учням пропонується до аналізу «Місто», яке вивчалось і в попередні роки, а також «Доктор Серафікус» В.Домонтовича. Вперше об'єктом дослідження у школі стане твір О.Турянського «По за межами болю», жанр якого програма визначає як «поема в прозі», проте видається, що це один із різновидів роману. Багато в чому спорідненими з романами можна вважати також «Старшого боярина» Т.Осьмачки і «Україну в огні» та «Зачаровану Десну» О.Довженка.

Під час вивчення трьох новел із «Вершників» важко отримати повне уявлення про жанр роману в новелах, але вчителю доведеться зробити це, покладаючись у бесіді з елементами лекції на власні авторитет і вміння донести до учнів те інформацію про ту частину тексту художнього твору, яку вони не читали. Але орієнтація на поглиблений аналіз меншої частини тексту «Вершників» призводить до того, що вчитель і учні повинні будуть зосередитися на дослідженні особливостей окремих новел. Це має свої плюси, бо дає можливість формувати у школярів уміння поглибленого мікроаналізу. Однак говорити про повноцінне вивчення цілого твору неможливо.

«Місто» В.Підмогильного дає широкі можливості для формування поглиблених уявлень про поліфонічний характер ідейного змісту, «променів зору», персонажних характеристик тощо. З іншого боку, прагнення поліфонічного сприйняття тексту «Міста» дасть учням можливість якомога адекватніше інтерпретувати змістово-формальні особливості роману, який є одним із найзагадковіших в українській літературі. У цьому випадку дуже доцільно було б учителю використати праці В.Мельника, Ю.Шевельова, В.Шевчука [10-12], в яких подаються три різні підходи до інтерпретації образу Степана Радченка (у Шевельова і Шевчука – діаметрально протилежні). Учням не обов'язково читати монографію В.Мельника чи статті Ю.Шевельова і В.Шевчука: позиції науковців, їх концепції до школярів може донести вчитель. Можливий також варіант, коли ці праці опрацює найбільш підготовлена частина учнів. У першому і другому разі можлива організація уроку-гри чи його частини у

формі ток-шоу, за якої три окремі школярі чи групи школярів репрезентують одну з точок зору, наводять усі можливі аргументи на її захист і контраргументи щодо інших позицій. Однак дуже важливо провести з боку вчителя й учнів синтезування результатів полеміки, акцентування на думці, що кожна з точок зору має право на існування, але найадекватнішим сприйняттям роману є відмова від радикальних позицій, розуміння того, що істина найчастіше знаходиться «посередині», і кожен із читачів мусить самостійно знаходити її для себе.

Внесення у програму з української літератури «Доктора Серафікуса» В.Домонтовича видається дискусійним, бо інтелектуальний роман є непростим для інтерпретування і для значно підготовленішого читача у порівнянні з учнем передвипускного класу. Дуже сумнівним видається також наступне твердження у програмі стосовно роману В.Домонтовича: «Новизна і динамізм сюжету, віртуозність і простота оповіді» [1; 122], з яким можна погодитися щодо новизни сюжету і віртуозності оповіді, але повне заперечення викликають поняття «динамізм сюжету» і «простота оповіді» у «Докторі Серафікусі». Тому вчителю доведеться докласти чимало зусиль, щоби спонукати учнів до прочитання роману.

Програма рекомендує присвятити аналізу роману В.Домонтовича чотири уроки – загалом немало, щоби хоч частково розібратися в його особливостях. Серед них – засвоєння особливостей інтелектуального і «модерністичного», як його означає програма, жанрових різновидів роману й роману як жанру загалом. Складність аналізу «Доктора Серафікуса» полягає насамперед у його глибинному поліфонізмі, про йдеться й у програмі: «Розуміння складності, загадковості й непередбачуваності людської психіки...» [1; 123]. Саме тому учням пропонується «висловлювати судження (дискутувати)...». І можливостей, проблем для дискусії щодо твору В.Домонтовича дуже багато. Про це свідчить і пропозиція програми дискутувати «з приводу новітньої “людини у футлярі”» [1; 123], хоча таке трактування образу професора Комахи викликає серйозні сумніви у його адекватності до тексту «Доктора Серафікуса». Поліфонічний характер роману цілком аргументовано пов’язується з категорією Іншого, з вихованням почуття толерантності й поваги до відмінних від власних думок, способу життя, погляду на світ: «Розуміння... готовності помірковано сприймати інших людей» [1; 123].

Як уже констатовалося, романістика у 12 класі ЗОШ представлена невиправдано малим обсягом. Так, програма пропонує вчителю подати «загальну характеристику доробку О.Гончара-романтика і Гончара-романіста» та вимагає від учня «мати уявлення про романний доробок митця» [1; 136-137], хоча це видається дуже складним завданням, яке, за програмою, повинно вирішуватися з допомогою бесіди-лекції учителя та прочитання й аналізу всього-на-всього однієї новели з роману «Тронка» – «Залізний острів», – яку, до того ж, пропонується аналізувати відокремлено, як самостійний твір, без якого-небудь прив’язання до тексту роману як частини до цілого.

Попри те, що «Диво» і «Жовтий князь» вивчаються скорочено і на їх вивчення виділяється мало годин (два, майже неймовірний варіант – три уроки), необхідно максимально використати тексти цих творів для засвоєння їх змістово-формальних особливостей та іманентних рис роману як жанру в їх взаємозв’язку. При вивченні цих романів, а також «Лебединої зграї» В.Земляка, за програмою, наголошується на характеристичні образів-символів. Аналіз кореляції конкретно-чуттєвого і символічного планів у романах розширює уявлення про поліфонічний характер романної форми, який, своєю чергою, пов’язаний із романним контрапунктом. Знову ж таки, не обов’язково учням називати цей термін (тим більше, вивчати його дефініцію), але пояснити взаємодоповнення різних романних планів, різке зростання через це впливу на читацьку рецепцію (за аналогію з фізичним терміном «резонанс») конче потрібно.

Загалом за роки вивчення української літератури в середній загальноосвітній школі учень повинен засвоїти генологічні риси роману в їх структурній єдності та вміти застосовувати їх до аналізу конкретних творів цього жанру. Цей процес засвоєння теоретико-літературного матеріалу має нерозривно поєднуватися з глибоким аналізом поезики пропонованих до вивчення у школі романів, який, своєю чергою, передбачає вміле застосування отриманих знань про жанрову сутність роману. Така діяльність учителя й учнів повинна мати системний характер, провадитися з використанням різноманітних прийомів, форм і засобів навчання та виховання, традиційних та інноваційних технологій. Повністю здійснити це тільки на уроках української літератури неможливо, тому вчителі української та зарубіжної літератур повинні об’єднати зусилля в цьому напрямі, як повинні вони їх об’єднувати і взаємодіяти між собою у процесі навчання й виховання протягом усіх шкільних років.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Українська література: Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5-12 класи / За заг. ред. Р.В. Мовчан. – К.-Ірпінь: Перун, 2005. – 201 с.
2. Клочек Г. Переднє слово // Бандура О., Бандура Г. Теорія літератури в тезах, дефініціях, таблицях: Навчальний довідник. – К.: Шкільний світ, 2008. – С. 4.



3. Румянцева Э. Анализ художественного произведения в аспекте жанра // Пути анализа литературного произведения: Пособие для учителя / Под ред. Б.Ф. Егорова. – М.: Просвещение, 1981. – С. 168-187.
4. Мотольская Д., Соколова К. Эпическое произведение // Пути анализа литературного произведения: Пособие для учителя / Под ред. Б.Ф. Егорова. – М.: Просвещение, 1981. – С. 91-108.
5. Зарубіжна Програма для загальноосвітніх навчальних закладів. 5-12 класи / За заг. ред. Д.С. Наливайка. – К.-Ірпінь: Перун, 2005. – 112 с.
6. Гуляк А. Становлення українського історичного роману. – К.: ТОВ «Міжнародна фінансова агенція», 1997. – 293 с.
7. Бахтин М. Эпос и роман: О методологии исследования романа // Бахтин М. Вопросы эстетики и литературы. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 392-427.
8. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 318 с.
9. Гончар О. Перший симфоніст української прози // Гончар О. Письменницькі роздуми: Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1980. – С. 64-73.
10. Мельник В. Суворий аналітик доби: Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. – К.: Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1994. – 319 с.
11. Шерех Ю. Людина і люди // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології: Три томи. – Т. І. – Х.: Фоліо, 1998. – С. 81-91.
12. Шевчук В. Екзистенціальна проза Валер'яна Підмогильного // Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікти інтерпретацій. – К.: Факт, 2003. – С. 353-367.

УДК 821.161.2–31.09

## ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ СУТНОСТІ РОМАНУ У ВІРШАХ І.БАГРЯНОГО «СКЕЛЬКА»

Васьків М.С., к. філол. н., професор

*Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка*

У статті аналізуються генологічні особливості «Скельки» І.Багряного. Автор статті доводить, що роман у віршах є жанровим різновидом ліро-епічних жанрів, а не роману. «Скелька» є єдиним виключенням із цього правила і більше наближеною до епосу, ніж до ліро-епосу. Також аналізуються інтертекстуальні зв'язки твору з вітчизняною і зарубіжною літературою.

*Ключові слова:* жанровий різновид, епос, ліро-епос, роман, роман у віршах, інтертекстуальність.

Васьків М.С. ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ СУТНОСТІ РОМАНУ В СТИХАХ І.БАГРЯНОГО «СКЕЛЬКА» / Кам'янець-Подільський національний університет ім. Івана Огієнка, Україна

В статті аналізуються генологічні особливості «Скельки» І.Багряного. Автор статті доводить, що роман у віршах є жанровим різновидом ліро-епічних жанрів, а не роману. «Скелька» є єдиним виключенням із цього правила і більше наближеною до епосу, ніж до ліро-епосу. Також аналізуються інтертекстуальні зв'язки твору з вітчизняною і зарубіжною літературою.

*Ключевые слова:* жанровая разновидность, эпос, лиро-эпос, роман в стихах, интертекстуальность.

Vas'kiv M.S. THE PROBLEM OF GENRE NATURE OF THE NOVEL UN VERSUS BY I. BAGRYANYJ "SKELKA" / Ivan Ohienko National University of Kameanets-Podilsky, Ukraine

In the article the genological features of «Skelka» by I.Bagryanyj are analysed. The author of the article shows, that a novel in versus is the genre variety of lyric-epic genres, instead of to the novel. «Skelka» is the unique exception from this rule and anymore close to the epos, than to the lyric-epos. The intertekstual copulas of work with literature domestic and foreign are also analyzed.

*Keywords:* genre variety, epos, lyric-epos, novel, novel in the poems, intertekstuality.

Щодо неоднозначності поняття «роман у віршах», його належності до власне епічного за природою роману чи до особливого, великого за обсягом, різновиду ліро-епічної поеми, то цікаво поспостерігати, як у читачькій рецепції визначається жанрова природа «Скельки» Івана Багряного. Особливо цікаво тому, що мова йде не про рецепцію пересічних читачів, а читачів фахових, авторитетних

літературознавців. Так, Г.Костюк наводить захоплений відгук О.Слісаренка, «*що опікувався виданням, напівжартома-напівсерйозно називав Багряного українським Пушкіним...*» [1, 246]. Порівняння з Пушкіним може означати одне: «Скелька», як і «Євгеній Онегін», є довершеним романом у віршах, не тільки за авторським самовизначенням, але й за жанровою структурою. Однак буквально в попередньому реченні Г.Костюк наводить думку іншого літератора: «*Знаю, що Ю.Яновський високо цинив цю поему*» [1, 246].

Не можна стверджувати, що саме Яновський називав «Скельку» поемою. Незаперечним, проте, є факт, що Григорій Костюк, високофаховий літературознавець, не вбачав принципової різниці в тому, щоб уважати твір І.Багряного романом у віршах чи поемою, або ж навіть уважав цей твір поемою, а не романом, бо в іншому місці зазначає: «*...потім серйозно сів за “Скельку”*». *І за яких два місяці написав цю поему*» [1, 246]. Цьому, однак, суперечить інша праця науковця, у якій він стверджує: «*...ніби для підтвердження, що традиції цієї “вічної вічно зими” є давні, поет пише свій відомий історичний роман “Скелька”...*» [2, 533]. І далі в тексті дослідник уже наполегливо буде називати твір «романом» (без означення «у віршах»).

Дуже прихильна до твору І.Багряного рецензія була написана І.Ярмолинським на «*поему “Скелька”*» [3], але в тексті рецензії твір називається і «*віршованим романом*», і «*романом*». Жодного жанрового визначення «Скельці» не дає О.Правдюк, уміло уникаючи цього в чималій за обсягом статті або в кращому випадку називаючи її «*твором*» [4].

Романом називає «Скельку» в спогадах Д.Нитченко: «*...він приніс і подарував мені уже свій надрукований роман “Скелька”*» [Цит. за: 5, 236]. Постійно в тексті свого дослідження називає цей твір романом О.Шугай [5], причому в абсолютній більшості випадків він використовує якраз тільки одне слово – «*роман*», не додаючи дуже суттєвого уточнення «*у віршах*». На романній природі цього твору наголошував і сам автор через багато років у «Біографічних даних»: «*...я написав націоналістичний роман “Скелька”...*» [5, 236].

Подібна термінологічна невизначеність чи й навіть плутанина триває й надалі. Так, у зведеній бібліографії до «смолоскипівського» видання творів письменника (2006 рік) 37-а позиція вказує на романну природу «Скельки», яку означив, очевидно, сам автор: «*Багряний І. Скелька: Роман [у віршах]. – Х.: Книгоспілка, 1930. – 154 с.*» [6, 666]. Логічно було б помістити таку позицію серед бібліографічної інформації у підрозділі «Романи, повісті», але вона потрапляє в підрозділ «Поезія». Чомусь ігнорують авторське жанрове самовизначення і дослідники «Скельки», наприклад, у вже зазначеній «Бібліографії» зустрічаємо такі назви статей: «*Філософсько-символічний зміст образів дзвона і серця в історичній поемі І.Багряного “Скелька”*» (С.Муравель) і «*Два тексти поеми “Скелька”: Про роботу письменника над своїми творами*» (О.Соловей).

Така термінологічна неузгодженість є тим більше показовою щодо жанру «роману у віршах», бо якраз «Скелька» І.Багряного за своїми параметрами має найбільше підстав називатися романом, епічним твором із ліричними елементами, серед усіх тих творів української літератури, які отримали визначення «*роман у віршах*», «*ритмований роман*» тощо з боку авторів чи дослідників. Загалом це в черговий раз підтверджує тезу, що «роман у віршах» – не зовсім роман чи навіть зовсім не роман, а різновид великої за обсягом ліро-епічної поеми, з розгалуженим сюжетом і значною кількістю персонажів, хоча, ще раз наголосимо, це щонайменше стосується твору І.Багряного.

Задум «Скельки» і його втілення, роль у творчому доробку письменника суттєво відрізнялися від того, яке місце і причини появи були у «ритмованих романів» В.Поліщука і Г.Коляди. Для Валер'яна Поліщука і Грицька Коляди «Ярина Курнатовська», «Червоний потік», «Григорій Сковорода», «Арсенал сил» були перехідними від віршованої форми до прози, від лірики до епосу, від менших до більших за обсягом творів. Іван Багряний на момент початку роботи над «Скелькою» (з 1928 року) вже мав «прозовий» досвід. Так, у 1925 році 19-літній письменник видав невелику збірку оповідань «Чорні силуети». Мабуть, паралельно зі «Скелькою» він працював над романом «Марево», навіть пробував його у 1932 році видати в «ЛіМі» (загальний задум цього твору потім знайшов своє продовження у романі «Буйний вітер»). При арешті (1932) був також конфіскований рукопис роману «Марко Когут». Як писав І.Багряний у листі до Д.Нитченка, «*...їх було кілька речей у моєму письменницькому столі чи архіві... які десь пропали в безодні ГПУ, а потім НКВД, конфісковані при арешті. І я за прозовими речами чомусь не дуже шкодую...*» [Цит. за: 5, 248].

Остання фраза вказує на те, що «пізніший» Багряний уважав себе перелому 20-30-х років ще не дуже вправним прозаїком, тому, очевидно, у віршах почувався значно впевненіше. Це може пояснити віршовану форму «Скельки». Але сам письменник також свідчить про те, що від початку він планував написати великий епічний твір, можливо, епічну поему гомерівського чи народно-епічного характеру, але аж ніяк не велику ліро-епічну поему. «*Першим стимулом і першопричиною написання твору, – пояснював письменник у зізнанні слідчому, – було бажання авторове дати, всупереч загальному твердженню, що “прошел уж век эпических поэм”, широке епічне соціальне полотно – читабельний*

твір віршовою формою, – і довести, що “*век епічних поэм*” не тільки не минув, а саме настав». І далі доповнення: «*Так властиво роман “Скелька” і є те широке епічне полотно, що вийшло з-під авторового пера як сумлінна спроба відновити епос. Підкреслюю – спроба і властиво роман*» [Цит. за: 5, 370].

Віршована форма не могла не позначитися на тому, що значну частку в «Скельці» становлять ліричні елементи. Найвідчутнішими ці елементи є у вступі, тобто у «Розділі першому (Замість інтродукції)», та в «Закінченні», в якому є чимало текстових повторів зі вступного розділу і яке разом із цим вступним розділом становлять кільцеве обрамлення всього твору. Сам прийом кільцевого обрамлення є найбільш характерним для ліричних творів, але й для епосу чи драми він теж не є чужим.

У вступній і завершальній частинах автор вдається до іронічно-серйозного, ігрового спілкування з уявним читачем, ділиться із ним своїми міркуваннями, закликає до роздумів, спонукає читати поміж рядками, згадає славі часи українського минулого, таврує нікчемну звичку «*вічно голосить*» [7, 356], висловлює оптимізм у величному майбутті України тощо. Але такого штибу звернення до читача, іронічно-серйозна гра з ним здавна зустрічається в передмовях чи післямовях, у тому числі й до епічних творах (згадати, хоча б, класичного «Героя нашого часу» М.Лермонтова чи вступні розділи до кожної частини «Історії Тома Джонса, знайди» Г.Філдінга). Такі звернення стали звичними для деконструйованих романних форм 1920-х років («Голяндія» Д.Бузька, «Честь» М.Могилянського, «Подорож ученого доктора Леонардо...» М.Йогансена, твори Л.Скрипника та ін.).

На суто ліричну природу вступного розділу й закінчення «Скельки» вказує хіба її розхристано-асоціативний характер, коли наратор дуже швидко перестрибує від однієї думки чи емоції до іншої, потім може знову повертатися до попередніх міркувань, повторюючи чи розвиваючи їх. В епічних творах прологи й епілоги зазвичай відзначаються значно вищим рівнем логічної послідовності висловлювань.

Не можна також розраховувати на те, що в романі у віршах І.Багряного будуть детальні портретні чи інтер'єрні описи, які хоча б віддалено нагадували бальзаківські. У «Скельці» портрети й інтер'єри значною мірою апелюють до уяви читача, про точність і прискіпливість описів не може вестися мова: автор подає тільки окремі деталі, часто метафоризованого характеру. Різницю між віршованим і прозовим твором, з його «прозаїчністю», можна чітко зрозуміти при порівнянні «Скельки» з «Собором Паризької богоматері» В.Гюго, у якому описові собору відведені цілі розділи. У «Скельці» одним із ключових образів теж постає культова споруда – Куземинський монастир, але чіткого опису його у творі немає, тільки окремі штрихи на зразок кілька разів повторюваного порівняння «...*Величний, як Хеопсова могила*» та *штрих-пунктирних його ознак: «Готичні башти, мури, і сади, / І чорна брама, кована залізом, / Хрести, і бані, й молодик блідий, / За хрест зачеплений, – відбилися в воді / В свічаді воронім, а понад низом – / Ген, скільки оком кинеш, навкруги – / Піски і синь, / Село, бори і далі...»* [7, 363-364]. Але дуже часто у 1920-і роки епічні твори якраз характеризувалися таким поверховим, штрих-пунктирним відтворенням подій, а тим більше – описів.

Традиційним для сучасного епосу, зокрема роману XVIII-XX століть, також є уникання відвертого вияву тенденцій: внутрішній світ персонажів, їх емоції, спонукальні причини й переживання передаються насамперед через вчинки, через дію. Автор у «Скельці» постійно коментує хід дії, розкриває нам переживання й думки персонажів, висловлює власні оцінки того, що відбувається, аж до намагання самому втрутитися у хід подій: «*Хоч би хто знав! / Хоч би хто-небудь знав, / Що то ігумен задушив Мар'яну!...*» (цей авторський зойк повторюється двічі) [7, 436, 437]. Однак ліризація нарації згодом виявиться і в прозових творах І.Багряного, епічних і епічно-драматичних.

Можна вказувати на велику кількість рис твору І.Багряного, які еднають його з лірикою. Важливішим є визначити, чи наділена «Скелька» ознаками епічного твору, зокрема роману, чи ці ознаки є домінуючими. Якщо так, то проблема відпаде сама собою: адже роман дуже часто може бути наділений ліричними чи драматичними особливостями, він схильний до адсорбування здобутків інших жанрів. Тому перше, що нас повинно цікавити, – це сюжетно-композиційні особливості твору.

Сюжет «Скельки» абсолютно позбавлений штрих-пунктирності, невмотивованих перестрибів у часі чи зіжмаканих переказів значної кількості подій, як це можна було спостерігати у творах В.Поліщука чи Г.Коляди. Навпаки, він відзначається детальною розробленістю, розлогим відтворенням значної кількості подій, інколи повторюваних у нових варіаціях. У певний момент навіть виникає відчуття розтягнутості твору, перенасиченості подіями, коли вони подаються за хронікальним принципом, наприклад, при відтворенні все нових визисків з боку ченців, їх чергових злочинів перед людьми і Богом, селянських ремствувань, які не перетворюються у вчинки.

Утримати сюжет у єдності, зцементувати події, які розгортаються у часовій послідовності, без причинно-наслідкового зв'язку, допомагає інтрига, яка то зникає з поверхні тексту, то набуває досить гострих форм. Фактично у «Скельці» маємо поєднання хронікальної і концентричної форм сюжету, що є притаманним для великої кількості романів XIX-XX століть, стає їх іманентною рисою. Хронікальний сюжет дає можливість відтворити великий часовий проміжок у житті монастиря і селян, ширше – української нації протягом століть. Але це пробували робити романісти ще з часів Ф.Рабле і

М.Сервантеса. Концентричні сюжетні лінії любовного трикутника та протистояння ігумена і Данила, монастирської братії й навколишнього селянства, імперських установ і української спільноти невидимими нитками зшивають всі події в єдиний сюжетний потік.

У «Скельці» не так уже й багато головних дійових осіб. Це Мар'яна, Данило, старий Гармаш, Мар'янин батько і досвідчений борець за волю, та ігумен Єремія. Ці персонажі отримують у творі опуклі характеристики, читач отримує достатньо інформації про факти їхньої біографії та про їх внутрішній світ. Проблема виникає щодо так званого персонажного макросередовища, тобто тих дійових осіб, які не відіграють основної ролі у розгортанні подій, але створюють панорамне тло, дають можливість всебічно висвітлити життя різних прошарків суспільства. Більш-менш виокремленими у творі є хіба що постаті ченця Сави, поплічника Єремії, Остапа Лазні та генерала, чие *«Ім'я забулося... Та й хрін його бери, / Бо мало важить тут ім'я само собою...»* [7, 460]. Ця фраза про генералове Збим'я є показовою, бо підтверджує думку про те, що для І.Багряного події є важливішими за характери (на такому переважанні «фабули» над персонажами в трагедії наполягав Аристотель). Тому окремі репліки, розповіді безіменних персонажів свідчать про певну індивідуалізацію їх носіїв, але для автора вагомим видавалося створити збірний образ селянства, яке або могло тільки рабськи терпіти приниження і *«вічно голосить»*, або згадати, як *«гриміли славою і зброєю батьки...»* [7, 356], і самим повстати за утвердження власних прав і свобод.

Отже, сюжет твору і персонажні характеристики можна вважати детально розробленими, що і вимагають романні канони. А головне, образи «Скельки» індивідуально неповторні, рушієм дії стає конфлікт цих індивідумів із усталеним порядком речей, намаганням пристосувати їх під своє світобачення, що є притаманним як для Данила і його сподвижників, так і для ігумена та його чернечої братії. Такий тип конфлікту в літературу приносить якраз роман як жанр.

Композиційно дія твору складається із двох взаємопов'язаних сюжетних ліній. Перша лінія – так звана романічна – взаємини Мар'яни, Данила й ігумена; друга – протистояння ченців, чужих для місцевого населення *«Михеїв і Павлінів»* та селянства, яке ще недавно належало до вільного козачого стану. Загалом друга сюжетна лінія латентно переростає в багатовікове пряме чи приховане протистояння між Україною й Московією, яке не завершилося й на момент написання «Скельки». Можна стверджувати, що саме такий характер сюжетних ліній та їхнього взаємозв'язку є притаманним для романістики, особливо для історичної романістики, ведучи свою генезу від творів В.Скотта.

При визначенні генологічної природи «Скельки» велика кількість дослідників якраз указує на те, що цей твір належить до історичних жанрових різновидів, оскільки автор звертається до висвітлення подій другої половини XVIII століття. В основу твору Багряного лягла народна легенда, бо достеменно підтвердження описаних подій в історичних документах так і не вдалося знайти. І тут постає чергова проблема.

Адже значна частина дослідників історичних жанрів наполягає на тому, що в основі таких творів повинні бути конкретні історичні факти і постаті або хоча б факти: *«Жанрова специфіка історичного роману визначається специфікою осмислюваного життєвого матеріалу. І таким матеріалом є минуле на значній відстані, яке досягається письменником при допомозі фольклорних періоджерел, літописної літератури, архівних матеріалів, епістолярію, щоденникових записів тощо. Отже, якщо говорити про предмет історичного роману, необхідно брати до уваги... такі... складові: 1) задокументовані історичні факти...»* [8, 5]. Основними ж творцями сюжету «Скельки» були сам автор та дід, який, за твердженням письменника і дослідника твору О.Шугая [5, 13], яскраво переповів І.Багряному народну легенду про протистояння кліру Куземинського Покровського монастиря і мешканців навколишніх сіл, про романтично-трагічне кохання Марини і «юнака» Данила та про жорстокосердного ігумена. Таку народну легенду хіба що можна зарахувати до фольклорних джерел історичного твору, отже, питання про документальну основу «Скельки» залишається відкритим.

Значно важливішою, однак, для історичного твору видається проблема наявності чи відсутності історіософської основи у ньому, тобто історичні факти (або такі, що видаються за історичні) є тільки матеріалом для творення на його основі авантюрного сюжету, напруженої психологічної драми чи це форма осмислення історичного розвитку нації, людства загалом, певна аналогія між подіями минулого й сучасністю. Історіософську основу «Скельки», кореляцію між минулим і сучасністю в цьому творі відчитали й озвучили вже перші автори рецензій: дуже прихильної І.Ярмолинського і вкрай негативної до твору і до творчості І.Багряного загалом О.Правдюка.

Перший із названих рецензентів основну увагу зосередив на антирелігійному характері «Скельки», доводячи надзвичайну актуальність творів такого спрямування для сучасників. *«...автор дуже вдало зумів... вкласти надзвичайно актуальний і для нашої доби зміст... в такій інтерпретації легенда про "Скельку" може правити за найкращого антирелігійного агітатора високої художності ... ціла книжка кожним словом агітує і показує всю мерзоту релігії»* [3, 504-505]. Тут рецензент не погіршив проти істини, бо «Скелька» справді має антирелігійне спрямування. Попри полемічний характер питання

про атеїзм чи неатеїзм І.Багряного [9, VII-VIII], можна констатувати, що «роман у віршах» досить гостро виступає проти офіційної церковної ієрархії й канонічного православ'я. Це знаходить свій вияв у відтворенні облудності ченців і їх провідника – ігумена, хижості й зажерливості церковників від низу й до найвищих ієрархів. Куземинський монастир постає важкою брилою, яка постійно пригнічує навколишніх селян, зводючи їх життя до значно жакливішого становища, ніж у кріпаків.

Однак цим ідейний зміст «Скельки» аж ніяк не вичерпується. І.Ярмолинський намагається доповнити його в дусі часу констатацією зрощення антирелігійного характеру твору з відтворенням класового протистояння і боротьби селян проти ченців як класової боротьби: «...автор... наскрізь просякнув легенду мотивами клясової боротьби... художньо показав, як поступово в процесі жорстокого визиску й клясової боротьби пригнічені "раби сіону" твердо усвідомлюють, що монастир зовсім не святиня, а твердиня експлуатації та обкрадання...» [3, 504-505].

Очевидно, автор рецензії ставив перед собою завдання довести, що «Скелька» «...вважає... бездоганною єдністю, витонченою врівноваженістю форми й змісту, емоційною насиченістю образів, динамічним, всебічним, не спрощено одноманітним відображенням психіки героя... високою культурою мови...» (далі йде ще чималий перелік достоїнств твору). Тому, аналізуючи зміст «Скельки», І.Ярмолинський говорив тільки те, що можна було сказати і що мало сприйматися лише як позитив, тобто зосередився на твердженні про антирелігійно-класову тенденційність твору І.Багряного, жодним словом не зачіпаючи національно-патріотичне спрямування твору, яке явно домінувало і над антирелігійним характером, і, тим більше, над класовою спрямованістю «Скельки». Важко запідозрити, що критик робив це несвідомо; мабуть, ним керувало бажання не дратувати владних гусей, бо антиросійське спрямування твору було, що називається, на поверхні.

Зате не міг пройти повз це спрямування О.Правдюк, який поставив собі за мету звинуватити І.Багряного в усіх існуючих і неіснуючих гріхах, а головне звинувачення полягало в тому, що «Багрянний робить особливий наголос саме на ворогуванні національному... усі історичні події XVII-XVIII сторіччя в Україні оцінює, стоячи на позиціях буржуазного неонародницького націоналізму» [4, 513]. Про класове протистояння у творі І.Багряного критик вважає недоречним вести мову, бо його фактично немає. Вбачати класову боротьбу можна хіба що в непримиренній ворожнечі загарбників-ченців і підневільних селян.

Якщо прибрати звинувачувальну риторіку, то треба віддати належне: О.Правдюк значно точніше визначив ідейне спрямування «Скельки», ніж І.Ярмолинський. Занепокоєння Правдюка викликали уже перші рядки твору, в яких наголошувалося на неукраїнськості ченців: «Та все чужі – Міхеї та Павліни...» [7, 372]. Ця фраза стане своєрідним лейтмотивом «роману у віршах». Протистояння ченців і селян у творі постійно набуває форм протистояння національного, в якому російські імперські прагнення можуть набувати найрізноманітнішого характеру – чи то військової, чи то релігійної експансії.

Тому письменник неодноразово вказує на широкий набір засобів національного поневолення й нівелювання національної самосвідомості, до яких вдаються загарбники. Це і насаджування чужого для українців кліру («Він (ігумен. – М.В.), кажуть, сам з Росії... / Не наш, не наш... / Облудний – як і рід його увесь...» [7, 396]), і приневолення до шлюбів із росіянами («Дівчат з чужинцями женили за наказом...» [7, 383]), й утвердження чужої мови («У храмі одгриміло "С нами Бог"...» [7, 449]), і жорстокість до своїх і чужих («Москва слезам не веріт» [7, 469]), і нав'язування нових пріоритетів у поведінці («...гаркнєв молодець / Ну, зовсім як москаль і виглядом, і криком») [7, 393]) та багато інших способів і засобів. Неприйняття цього чужого стибу життя знаходить у творі І.Багряного свій вияв навіть у тому, що й вітер з Московщини для нього огидний: «З півночі дуло мокре і густе... / А з півночі повзе колюче і густе, / І сунеться туман холодний і осінній. / Такий осінній... / То москаль блює» [7, 392].

Перш ніж продовжувати аналізувати національно-патріотичний зміст «Скельки», звернення автора до пам'яті про героїчне минуле українців у їх боротьбі з ворогами, насамперед із московським імперіалізмом, заклики до сучасників подій «роману у віршах» і до авторських сучасників діяти в дусі предків, варто звернути увагу на те, що І.Багрянний не просто продовжує традиції Т.Шевченка, а будує свій твір за аналогією з шевченківськими, використовуючи сюжетно-композиційні, образні, ідейні особливості творів Кобзаря. На такий постійний перегук із поезією Т.Шевченка вказує уже перший рядок «Скельки» – «Розділ перший (Замість інтродукції)», спонукаючи читача сприймати відтворювану легенду крізь призму ідейно-художніх особливостей «Гайдамаків».

Композиційно «Скелька» значною мірою відтворює будову «Гайдамаків». «Розділ перший (Замість інтродукції)» подає передісторію сюжетного конфлікту твору І.Багряного, визначення наративної стратегії через спілкування з читачем (алюзія зі «Слова о полку Ігоревім...»: «...читачу любий мій... / Почнемо, мабуть, так, / Як дід велів почати» [7, 359]), тобто в загальних рисах відтворює ті проблеми, тільки в нових умовах і на новому матеріалі, які поставали і перед Шевченком у вступній частині «Гайдамаків», яка не мала назви, та у розділі «Інтродукція».

Аналогії продовжуються й надалі. У поемі Т.Шевченка сюжет розгортається через зображення рабського існування Яреми, зародження його кохання, швидке визрівання бунтарського світогляду, яке призводить до повстання. Апогеєм це повстання набуває у розділі «Гонта в Умані». «Роман у віршах» І.Багряного у «Розділі першому (справжньому)» теж подає картини важкого підневільного життя селян. Письменник наголошує на тому, що батьки цих селян ще зовсім недавно були вільними, непокірними козаками, що теж перегукувалося не тільки з «Гайдамаками», але й із мотивами багатьох інших творів Т.Шевченка.

Загалом у «Скельці» постійно зустрічаються гнівні інвективи шевченківського звучання на адресу рабсько-покірного селянства і заклики згадати предків, відродити їх дух непокори: «*Тягли ярмо чернечих кріпаків, / Як ласку царську, / Як дугу московську, / Нащадки запорозьких козаків / І борсались, як мухи в павуків, / Богданом продані й підписані Виговським*» [7, 361]; «*Поблід Данило... / "...Не теє... Теє..." – гомонить громада... / Боров він рабськість цю, боров – не поборов*» [7, 374]; «*Не втерпіли – проснувся дух дідів...*» [7, 376]; «*До ніг вельможних клали ці дари прості, / Як шану, як любов чужим царям рукатим*» [7, 460]. А чим не алюзія на Шевченківське «*Раби, подножки, грязь Москви, / Варшавське сміття...*» слова Данила з твору І.Багряного: «*Раби! / Посмітюхи! / Покірна ч е р н ь безсила!...*» [7, 375]?

Поступово мотив важкого підневільного життя і протистояння з монастирем переплітається з історією кохання Данила і Мар'яни, чия врода і вдача серед народного горя і злиднів стають символом ідеальної краси, довершеності, тому таке захоплення викликає дівчина в односельців. І.Багряний, однак, іде далі від Т.Шевченка, у взаємини закоханих втручається хтивий ігумен, утворюючи класичний любовний трикутник. Показово, що в обох творах дівчата опиняються в монастирях, хоча Ярема сам ховає туди Оксану подалі від лихого ока, а від Данила Мар'яну в монастир забирають насильно ченці.

Далі І.Багряний, як і в «Гайдамаках», відтворює перебіг народного повстання і його поразку, яка так само зумовлена була втручанням царських військ, які не щадили нікого. Можна було б уважати, що на цьому сюжетно-композиційні збіги закінчуються, адже далі у «Скельці» розгортаються події, відповідників яким у поемі Т.Шевченка немає. Весілля закінчується ув'язненням Данила і Мар'яни, дівчина гине (у поемі Шевченка, хай і туманно, повідомляється про те, що Ярема й Оксана, попри поразку повстання, у любові доживали свого віку), Данила відправляють на каторгу. Через десятиліття він повертається з бажанням помсти ченцям і здійснює її, використовуючи для цього царського вельможу за принципом «*Спустив на Чорта Чорта!...*» [7, 363].

Цих мотивів немає у «Гайдамаках», однак вони є характерними для творчості Т.Шевченка. Так, неодноразово у його творах йдеться про насильство владарів над дівчатами, про їх трагічну смерть чи самогубство. Типовим є й образ месника, який відбуває покару на каторзі («Варнак», «Москалева криниця» та ін.), щоправда, послідовність помсти й каторги в І.Багряного змінюються. Якщо на Шевченкових героїв сходять Божа благодать і вони по-християнськи прощають світові за зло, то Данило після каторги тільки перестає бути безрозсудно-запальним, але помсти прагне ще більше.

Надалі аналогії до структури «Гайдамак» знову зринають у «Скельці». Спалення монастиря, розправа над ченцями і московськими військами набуває грандіозного розмаху, який нагадує буянню повстанського гніву в розділі «Гонта в Умані» з поеми Т.Шевченка: «*То ніч була!.. І в пекло крик дійшов. / Таких ночей було на світі мало... / Усе пощезло, втопилося в крові, в огні пропало. / Не врятувалося ніщо / Від помсти дикої. / За все: за ніт, за муки, / За матерів і за звалтованих дівчат, / за крик дітей, / за глум, / за віру, / за розлуку / Із реготом страшним, в диму (другим в науку) / Пройшлись ножі козацьких онучат!.. // ...В хаосі страшнім / Геть-чисто все згоріло на вогні, / Драгуни і ченці в льохах подошли*» [7, 472-473].

На такому кульмінаційному відтворенні повстань раптово обривається сюжет і «Гайдамаків», і «Скельки». Далі йдуть епілог і післямова (у Шевченка названа «Передмовою»). Заключні рядки твору Івана Багряного подають традиційний романтичний образ загалом і так само традиційний для творчості романтика Тараса Шевченка – постать невідомого, який блукає на місці пожарища, немов щось намагається знайти. Згодом, це постать Данила, який «*...Чись ім'я пригадає... Гука людей: "По конях!" / І зарідає враз, здавивши скроню...*» [7, 474]. А ось гайдамаки на насипаній високій могилі: «*...Заплакали, розійшлися, / Відкіля взялися. // Один тільки мій Ярема / На кий похилився, / Стояв довго*» [10, 189]. У дусі «Гайдамаків» також звучать у Багряного протиставлення героїчного минулого й нікчемної сучасності, а також оптимістична віра в щасливе майбуття української землі (у поемі Шевченка – у колі слов'янських народів, але видіння ідилічної гармонії на українських землях переповнюють творчість поета).

Уведення текстів ліричних пісень («*Козача пісня – спадщина дідів...*» [7, 414], весільних веснянок у твір І.Багряного теж має свої відповідники у «Гайдамаках» та інших творах Тараса Шевченка. На поему Шевченка натякає навіть згадка про «*...зребні Гонтівських лісів...*» [7, 403], про які сам автор у примітках чесно зізнається, що ніхто достеменно не знає, чому вони так називаються, попри те у текст «Скельки» автор чомусь вирішив за необхідне ввести згадку про них.

У творі Івана Багряного перегуків із творчістю Т.Шевченка, насамперед із «Гайдамаками», алюзій, образів, прихованих цитат можна знайти ще чимало, однак найважливіше, що творчо перейняв у попередника автор «Скельки», – це романтичне протиставлення героїзму прадідів і підневільної покірності сучасників та шевченківське бачення українсько-російських багатовікових взаємин. Романтичний характер «роману у віршах» не пройшов повз увагу дослідників – сучасників поета, але на той момент поняття «романтизм» уже отримало стійкі ідеологічні негативні конотації, тому І.Ярмолинський ніби просить вибачити поетові за таку «вільність» і намагається пояснити її зверненням до легендарного походження сюжету та виправдати іншими художніми здобутками: *«Будувавши на легендарному матеріалі свій роман, авторові, звісно, дуже й дуже легко було впасти в безоглядний романтизм; бо він, власне, і так позначився певною мірою на творі, уже хоча б самим романтичним сюжетом. Але автор дуже вдало зумів у ці рямці романтичної легенди вкласти надзвичайно актуальний і для нашої доби зміст»* [3, 504].

І на творчості Т.Шевченка, і на «Скельці» І.Багряного досить чітко позначилася така суттєва риса романтизму як двосвіття (російською мовою точніше – «двоємирие»), тобто намагання недосконалії чи нікчемній сучасності протиставити ідеальний світ чи то середньовічної уявної ідилії, чи то вічного бунтарства, чи то казково-містичного буття, яке існує десь поряд (треба тільки знайти ключ до нього), чи то мистецтва, яке наділялося великою перетворювальною силою, тощо. У «Гайдамаках» Т.Шевченка нікчемна сучасність протиставляється хоч і кривавому, але героїчному минулому часів козаччини й гайдамаччини. Славні козацькі часи стають утіленням істинного духу українського народу, незалежницько-державницьких його устремлень і у «Скельці» І.Багряного.

Уже наводилося кілька цитат із цього твору, які таврували рабську покору жителів навколишніх сіл біля Куземинського монастиря, а разом і ширше – українців XVIII ст., ще ширше у «Закінченні» – й сучасників поета: *«Споконвіків запряжена в ярмі, / Біда біду бідою поганяє...»* [7, 479]. Пошевенківськи І.Багрянний протиставляє рабській сучасності *«дух дідів»*. Одночасно поетовій сучасності протиставляється месіаністичне видиво майбуття України: *«Цвіте надія в хатах і в гаях, / І легша праця рабська та щоденна... / Благословенна молодість твоя / І віра в новий день / Благословенна!»* [7, 481]. У «Гайдамаках» немає прямого відповідника для багрянівського ідилічного майбутнього України, однак наскрізним у творчості Т.Шевченка можна назвати мотив *«врага не буде, супостата, / А буде син, і буде мати, / І будуть люде на землі»*, у найрізноманітніших варіаціях всеукраїнського і вселюдського гармонійного щасливого співжиття і праці.

«Скелька» також несе на собі відбиток нової епохи, коли майбутнє України бачиться як майбутнє модерної держави – індустріальної, морської. Безперечно, ідеї «імперського маринізму», якими так колола в вічі офіційна критика Ю.Яновському за «Майстра корабля» та І.Сенченку за статтю «Де хвилі» (що так і не побачила світу), були поширеними у вапліянському колі. Очевидно, що від них ці ідеї перейняв та органічно відтворив їх у художніх текстах І.Багрянний, зокрема й у «Скельці»: *«...я чую скрип і рев, / Я чую стогін ранньою зорею... / То, гей, з потугами, руйнуючи старе, / Наш корабель крутий зворот бере / І мерехтять під сонцем реї. / Під сонцем реї!.. / Нам не просить, нам не молить ні в кого – / Тримайсь! Тягни! / До сонця! / Д'гори! Д'гори, краю мій!»* [7, 481-482]. Можливо, на цьому позначилися і жваві наукові дискусії про морське майбутнє України, які велися в колах українських істориків та економістів, насамперед одеських (М.Букатевиц, К.Воблий, М.Слабченко та представники його наукової школи) [Про це детальніше див.: 11, 9].

Можна було б заперечити, що корабель і реї тут, у віршованому творі, – не більше ніж яскравий метафоризований образ. Однак настійливе звернення до цього образу, цієї теми у прозових «Розгромі» й, особливо, в «Морітурі» переконує в тому, що йдеться дійсно про комплекс вапліянських ідей щодо майбутнього потужної Української держави, які обов'язково передбачали створення потужного вітчизняного флоту і перетворення України в морську державу.

Загалом текст «Скельки» пронизаний літературними алюзіями й ремінісценціями, серед яких домінують звернення до творчості Шевченка, однак тільки шевченківською творчістю чи літературно-публіцистичними ідеями вапліян автор не обмежувався. Так, ми вже наводили приклади репліки-алюзії зі «Слова о полку Ігоревім», народнопісенних вкрапель-запозичень тощо. Досить цікавою була ремінісценція з петрарківської канцони «Моя Італія» у першому виданні «Скельки», яка вчоргове підкреслювала романтичне протистояння славного минулого й нікчемної сучасності: *«Італіє! Італіє моя, / Укрита злиднями, могилами й піснями»*. Невідомо, чи то під тиском цензури, чи то щоб краще «розжувати» для читача сенс незрозумілого звернення чомусь до Італії (зрозуміле, однак, через надзвичайно пристрасне вболівання за долю рідного краю, колись величного, у творах і Ф.Петрарки, й І.Багряного), але письменник у подальшому виданні ці рядки замінив на інші: *«“Хохландіє” розсідлана моя, Укрита рястом, риштованнями й піснями»* [7, 358].

Не можна також оминати часті звернення письменника до біблійного тексту, який, очевидно, йому був добре знайомий. Біблійні алюзії органічно вписувалися у текст «Скельки» і в ідейний задум цього твору І.Багряного. Наприклад, автор двічі повторює: *«Гули ченці. Мов одяг із Христа, / Ділили, шматували*

*людські душі*» [7, 383; 387], прагнучи довести антихристиянську сутність ченців, уподібнюючи їх до римських солдатів, які розпинали Ісуса і, за звичаєм, розділяли між собою його одягу.

Свідома інтертекстуальна настанова є специфічною характерною рисою «Скельки», досить суттєвою, але обмежувати ідейно-художню своєрідність роману у віршах І.Багряного тільки нею було б недоречно. Адже оригінальність і неповторність «Скельки» знаходить свій вияв на різних рівнях – від сюжетно-композиційних особливостей (відтворення народної легенди, кільцеве обрамлення, часте використання принципу антитези й паралельної дії тощо) до мовно-версифікаційного оформлення (синтаксичні повтори, підбір росіянізмів, архаїзмів, варіювання віршових розмірів та ін.).

Зовнішня композиція твору І.Багряного позначена не тільки новаторськими аналогіями з «Гайдамаками» Т.Шевченка. Віршований роман отримує традиційний для епічних жанрів поділ на частини, розділи й підрозділи, що спрямовує читацький горизонт очікувань на рецепцію «Скельки» саме як епічного твору, як задекларованого в авторському самовизначенні «роману у віршах». Що цікаво, у вступному й завершальному розділах автор ділить лірично-публіцистичний текст на частини виключно через графічне використання зірочок, а в основній («подієвій», або «оповідній») частині вдається до традиційного поділу на підрозділи, тим самим ніби розмежовуючи ліричний і епічний складники «Скельки». Проте і в «епічній» частині роману у віршах досить часто відбувається графічний поділ підрозділів на фрагменти, але переважно не з використанням зірочок, а через горизонтальні лінії з крапок.

Синтетична родово-жанрова природа «Скельки» І.Багряного знаходить свій відбиток у тому, що текст поєднує не тільки ліричні й епічні компоненти, але також включає в себе і вкраплення драматичних фрагментів. Це стосується, зрозуміло, традиційних елементів драми в епічному творі – монологів, діалогів і полілогів. Однак автор «роману у віршах» у певні моменти вдається до введення фрагментів, які повністю відтворюють формальні риси драматичних творів, із наведенням реплік персонажів, використанням ремарок тощо [7, 377-378, 386], тим самим «економно» передаючи напругу внутрішнього протистояння між персонажами, а також досягаючи ефекту урізноманітнення, незвичності, здивування читача, що було дуже важливо у віршованому тексті для уникнення мовленнєвої одноманітності.

Загалом письменник вдається до різних прийомів для підвищення читабельності «Скельки», для того, щоб увага читача постійно перебувала в напрузі, була прикутою до дії чи різного характеру відступів у творі. Так, досить активно використовується традиційний для епосу від моменту зародження прийом ретардації. Автор «роману у віршах» часто обриває лінійний виклад подій у той момент, коли вона досягає найвищої напруги [7, 409-410, 427, 434 та ін.], і переносить дію з монастиря у табір повстанців чи навпаки, вдається до ліричних відступів, іронічного спілкування наратора з читачем тощо. Це, зрозуміло, спонукає реципієнта не відриватися від тексту, для того щоб з'ясувати, яким же чином розв'язався той чи інший тугий кульмінаційний вузол.

Поновлення дії через певний текстово-часовий проміжок породжує в сюжеті твору лакуни, які читач заповнює за рахунок власної уяви, спираючись на контекст попередніх і наступних подій. Особливо велика хронологічна і сюжетна лакуна витворюється між Частиною першою і Частиною другою «Скельки». Такі лакуни також спонукають читача, який у певний момент відчуває себе співтворцем, бути дуже уважним до кожної деталі, невідривно стежити за перебігом сюжету і позасюжетних елементів.

До «співтворчості» читача також спонукають натяки наратора, його іронічні твердження, які можна і потрібно сприймати амбівалентно. Вдається автор також до залучення популярного у фольклорі прийому віщування-попередження про майбутні події. Так, у момент весілля Данила і Мар'яни – момент найвищої гармонії та, здавалося б, примирення між селянами і монастирем, Данилом та ігуменом – дисонансом звучить повідомлення, що *«В Мар'яни свічка слізьми капотить – / Стікає швидко-швидко», бо перед цим читача повідомлено про лиховісність цього знаку: «А ззаду них дружки / Дивились пильно разом на свічки / І вгадували: радість? Чи могла? / І стежили. Де швидше догорить / Або погасне – той помре скоріше...»* [7, 425]. Після такого попередження реципієнт переймається тривогою за долю персонажа, він із неослабною увагою починає співпереживати і стежити, чи дійсно збудеться пророцтво про швидку смерть Мар'яни. Пильно стежити за подальшою долею Данила спонукає ще одне попередження: *«Одна свічка глипнула, покуріла... / Кому ж то так судилось на віку?.. / Ох, Боже мій, у нь о г о, у Данила!..»* [7, 426].

Умови кінця 1920-х років, коли не всі думки, міркування можна було висловлювати прямо, породжували потребу в інакомовленні, змушували письменника, як і багатьох інших його сучасників, вдаватися до езопівської мови, особливо коли говорилося про сьогоднішній день: *«Тривала радість буйна черні ції, / Тривала... / Аж до нових бід. // Як довго це – ви знаєте самі...»*; *«Бо ж це кумедний світ: / Тут без закону і комар не писне, / Не то людина. Хто схотів, той тиснув / І мордував...»* [Ск; 479]; *«На серці / Цвіте надія, в хатах і гаях, / І легша праця рабська та щоденна...»* [7, 481] та ін. Безперечно, це спонукає читача реконструювати те, що автор заховав поміж рядками, і в таких випадках треба бути дуже уважним до кожного слова, навіть до відтінків його значень.



Буває, наратор сам повідомляє про те, що не все може висловити прямо, тому його натяки треба домислювати реципієнтові самостійно: *«Благословенний той, хто вигадав махорку! / Нелегко змовчати про те, що бачив, чув, І я тримаюсь, міцно серце зборкав, / Щоб не сказати зайвого, не плачу й не кричу, – / Двадцятку пачку допалу і тихо закінчу, / І не зіб'юсь ніде в словах... / Благословен, хто вигадав махорку!»* [7, 479-480].

Побачити такі приховані натяки, звернути на них увагу автор також спонукає читача через майже дослівні перегуки між Х розділом Епілогу та початком «Скельки». Після викладу історії гострого протистояння між російськими ченцями і чиновниками та українськими селянами, постійного контрастного наголошування на рабськості українців та героїчному минулому їх предків перестають сприйматися як виключно пейзажні описи такі слова: *«З'єднавши обрії, то давній караван, / Із безконечности ідучи в безконечність, / Через пустелю, вітер і туман, / Наставившись на дальній океан, / Припав спочить, барвистий і статечний. / І сплять погоничі, не збуджені ніким... / Горбаті гості в соняшній країні, / Під тягарем барвистим і важким, / Нерозвантажені лежать уже віки, / Притомлено / Припавши / На коліна...»* [7, 480-481]. Зрозуміло, що їх треба також сприймати як метафорично-абстрактні узагальнення змісту «роману у віршах», а також багатовікової історії підневільного існування української нації, і таке прочитання дає надзвичайно широкі можливості для читацької аперцепції.

Новаторські пошуки зображально-виражальних засобів у 1920-і роки в українській прозі знайшли своє відтворення у графічному оформленні текстів. Швидше за все, основною причиною появи різноманітних графічних «кунштюків» у епічних творах було те, що дуже багато українських письменників у до- і післяреволюційний період працювали в часописах, а для пресової журналістики звичною справою було використання різних кеглів і шрифтів, графічних знаків, розбивок, розрядок тощо. Значна кількість творів публікувалася спочатку в часописах, як наслідок, часописні графічні особливості потім перемандрували разом із текстом у книжкові видання.

Хоча були й далекі літературні попередники. Так, на творче засвоєння здобутків прози Л.Стерна, ще з далекого XVIII ст., вказував М.Хвильовий. Серед митців 1920-30-х рр., які активно вдавалися до різноманітних графічних засобів увиразнення, можна назвати П.Тичину, В.Чумака, Л.Скрипника, Ес Метера, Юліана Шпола, Я.Олесіча та ін., але лідерство тут, безперечно належить М.Хвильовому, письменникові, який завжди був для І.Багряного непохитним авторитетом у царині літератури й ідеології. Тому можна робити припущення, що автор «Скельки» вдається до графічного увиразнення твору і не без впливу Миколи Хвильового. Згодом це стане характерною рисою ідіостилю Багряного-прозаїка, яка знайде відтворення у «Морітурі», «Розгромі», романах «Тигролови» і «Людина біжить над прірвою».

Які ж графічні засоби використовує Іван Багряний у «Скельці»? По-перше, як уже згадувалося, за допомогою зірочок і горизонтальних ліній із крапок письменник ділить розділи і підрозділи на ще дрібніші текстові сегменти, тобто графічні знаки слугують зовнішньоконпозиційним засобом поділу тексту. Дуже поширеним засобом у цьому та в інших творах І.Багряного стає також розрядка чи вживання великих букв для виділення слова чи фрази, які отримують, за авторським задумом, особливе звучання, наділяються додатковим логічним наголосом (*«А х т о с ь шептав...»*; *«Отаман у т і к !...»* [7, 428]; *«І у віках на всесвіт прогрімить, / Сподоблене Христу, ім'я ІСРЕМІІ»* [7, 456] та багато ін.). Включені до тексту «Скельки» народні пісні і веснянки письменник графічно виділяє за допомогою курсивного їх друку. Привертає також увагу надзвичайно активне використання крапок, трикрапок, тире, знаків запитання і знаків оклику, що має на меті насамперед емоційно-експресивне увиразнення нарації.

Велика небезпека для романів у віршах полягає в тому, щоб зуміти інтонаційно урізноманітнити на рацію, уникнути «заколисування» при використанні одного віршового розміру і строфи чи дуже близьких розмірів і строф, адже для роману однією з іманентних і домінуючих рис є не тільки поліфонія, але й багатоголосся – співіснування неповторних мовних голосів наратора і персонажів у різних мовленнєвих ситуаціях. І.Багряний у «Скельці» намагається уникнути цієї небезпеки, позбутися ритмічного й лексично-тропічно-синтаксичного «одноголосся».

Для цього активно використовуються версифікаційні та версифікаційно-графічні засоби. Абсолютна більшість тексту роману у віршах І.Багряного написана ямбом. Можна було б це вважати продовженням традицій О.Пушкіна: адже «Євгеній Онегін» повністю написаний 4-стопним ямбом, із чергуванням чоловічих і жіночих рим. Однак «Скелька» написана вільним ямбом, що дозволяє авторові змінювати темпоритм мовлення, за рахунок ритму, при поєднанні з іншими прийомами й засобами, надавати йому відповідного емоційно-експресивного забарвлення.

Відрізняється твір І.Багряного від «Євгенія Онегіна» також і строфічною будовою: якщо твір О.Пушкіна написаний «онегінською» строфою, то «Скельку» можна назвати астрофічним твором, бо поділ віршованого тексту на строфи-сегменти не має якоїсь упорядкованості й залежить від того, скільки «потрібно» рядків для викладу окремої думки, емоції, відтворення однієї чи кількох дій, описів тощо.

Так, кожен репліку персонажів (а вона може бути дуже лаконічною чи досить розлогою) автор подає окремою строфою – від одного рядка й до більше десяти.

Зрештою, варіювання ритмів і строф спостерігалось в абсолютній більшості «ритмованих романів» 1920-х років, твори Г.Коляди й особливо В.Поліщука могли навіть похизуватися більшою різноманітністю ритмів. Тобто можна констатувати, що в ліро-епічних віршованих творах української пореволюційної літератури, які претендували на те, щоб називатися романами, автори докладали чимало зусиль для наближення віршованого тексту до розмовних інтонацій, до повсякденного мовлення, намагаючись стерти грані між віршем і прозою. Одночасно через варіювання ритмів і строф вони прагнули досягнути так потрібного для роману багатоголосся, наділити кожного персонажа й наратора «своїм» голосом, більше того, змінювати голос кожного із них у різних мовленнєвих ситуаціях.

Зрозуміло, щоб бути в цьому послідовним до кінця, автор «Скельки» також вдається до варіативного римування, підпорядковуючи його виключно темпоритмові того чи іншого текстового сегменту. Паралельно чергування видів римування призводить до зміни ритму всередині строфи чи між строфами, руйнує ритмічну віршову інерцію «заколювання» читацької уваги. Руйнувати віршову інерцію, наближувати вірш до повсякденного мовлення також покликані численні анжамбемани, або поетичні переноси. Їх автор використовує не тільки у межах однієї строфи, але нерідко й поміж строфами і навіть поміж окремими розділами.

Віршовані текст часто замінює логічні наголоси й паузи на ритмічні, але багатоголосся спонукає до уникання таких явищ. Тому І.Багряний намагається поєднати ритмічні паузи з логічними, для чого вдається до дроблення віршового рядка на сегменти за рахунок добре відомої «драбинки» або ж поділу на окремі менші рядки. У таких випадках збільшується кількість константних пауз, а поет отримує можливість логічну паузу робити за рахунок константи в тій частині чи частинах віршового рядка, яку він вважає за потрібне виділити. Наведемо чималий приклад для ілюстрування усіх тих наведених версифікаційно-графічних прийомів і засобів (до речі, значна їх частина є характерною для поетичних творів Т.Шевченка), які вживаються у «Скельці» для «голосового» збагачення, урізноманітнення тексту:

*Пустує місце, там шарлай росте  
І роз'їдає вітер на пиліни щєбінь...  
Читають сови там вночі письмо Святе...  
А люд не знає – чи забудь, чи згадують про те.*

*Мабуть...  
Не треба.*

## VII

*Данило зник – пропав, як сизий дим.  
Та не пропала слава рамаянна,  
Хороша слава. Думи і пісні  
По велетню, полюбому, по нім,  
Рокочуть струни смілого Бояна:  
.....  
«Гей, був юнак,  
Та й був юнак такий!  
Та й клекодав орел обпльованої черні...»  
Вплітали діти пісню у вінки  
І зберігали пам'ять про діла батьків,  
Про смілого раба,  
Про славу наречену.*

## VIII

*Шуміли в струнах соняшних дуби,  
Шуміли ступарі над срібною рікою:  
Перетовкли дні муки і журби.  
Перетовкли важкий хомут рабів, –  
Перетовчуть усе  
Залізною рукою...  
Затих далеко грім одних побід  
І оселилась в серці радість і надія:  
Уперше раб с в о ї лани засіяв...  
.....  
Тривала радість буйна черні ції,  
Тривала...  
Аж до нових бід [7, 478-479].*

Наведений приклад не є якимось вибіркоvim чи концентрованим виразом зазначених версифікаційних і графічних особливостей «Скельки». Можна сміливо стверджувати, що довільно вибрані одна-дві сторінки цього твору будуть містити в собі абсолютну більшість наведених версифікаційно-графічних рис «роману у віршах» І.Багряного.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах. – К.: Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с.
2. Борис Подоляк (Г.Костюк). Поезія, вічність, час // Багряний І. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 521-540.
3. Ярмолинський І. Рецензія на поему «Скелька» І.Багряного // Багряний І. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 503-505 (Металеві дні. – 1931. – № 5. – С. 86-87).
4. Правдюк О. Куркульським шляхом. Про творчість Багряного // Багряний І. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 506-520.
5. Шугай О. Іван Багряний, або Через терни Гетсиманського саду: Роман-дослідження. – К.: Рада, 1996. – 479 с.
6. Багряний І. Вибрані твори. – К.: Смолоскип, 2006. – 687 с.
7. Багряний І. Скелька // Багряний І. Золотий бумеранг та інші твори. – К.: Рада, 1999. – С. 353-482.
8. Насмінчук Г. Еволюція українського історичного роману: Навчальний посібник. – Кам'янець-Подільський: К-ПДУ, ред.-вид. відділ, 2007. – 136 с.
9. Гришко В. Невгасна віра в людину: Творчий профіль Івана Багряного та його посмертна книга // Багряний І. Людина біжить над прірвою. – Новий Ульм – Нью-Йорк: Україна, 1965. – С. I-XIV.
10. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 1. – К.: Наукова думка, 2001. – 784 с.
11. Гончарук Т. Юрій Липа про значення України як про перехрестя міжнародних торговельних шляхів // Треті Липівські читання: Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конференції. – Одеса: Друк, 2007. – С. 6-12.

УДК 821. 161.2: 82-94

## ЩОДЕННИК ОЛЕСЯ ГОНЧАРА І РЕФЛЕКСИ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ

Вельможко Я. Ю., здобувач

*Запорізький інститут імені гетьмана Петра Сагайдачного (МАУП)*

У статті йдеться про особливості творчої манери в щоденниках Олеса Гончара, про екзистенційний аспект творчого мислення в мемуарній літературі в цілому і творах О. Гончара зокрема. Акцентується увага на екзистенційній свідомості письменника періоду II світової війни.

*Ключові слова: щоденники, екзистенціалізм, екзистенційна свідомість, екзистенційна думка, романтизм, естетика.*

Вельможко Я. Ю. ДНЕВНИК ОЛЕСЯ ГОНЧАРА И РЕФЛЕКСЫ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОГО СОЗНАНИЯ / Запорожский институт имени гетьмана Петра Сагайдачного (МАУП), Украина.

В статье идет речь об особенностях творческого мастерства в дневниках Олеса Гончара, об экзистенциальном аспекте творческого мышления в мемуарной литературе в целом и в произведениях О. Гончара в частности. Акцентируется внимание на экзистенциальном сознании писателя периода II мировой войны.

*Ключевые слова: дневники, экзистенциальное сознание, экзистенциальная мысль, романтизм, эстетика.*

Velmozhko Y. Y. OLES HONCHAR'S DIARY AND EXISTENTIAL THINKING REFLEXES / Zaporizhzhya institute of hetman Petro Sagaydachny, Ukraine.

The article deals with artistic manner peculiarities in diaries by Oles Honchar and also with artistic thinking existential aspect in memoir literature, both in the whole and in works by Oles Honchar in particular. The author's attention is concentrated at the writer's existential thinking during the Second World War period.

*Key words: diaries, existentialism, existential thinking, existential idea, romanticism, aesthetics.*

У передмові до першого тому щоденників «розпорядниці його творчої спадщини» В. Гончар наголосила: «Щоденникові записи збереглися з років війни: один нотатник на цигарковому папері з вилинялими записами, де йдеться про полон письменника, і три зошити нестандартного формату: перший датований з 25 вересня 1943 року по 29 грудня 1944 року, другий — з січня по 9 серпня 1945 року і третій — від 3 жовтня 1945 року до дня демобілізації з армії, 12 листопада 1945» [1, 6]. На особливу увагу заслуговує зауваження В. Гончар: «Подальші щоденникові записи відображають всю панораму життя, творчих пошуків, громадської діяльності письменника» [1, 6]. Але є відчуття надзвичайно обережного ставлення саме до цих перших записів часів війни, у яких і думка як вчинок і дія як вчинок були підпорядковані філософській новації — «вибору самого себе», принципу, що входить як ключовий до всіх модифікацій екзистенціального філософствування і що у всій повноті реалізував себе в художній творчості, осмислюючи духовний стан людини, причетної до подій їй непідвладних.

Як відомо, філософія екзистенціалізму надзвичайно динамічно заповнювала європейський культурний простір з кінця 20-х років. Це був могутній рух, який поставив у центр уваги індивідуальні смисложиттєві питання. І якими б складними не були умови буття людей у Радянському Союзі у 20-і, 30-і, 40-і роки, проте імпульси нової якості свідомості все ж не залишилися поза увагою. Тут доцільно погодитися з думкою професора Массачусетського технічного інституту філософа Лорена Грехема, який вказав на одну із найсуттєвіших особливостей людського буття: «...люди, незалежно від того, чи знаходяться вони в Радянському Союзі чи в будь-якій іншій країні, ніколи не перестануть цікавитись фундаментальними питаннями, на які намагаються дати відповідь універсальні філософські системи» [2, 15]. Тож, якими б репресивними були заходи системи з метою обмеження доступу до зарубіжної інформації, до новації європейського філософствування, інтелектуальна думка на теренах Радянського Союзу неодмінно мусила прийти до екзистенціалізму. Але мовиться не лише про західні впливи, а про одностадіальність переживання глибоких потрясінь, кризових ситуацій, жорстоких випробувань, що випали на долю людини в першу чверть ХХ століття. Це і обумовило кардинальні зміни свідомості і формування нового типу філософствування, коли наболіле нестримно переходило в предметний вияв, у предметне буття, що не сприймалось як справжнє існування, а тому вибір людини спрямований до самого себе.

Чи не першим твором у радянській літературі з яскраво вираженою екзистенційною поетикою була повість київського письменника В. Некрасова «В окопах Сталінграду», написана під час війни. У ній вперше була акцентована абсолютна унікальність людського буття, цінність буття, те, що не підлягало осмисленню ні в промовах, ні в гаслах, ні в публіцистиці. Проблема життя і смерті заявлена і вирішена в повісті була не в традиційному героїчному аспекті, а в етично-екзистенційному, коли військовий обов'язок усвідомлюється як моральний закон, виконання якого залежить не від наказу (зовнішнього), а від внутрішньої, духовної потреби людини.

Не менш сміливою була й повість Е. Казакевича, відома нині під назвою «Зірка». Хоча сам письменник дав їй назву «Зелені привиди», у якій розповідалось про життя і смерть групи розвідників. Повість була надрукована відразу після війни, у час, коли вже існував наказ стишити обсяги літератури про війну і тим самим вгамувати пристрасті героїв-переможців. Ціною значних зусиль Е. Казакевичу все ж вдалось опублікувати повість, погоджуючись на цензурні умови: наголосити на героїчному змісті в соціалістичному аспекті і залишити розвідників живими. Проте повісті В. Некрасова і Е. Казакевича набули належного осмислення лише в час «відлиги», коли яскраво заявили про себе нові тенденції і напрями в літературі, що дало новий поштовх для розвитку екзистенційного змісту літератури. Водночас саме ці художні твори засвідчили, що екзистенційна думка в художній формі визрівала з 20-х років, на що вказують численні і ґрунтовні дослідження, наприклад, прози В. Підмогильного та інших письменників-прозаїків 1920-х років.

З огляду на надзвичайно динамічне панування екзистенційної думки, як про це свідчать щоденники воєнної пори, свідомість О. Гончара була певним чином підготовлена до переходу в нову якість. Цьому, безумовно, сприяло його філологічне ество, його художня обдарованість. Не що інше, як художня інтуїція, що вже визрівала в ньому, вкупі з науковим чуттям філолога, зрештою, свідомістю людини 40-х років, що перебувала у сфері зневіри як революційно-авангардних цінностей, так і романтичних ідеалів, винесла його на хвилю нової філософської думки. Отже, духовно-душевний, культурний розвиток людини вивів її на шлях новації. Підтвердженням тому є воєнні нотатки, їх наявність як факт, що О. Гончар їх започаткував саме під час полону, тобто в мить чи не найтяжчих випробувань. У зв'язку з цим вважаємо за доцільне звернутись до роздумів сучасних філософів з приводу ключового, вирішального моменту, що продукує розвиток екзистенційної свідомості.

Так, акцентуючи концептуальні засади екзистенціалізму Ж.-П. Сартра, філософи виокремлюють думку — «писати, щоб зрозуміти себе» [3, 406], безумовно, зрозуміти в екзистенційному сенсі: «Ні дня без рядка. Ось моя звичка, моє ремесло. Давно я замість шпаги став користуватися ручкою. Тепер я знаю про нашу слабкість. Неважливо, пишу і буду писати книги... Культура нікого й нічого не врятує, не виправдає. Але

вона – продукт людини, у ній вона пізнає себе; це критичне дзеркало, у якому тільки й можна побачити свій образ» [ 3, 407].

Цілком ймовірно, що десь глибоко приховане екзистенційне світовідчуття вимагало виходу. Щоб зрозуміти себе в цій новій іпостасі, необхідно було вести записи і в такий спосіб занотувати свій стан. Це була внутрішня потреба, хоча, як відомо, вести щоденники на фронті заборонялось. Перший запис зроблений О. Гончаром у червні 1943 року. За два роки війни він мав можливість осмислити трагізм того, що відбулося. Свій стан виразив у фразі: «Я сповнений чорного песимізму...» [1, 9]. Його мовна поведінка цьому адекватна. Зміст того, що відбулось, що побачив, пережив, втілений у фразах, які передають його емоційний стан: «Два роки, а скільки страждань, скільки мук та поневірянь для народів! Чи буде коли оцінено все безглуздя й злочинство цієї бойні!..» [1, 9]. Його песимістична свідомість працює напружено, формуючи образи подій, подаючи їх гранично узагальненими: «Вся країна корчиться в судамах, мов шматований заживо звіром живий організм. Людина з усіма її думками й почуттями топчеться важким чоботом солдата, а солдат сам розчавлений фізично й морально вмирає, не знаючи за що» [1, 9]. Прикметно те, що Гончар – солдат Радянської Армії, хоча й полонений, не обмовився про зміст закликів, гасел, газетних публікацій, виступів відомих письменників по радіо і т. ін. щодо перемоги за будь-яку ціну, але передусім ціною незліченних людських жертв. Вихід за межі цієї форми буття, хоча й вимушений, надав можливість відсторонитись на якийсь час і досягнути його в цілісності. Звідси образ світу як «бойні», «живого організму», що «шматований заживо». Це вже стан «світу-в-собі», що стрімко поповнюється новими екзистенційними смислами. Якщо Сартр відкрив екзистенційний зміст «нудоти» в романі 1938 року під цією ж назвою, то в Гончара, після повідомлень «Нової України» про життя українського письменництва як «п'ятої колони», визріло усвідомлення її як «ганчір'я», «гнилі» [1, 15]. Додамо, думка про «гниль нашої інтелігенції» ніякою мірою не є рефреном тому ідеологічно-принизливому означенню інтелігенції, що лунало з боку сталінської кліки. Визначення Гончара мало онтологічний зміст. Це прозріння людини, перед якою відкрилась безодня падіння інтелігента, безодня, якої він раніше не знав. А після зустрічі зі студенткою-запроданкою сформувався і екзистенційний зміст філологічної тупості, із якою Гончарові впродовж його життя доведеться зустрічатися неодноразово. У цьому ж ряду і ненависть набуває екзистенційного смислу: «Не можу я забути багато чого. Не можу забути, як мене на станції у Білгороді німець ударив обривком вірьовки. Я обернувся і мовчки дивився на нього. У нього було обличчя нелюте, очі несердиті, спокійні. Він ударив мене без ненависті, здається, а просто так, як погонич коня. І я зрозумів, що це в них прийнято, що це в них у крові, це не злочин, а просто «треба» для «нижчих людей». Він був з вигляду з освічених, інтелігентних людей. Може, навіть поклонник Шиллера та Гете! І я тоді зрозумів, що моя ненависть буде не вмируща і я не звикну, не примирюсь, поки буду жити» [1, 16]. Підкреслимо, формування екзистенційної свідомості в О. Гончара мало свої відмінні закономірності, хоча багато в чому цей процес був типологічно співвідносний з традиційними моделями екзистенційності, започаткованими й реалізованими Сартром, Камю, Ясперсом, Хайдеггером, Маркузе. І хоча ці всі концепції набули наукового осмислення в радянському інформаційному просторі значно пізніше, та процес оновлення людської свідомості був непідвладний межах і кордонам. Запис про метафізичний зміст ненависті в собі є свідченням формування новації О. Гончара у сфері естетики слова, зробленої в стилі, що з часом набуває визначення «сартрівського» – як «комбінації слів». Метафізична ненависть до німця (Гончар акцентує саме німецькість, підкреслюючи це здогадками, щодо можливої інтелігентності) породжує розуміння абсурдності шовінізму, всюдозволеності принизити людину тільки через належність до арійської раси. Суголосною цьому буде і думка М. Светлова, виражена у вірші «Італьянець», де метафізична ненависть до італійця, що почував себе господарем над людьми і світом у чужій країні, поєднувалася з болем (як і в Гончара) від того, що людина втрачає в собі людське лише заради миті відчуття себе господарем чужого життя. Це вже був вияв нової якості гуманізму. Після фрази Ніцше – «Бог умер» фашистська ідеологія зробила надзвичайно жорстоку спробу викохати безліч богів і боженят, що утверджували себе в якості через смерть, кров, приниження людської гідності. Гончар розкриває сутність тих, хто намагався підкоритися долі, тоді як він сам не уникає відповідальності за те, що відбувається. Він не намагається шукати винних у тому, що все сталося саме так. Він мислить в унісон з Сартром: «Якщо я опинився на війні, то ця війна – моя...» [1, 409].

Не менш привабливим у щоденниках О. Гончара є обґрунтований ним образ «бунтівної людини». Проте від Камю тут наявна лише «аскеза заперечення», здавалося би, чи не найбільш феноменального явища, сформованого за часи радянської влади – патріотизму. Адже знищення культурних цінностей, до яких належали і релігійні, розкуркулення, ідеологічний тиск, репресії, особливо в середовищі інтелігенції, неодмінно мали привести до краху радянської ідеології. Але народ зміг об'єднатися навколо ідеї захисту Батьківщини. Патріотичні почуття спалахнули з небувалою силою. На це вказує і М. Коцюбинська, пригадуючи, яким тяжким ударом для неї і сім'ї була звістка, що німці захопили Київ. До того ж, цю звістку приніс Павло Тичина зі сльозами на очах. І все ж одіссея Гончара як полоненого містами й селами східної України, що були в окупації, викликала багато сумнівних думок, передусім щодо змісту патріотичних почуттів. У щоденнику є запис під назвою «Оповідання одного полоненого», герою якого вдалося втекти з полону. До того ж усе складалось у житті так, що він неодноразово потрапляв або ж до

поліцаїв, або ж до німців і щоразу втікав. Ця оповідь, як на наш погляд, є до певної міри провокативною, оскільки в розповіді акценти зміщені не на тому, що втеча з полону все ж відбулась. Цей аспект стишений, підкреслено не загострений, виглядає не як винятковий, а буденний вчинок: «Одпросився в туалет і втік» [1, 19]. Натомість Гончар так комбінує думки-слова, що привертає увагу в розповіді те, як полонений спостерігав неодноразово смерть таких же, як і він: «Поскознувся, впав. Коротка черга з автомата... Конвоїр наздоганяє колону, попрапляє автомат, дядько зостався лежати... Кров на снігу. «Це ж і моя така доля!» — майнуло в голові. Потім ще і ще такі історії. «Тікати!» — впливло залізне рішення» [1, 19].

Оповідач у записі Гончара жодним словом не обмовився, чим саме зумовлене нестримне бажання втекти з полону. Здавалось би, тут доречною має бути традиційна патріотична думка, виражена запальними фразами про фронт, боротьбу. Але в цієї оповіді інший зміст: це була втеча від смерті як наруги над людиною. Це було позбавлення людини найбільшої цінності, дарованої природою, – життя. Для того, хто підняв зброю проти людини, це було звичайним, буденним явищем. А для полоненого все виявилось надзвичайно приголомшливим.

Після цієї оповіді О. Гончар переходить (поки що без будь-яких коментарів) до цитування суперечливої статті Л. Толстого «Християнство і патріотизм», акцентуючи в ній найбільш болючі думки письменника, зокрема, ті, у яких патріотизм тлумачиться «як зброя для досягнення владної і корисної мети, а для керованих – зречення від людської гідності, розуму, совісті і рабської підкори себе тим, хто при владі» [1, 19 – 20]. Гончар посилює цю думку, цитуючи статтю для того, щоб озвучити власну позицію: «Думки ці не раз приходили мені в голову на фронті» [1, 20]. Він немов намагається знайти для себе підтримку в словах Толстого, але поки що не бачить реального виходу тому, що визріло: «Все це велика правда, але все це глас волаючого у пустелі. Величезна більшість солдатів сучасних армій знає, що війна їм не потрібна, що це злочини, з жиру затіяні їх вождями – кретинами, але все ж війна іде. Народ загнуданий, закований у пастки законів і обов'язків. Він не в змозі чинити опір своїм катом, що посиляють його на братовбивство» [1, 20].

Оцінити всю височінь і глибину цих своїх відкриттів навіть сам Гончар зможе лише через десятиліття після війни, коли прийме рішення написати роман «Людина і зброя». Свою «думку про думку і слово про слово», відтворену і мовлену в романі «Людина і зброя» з нагоди його перевидання, Олесь Гончар означив досить загадково: «Уважному читачеві на роздум». Саме в такий спосіб, гадаємо, письменнику вдалось «спровокувати» більш пильне прочитання не лише згаданого роману, а й всього його творчого надбання, що, у свою чергу спричинило можливість виокремлення в його творчості тих проблем, які тривалий час залишилися поза увагою дослідників. До таких належить проблема відчуженості, яка, на нашу думку, «вписує» Гончара і в літературну самосвідомість епохи і водночас дає уяву про еволюцію поетичної свідомості художника. Причини того, що ця надто важлива проблема до цього часу не заявлена в гончарознавстві, вбачаються в консервативній упередженості як до неспіввіднесеності її з контекстом української літератури ХХ ст., особливо того її періоду, який донедавна був означений як «радянський», так і начебто до несумісності феномена відчуженості ні з Гончаром-індивідом, ні з Гончаром-художником. Передбачаємо, що й нині в її постановці вбачатиметься надлишна полемічність. Проте, зазначимо, проблематичності в ній більше, ніж полемістичності. Традиційна уява літературознавчої науки про відсутність в українській літературі ХХ ст., а отже, і у творчості Гончара, проблеми відчуженості, відчуженої особистості вимагає кардинального перегляду, оскільки є складовою ключовою для нашої літератури проблеми романтизму, його трансформації у ХХ ст., функціонування та побутування. Зазначимо, при всій повазі до того, як була осмислена ця проблема в попередні десятиліття, будь-які наміри, прагнення були обмежені рамками «соціалістичної романтики», що призвело до розриву романтичних тенденцій ХІХ і ХХ ст. (хоча і лише на рівні літературознавчому, бо ж література цієї спадкоємності не відзначала). Більш послідовним є зарубіжне літературознавство, зокрема американське, російське, де функціонування романтизму в ХХ ст. означено досить промовисто і вичерпно – «від романтизму до романтизму», вважаючи, що завершальною фазою його розвитку є ХХ ст.

Відразу зазначимо, відчуженість, яка в О. Гончара є синтезом культурно-історичних і художньо-естетичних нашарувань, де органічно поєднуються декілька типів відчуженості, а саме романтична і модерністська.

Як відомо, в епоху романтизму суспільний розвиток поглиблював суперечності між особистістю і суспільством. Несприйнятність суспільного розвитку призводила, як відомо, до романтичного бунтарства. Цілісний світ романтиків розпадається, на думку І. Торторян, на зміну цілісного героя приходять герой «відчуження». Проте невизнаність, усамітненість не витісняють у ньому бажання до пошуків гармонії, прагнення до відновлення втраченої простоти й цілісності, а звідси прагнення до життєтворчості як вияву утопізму.

Як виявляється, саме ці романтичні тенденції були трансформовані в українській літературі ХХ ст. Зокрема руссінський тип відчуженості. Особливо це характерно було для Тронки. Як відомо, ідеалами Руссо (утопічними) були невеликі держави, природний стан людини, гармонія з природою, держава, у

якій панують праця, розум, мораль, очевидна орієнтація Руссо до ізольованості індивіда, усамітненості, а звідси такий характерний для нього мотив робінзонади. Гончарівська відчуженість вимальовувалась саме на шляху засвоєння цих русинських тенденцій. Звідси його тяжіння до змалювання Таврії, Таврії як своєрідного ідеального світу з ідеальним степом і морем, де людина ХХ ст. має можливість відчутти незвичайний стан буття – природний, гармонійну єдність з природою. У цьому є відчуття певної ізольованості (навіть робінзонади), повного протистояння оточуючого у світу, проте все спрямоване на самозбереження цього стану як унікального.

Особливість побутування проблеми відчуженості в літературі 20-х років вже обумовлена різким протистоянням культури і цивілізації, як це бачимо в романі В. Підмогильного «Місто». Етапи її опанування О. Гончаром відбивають досить складну ситуацію в історії української літератури та літературознавства, обумовлену специфікою її побутування, аж занадто своєрідну, навіть для 60-х років періоду «відлиги». Ситуація двоїстості щодо оцінки проблеми відчуженості у творах видатних майстрів прози ХХ ст. спричинила прецедент, відомий ще з античності та описаний оригінальним філософом ХХ ст. М. Петровим: «Цілеспрямоване осмислення відчужене в постать митця – який один здатний осмислити картину в цілому, зв'язати окремі й проміжні цілі в єдину впорядковану систему, у «задум», в «архітектоніку» [4, 212]. Щоденники Олеся Гончара ілюструють його як цілісну творчу особистість, що зреалізувала себе всебічно і в мемуарному жанрі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гончар В. Записники Олеся Гончара (Голос його душі) // Гончар Олександр. Щоденники: у 3-х т. – Т. 1 (1943-1967) / Упоряд., підгот. текстів, ілюстр. матеріалу та пердм. В.Д.Гончар; [Худож. оформ. М.С.Пшінки]. – К.: Веселка, 2002. – С. 6 – 17.
2. Грэхэм Л. Естествознание, философия и науки о человеческом поведении в Советском Союзе / Л. Грэхэм. – М.: Политиздат, 1991. – 480 с.
3. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. От романтизма до наших дней / Дж.Реале, Д.Антисери. – СПб.: Петрополис, 2003. – 356 с.
4. Петров М. К. Античная культура / М.К. Петров. – М.: РОССПЭН, 1997. – 352 с.

УДК: 821.161.2 – 3.091 “653”

## ЕСТЕТИКА КОЛЬОРУ В ЛІТОПИСАХ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Горбач Н.В., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена дослідженню кольористичної палітри в літописах Середньовіччя як складової художньої традиції та естетичної потреби давніх українців, що ґрунтувалися на язичницькій, християнській та народній художній самосвідомості.

*Ключові слова: естетика, колір, літопис, світло, символ, традиція, художня свідомість.*

Горбач Н.В. ЭСТЕТИКА ЦВЕТА В ЛЕТОПИСЯХ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ / Запорожский национальный университет, Украина

Статья посвящена исследованию цветовой палитры в летописях Средневековья как составляющей художественной традиции и эстетической потребности древних украинцев, которые основывались на языческом, христианском и народном художественном самосознании.

*Ключевые слова: летопись, свет, символ, традиция, цвет, художественное сознание, эстетика.*

Horbach N.V. ESTHETIC OF COLOUR IN MEDIEVAL CHRONICLES / Zaporizhzhia National University, Ukraine

This article is devoted to researching of colour system in medieval chronicles. The colour analyse as part of ancient Ukrainian artistic tradition and esthetic need, which based on pagan, Christianity and folk artistic self-awareness.

*Key words: artistic awareness, chronicle, colour, esthetic, light, symbol, tradition.*

Колір, наділений символічною потенцією у творах мистецтва, у тому числі й літератури, перетворюється на символ лише за умови його відповідної рецепції суб'єктом.

Хоча сьогодні процес естетичного тлумачення символіки кольорів і ґрунтується на об'єктивних особливостях психіки та міфологічних, релігійних, культурних чинниках, які доповнюються буденним досвідом, проте полісемантичність кольору призводить до суб'єктивності та варіативності його

символічних значень. Звертання до творів Середньовіччя, зокрема до літописів, дасть можливість простежити семантичні традиції кольору в українській літературі. Мета такого дослідження зумовлена й тим, що пам'ятки давнього українського письменства, які до сьогодні зберегли свій духовний потенціал, можуть служити і зразком становлення естетичної категорії кольору.

Колір як найважливіша складова краси, матеріальна реалізація світла посідає вагомe місце в давньоруській естетиці. У ній, із прийняттям християнства в його візантійському різновиді, поряд із народно-міфологічним виробився і християнсько-релігійний струмінь. Оцінюючи художньо-естетичну культуру Середньовіччя, одні дослідники (В.Бичков, А.Каравашкін) наголошували на домінуванні в ній візантійського елемента, інші (А.Баженова, К.Шохін) – вбачали її початки в дохристиянських часах, а джерелами вважали міфологію і фольклор праслов'янських племен. Доречніше, проте, видається пов'язувати високий рівень розвитку києворуської культури з синтезом доісторичної язичницької, православної ідеології та народної естетичної свідомості давніх русів [див.: 6, 8].

Ототожнення краси і світла спирається як на глибоку традицію в дохристиянській вітчизняній культурі, так і, через посередництво візантійської культури, на античні, давньоасирійські, давньоєгипетські традиції, побудовані на обоженні світла, небесних світил [див.: 2, 62]. Переконає в цьому й встановлення семантичних зв'язків слів, здійснюване О.Афанасьєвим, Ф.Буслаєвим, О.Потебнею. Учені, спираючись на слов'янський фольклор, доводили, що слово «краса» має безпосередній зв'язок зі словами «вогонь», «світло» і т.п., оскільки від кореня «крес» походять слова «кресати» (висікати вогонь), «кресало» й навіть «воскресати» [див.: 4, 111-113]. Світло сонця було для людини не лише джерелом живої енергії, але й розширювало перед нею просторові кордони навколишнього середовища, визначало розуміння людиною світопорядку. Не випадково й усю навколишність слов'яни назвали світом.

Таке надзвичайне ставлення до світла зумовило традицію пов'язувати з ним усе те, що є емоційно дорогим, важливим у житті людини. Із християнізацією Київської Русі образ світла був залучений до віросповідного контексту, отримавши значення святості. Так, благословенність княгині Ольги серед руських князів мотивується тим, що вона «возлюбила ... світло, а тьму облишила» [5, 36]; Борис і Гліб як мученики за віру порівнюються зі світлими зорями, світилами, «що осявають всю землю Руськую, завше тьму одганяючи, являючись вірою непохитною» [5, 80]; монахи Києво-Печерського монастиря також названі світилами, що завдяки своєму добродійному життю сяють і по смерті [див.: 5, 113; 5, 120].

Прикметник «світлий» часто вживається на означення чого-небудь прекрасного, величного, піднесеного: світлим величається сонце [див.: 5, 102], світлими празниками названі Успіння Богородиці [див.: 5, 70], перенесення мощей Бориса і Гліба [див.: 5, 111], Воскресіння Христового [див.: 5, 113].

В уяві людини світло, що належало небесній сфері й обожнювалося, наділялося здатністю втручатися в людське життя, керувати ним. Автор не втримується від спокуси опосередковано запозичити біблійний опис оптичного явища, коли «зоря засіяла на заході, випромінюючи світло, яку називали лампадою і яка сяjala протягом двадцяти днів; а після цього був зорелет з вечора до ранку, так що всі думали, що падають зорі, і знову сонце без променів світило, – а це провіщувало крамоли, недуги, смерть людям» [5, 102]. Далі, в епізоді сонячного затемнення, він застерігає, що такі явища «бувають не на добро», от і це знамення віщувало смерть князя Святополка [див.: 5, 171]. Подано в літописі й зразок «позитивного» розв'язання та інтерпретації відразу трьох астрономічних та атмосферних явищ, коли «сі знамення бачачи, благочестиві люди з зітханням і з слізьми молилися богу, аби обернув бог знамення сі на добро. Бо знамення бувають або ж на добро, або ж на зло. І от сі знамення були на добро» [5, 157]. Таким чином рішення руських князів піти на половців автором літопису ув'язуються зі світловими віщуваннями, а отже набувають статусу благословенних. Але, що не менш важливо, цей епізод демонструє не лише караючу волю Бога, але і його заступництво, яке змогли вимолити благочестиві русичі.

Протилежність світлу – п'тьма – переважно несе негативне забарвлення, викликаючи страх, символізуючи горе, загрозу, покарання. Із старозаповітної Книги Вихід автор запозичує опис десяти кар, насланих Богом на фараона, серед яких і покарання триденною тьмою [5, 55]. Із тьмою, безперечно, асоціюється усе те, що не відповідає християнським засадам, гріховне, пекельне. Чорноризець Києво-Печерського монастиря Ісакій бісам, що переслідували його упродовж трьох років, говорить: «Коли б ви людьми були, то вдень би ходили. А ви есте тьма, і ві тьмі ходите, і тьма вас забере» [5, 119]. Князь Ігор, прийнявши схиму, протиставляє своє життя до і після постригу: «І за все це дякую я тобі, господи: що смирив ти еси душу мою, і сподобив мене прийти на той світ із темного, і суєтного, і короткочасного віку сього...» [3, 213]. Мирське життя князя, що співвідноситься з гріхом, марнотою життя, яка не варта витраченого часу й зусиль, актуалізується через прикметник «темний».

Хоча прийнято вважати, що в усіх народів білий і чорний кольори корелюються таким чином, як світло і п'тьма, коли все гарне, чисте, радісне, позначалося білим кольором, а все огидне, зле, сумне, руйнівне, дике, гріховне – чорним, проте в літописах Середньовіччя ми не зустрічаємо навіть таких естетично і



етично наголошених словосполучень як «білий світ» чи «білий день». Тут білий і чорний колір, як правило, виступають у своєму реальному значенні: «біла вивірка» (ймовірно, зимовий горностаї) [5, 12], «чорна куниця» [5, 13], «чорні куни» [1, 415], «ворон чорний» [5, 119].

Символічного звучання чорний колір набуває в сполученні слів «чорне молоко». Так, Батий, звертаючись до князя Данила, говорить: «Чи п'єш ти чорне молоко, наше пиття, кобилячий кумиз?». І він сказав: «Досі я не пив. А нині ти велиш – я п'ю». Він тоді сказав: «Ти вже наш-таки, татарин. Пий наше пиття» [1, 405]. Як бачимо, чорний тут набуває значення чужого, ворожого, нехристиянського, бо пити чорне молоко означало підкоритися ворогові, іновірцеві.

Розрізнявальну семантику «свій – чужий» білий і чорний кольори несуть в етнонімах «білі хорвати» [5, 2], «чорні угри» [5, 7], «чорні болгары» [5, 28], «чорні клобуки» [3, 199]: білі хорвати як союз східно-слов'янських племен у свідомості давніх русів асоціативно пов'язувався з близьким, знайомим, зрозумілим собі на культурному, побутовому, мовному, релігійному рівнях, тому позначався прикметником «білий», у той час як представники угро-фінських і тюркських племен зараховувались до «іншого» світу. Зокрема, подаючи картину розселення тих племен, що, «прийшовши, сіли по ріці на ймення Морава, і прозвалися моравами, а другі чехами назвалися» літописець підсумовує: «А се ті самі слов'яни...» [5, 2]. Тут слід зауважити, що кольоративи на позначення чужоземних народів можуть мати і нейтральні семантико-асоціативні характеристики. Прикладом може служити етнонім «половці» на позначення тюркських племен, що умотивовувався половим кольором (кольором полову) їхньої шкіри.

Низку кольорів, що вживаються в нашому мовленні, можна назвати предметними, оскільки їхнє сприйняття пов'язане зі сприйняттями певних предметів відповідного кольору (наприклад бузковий, вишневий, лимонний, солом'яний, піщаний, згаданий уже половий і т. д.). Літописці дуже активно послуговувались золотим і меншою мірою срібним та мідним кольорами, які також мають предметне походження.

Коли мова йде про Золоті ворота [див.: 5, 19; 3, 200], палати золоті [див.: 5, 22], кумирів мідяних, золотих і срібних [див.: 5, 54], статую Перуна, голова якого срібна, а вус золотий [див.: 5, 47], коней мідяних [див.: 5, 66], начиння срібне [див.: 3, 205], золотий шолом [див.: 1, 368] розуміємо, що в першу чергу на увазі мається матеріал, з якого вони виготовлені, але й колір тут теж має місце. Згущення колористичних вражень властиве тим літописним епізодам, де йдеться про накидки золоті [див.: 5, 86], золотий одяг [див.: 5, 102]. І вже безперечно маємо справу лише з кольором, а не з матеріалом, в описах істот вищого світу: «А його, Гавриїла, у видінні і Даниїл бачив: він летів, «лице його – як вигляд блискавиці, – сказав Даниїл, – і очі його – як світильники, а руки його і ноги такі на вигляд, як блискуча мідь...» [5, 167]. Подібне порівняння, зустрічаємо і в описі Бога, який у подобі людини явився Данилові: «І ось муж, одягнутий у строкате, а бедра його перепоясані чистим золотом, а тіло його – як топаз, і лице його – як блискавка, і очі його – як світильники вогненні, а руки і плечі подібні до міді чистої...» [5, 169]. Тут порівняння з чистим золотом і чистою міддю набуває колористичного звучання.

Літописний матеріал ілюструє й символічне тлумачення золотого (жовтого) кольору, коли Святослав, утврджуючи свою угоду з греками, присягається дотримуватися домовленостей, а на випадок їхнього порушення прикликає на себе і свою державу божу помсту: «...хай будемо прокляті богом, у якого віруємо, – в Перуна, і в Волоса, бога скоту – хай будемо ми золоті, як ото золото се, і своїм оружжям хай ми посічені будемо, і хай ми вмеремо» [5, 42]. Як бачимо, в цьому випадку кольороназва, пов'язуючись із смертю, реалізується в негативно-асоціативному контексті, який ґрунтується на спостереженнях за фізіологічними реакціями людини. За подібними асоціативними зв'язками сприймаються і кольоративи, залучені до опису половецьких бранців: «Мучені холодом і виснажені, у голоді, і в спразі, і в біді, поблідлі лицьми і почорнілі тілами, ходячи невідомою землею голі й босі, ноги маючи поколоті терням, вони запаленим язиком, зі сльозами відповідали один одному, говорячи: «Я був із сього города», а другий: «Я із сього села» [5, 136]. Ознаки, виражені дієприкметниками «поблідлі» і «почорнілі» тут нейтралізують своє колірне значення і набувають емоційно-виражального.

Із предметними асоціаціями пов'язаний і різновид червоного – кривавий колір. У сполученні з назвами таких реалій, як просторові поняття («криваві ріки» [5, 55]), предмети одягу («сорочка кривава» [5, 149]), військового обладунку («сулиця...кривава» [1, 389]) він має й речовинне, і колористичне значення (позначає те, що забруднене, забарвлене кров'ю, а отже набуває червоного кольору). Символічний зміст цього відтінку реалізується в описі комети: «... сталося знамення на заході: зірда превелика, промені маючи немов криваві, сходила звечора по заході сонця, – і так було протягом семи днів. А се з'явилося не на добро, бо після цього було усобиць багато і нашість поганих на Руськую землю – ся ж зірда була немов кривава, вішучучи пролиття крові» [5, 101].

Порівняно з іншими кольорами, червоний (черлений) колір («черлене і багате одіяння» [5, 49]), у літописанні має систему відтінків, де крім кривавого зафіксовані згадуваний нами вище мідяний, рудий, багряний, що може свідчити про його особливу естетичну вагу в колористичній картині світу Давньої Русі. Адже «само слово краса, красний спочатку означало світлий, яскравий, блискучий, вогняний і було

спорідненим зі словом крес, вогонь» [5, 111]. Можливу контекстуальну полісемантичність демонструє рудий колір. В описі Мстислава, який був «дебелий тілом, рудий лицем, мав великі очі», «був хоробрий у бою, і милостивий, і любив дружину велико, і майна не жалів для неї, ні питва, ні їжі не боронив» [5, 87], рудий має нейтральну семантико-асоціативну наповненість, у той час як в іншому контексті, зокрема, коли читаємо, що «беззаконний лихий боярин Семюно Чермний», «подібний до лисиці рудизною» [1, 386], він може набувати негативно-оцінного значення. Ця колористична характеристика опосередковано поглиблюється через уподібнення боярина до лисиці, образ якої в слов'янській культурі виступає символом «хитрості, спритності, вміння досягати свого шляхом обману чи лестоців» [7, 878].

Незважаючи на те, що колір у давнину мав прикладне значення й на доземлеробському етапі служив для розпізнавання тварин, літописці зафіксували в такому архаїчному контексті лише поодинокі назви кольорів, наприклад прикметник «гнідий» на означення масті коня князя Данила [1, 391]. Лише інколи увага літописця фіксує й забарвлення окремих деталей вбрання людини («черлене і багате одіння» [1, 391], «чоботи зелені козлові» [1, 409]).

Чи не найпильніша увага літописця прикута до кольору тоді, коли мова йде про культові споруди, зокрема про внутрішнє оздоблення церков. Так, в описі побудованої Данилом Галицьким «красної і гожої» церква Іоанна Златоустого зазначається, що «верх же вгорі прикрашений був зорями золотими на лазурі; внутрішній же поміст її був вилитий з міді і з чистого олова, так що блищав він, як дзеркало. Дверей же її двоє були прикрашені каменем тесаним – галицьким білим і зеленим холмським; різьблені одним умільцем Авдієм горорізьби їх були всяких барв і золоті» [1, 418]. Коли від динамічного викладу подій, що ґрунтується на постійному переміщенні в просторі й у часі, літописець переходить до таких описів, то розповідь ніби уповільнюється, тим самим підкреслюючи важливість, виключність зображуваного.

Отже, аналізовані нами твори демонструють узагалі невелику кількість мовних засобів колористичного значення, але вони свідчать про розроблену, із певними відтінками змістів, систему кольорів, якій була властива ієрархія. На відміну від світла, яке вважалося атрибутом божественного світу, колір у літописах цілком матеріальний і багатозначний. Кількісна й семантична обмеженість колористичної системи літописів порівняно з творами інших жанрів зумовлена властивим їм характером фіксації дійсності, коли предметом уваги ставала лише історія широкого охоплення, державного масштабу, до того ж у координатах вічного, споконвіку усталеного, незмінного, з точки зору літописця, плину подій, який лише зрідка переростав у сюжет. При невеликій кількості колоративів, їхня роль у розумінні ідейного задуму літописців є надзвичайно важливою.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Галицько-Волинський літопис // Літопис Руський / О.Мишанич. – К.: Дніпро, 1989. – С.368-452.
2. Каравашкин А.В. Философия прекрасного в Древней Руси / А.Каравашкин // Человек. – 1995. – № 5. – С. 61-88.
3. Київський літопис // Літопис Руський / О.Мишанич. – К.: Дніпро, 1989. – С.178-367.
4. Кузмичев И. Лада, или повесть о том, как родилась идея прекрасного и откуда Русская красота стала есть. (Эстетика Киевской Руси) / Иван Кузмичев. – М.: Молодая гвардия, 1990. – 302 с.
5. Повесть минулих літ // Літопис Руський / О.Мишанич. – К.: Дніпро, 1989. – С.1-178.
6. Серов Н. Эстетика цвета. Методологические аспекты хроматизма / Н.Серов. – СПб.: ФПБ – ТОО «БИОНТ», 1997. — 64 с.
7. Энциклопедия символов / В.Рошаль. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2006. – 1007 с.

## ХУДОЖНЄ ОПРИЯВЛЕННЯ КОНЦЕПТУ ВОДИ В ДРАМІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ «НАД ДНІПРОМ»

Горболіс Л.М., д. філол. н., професор

*Інститут філології СумДПУ ім. А.С.Макаренка*

На матеріалі драми О.Олеся «Над Дніпром» досліджено роль концепту води у структуруванні твору, моделюванні характерів і конфлікту.

*Ключові слова: концепт води, символізм, національна своєрідність, модернізм.*

Горболіс Л.М. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОЯВЛЕНИЕ КОНЦЕПТА ВОДЫ В ДРАМЕ А.ОЛЕСЯ «НАД ДНЕПРОМ» / Институт филологии СумГПУ, Украина.

На материале драмы А.Олеся «Над Днепром» исследована роль концепта воды в структурировании произведения, моделировании характеров и конфликтов.

*Ключевые слова: концепт воды, символизм, национальное своеобразие, модернизм.*

Gorbolis L.M. ARTISTIC DISPLAY OF WATER CONCEPT IN DRAMA OF O.OLES «ABOVE DNEPR» / Institute of Philology of Sumy Teachers' Training University named after A.S.Makarenko, Ukraine .

The role of water concept in the structure of work, design of characters, conflict investigated on the material of drama of O.Oles «Above Dnepr».

*Key words: water concept, symbolism, national originality, modernism.*

У художньому доробку О.Олеся немає другорядних творів, простих образів, що зумовлено не лише самобутністю світосприймання та світорозуміння митця, а й особливостями літературної доби. До непростих творів належить і драма О.Олеся «Над Дніпром», у якій художньо репрезентовано грані самобутності духовної культури предків, висловлена авторська позиція щодо героя та характеру його зв'язків із минулим і сучасним. Таїна народних звичаїв, традицій, обрядів, система народних цінностей і моралі стали визначальними для композиційного та ідейно-змістового аспектів твору.

Мета цієї статті – дослідити ідейно-змістову сутність концепту води в драмі О.Олеся «Над Дніпром». Завдання статті – з'ясувати композиційні особливості драми О.Олеся «над Дніпром», виявити й дослідити роль актуалізованих прадавніх знань у художньому моделюванні єдності головних і епізодичних образів та увиразненні концепту води в аналізованому творі письменника.

У драмі О.Олеся «Над Дніпром» – як літературному факті кінця XIX – початку XX ст. – знаходимо художнє оприявлення 1) юнгівських ідей про існування в житті людини індивідуальної й колективної підсвідомості; 2) фрейдівських поглядів на культуру як розрив між стихійними підсвідомими потягами й вимогами реальності; 3) теорії А.Шопенгауера про відчуження людини від суспільства [1, 134]. Твір складний у композиційному плані, за змістовим наповненням, символікою образів, що свого часу зауважив Я.Мамонтов: «В драматичних етюдах О.Олеся немає нічого випадкового як у мові персонажів, так і в обстанові; за кожним словом і кожною річчю заховано символ, що надає цілком звичайним явищам зовсім іншого нового змісту» [2, 402]. Аналізуючи «Над Дніпром» О.Олеся, принагідно згадуються слова З.Фрейда: «Нам, людям непосвяченим, завжди дуже хотілося знати, звідки та дивна особа, поет, бере свої сюжети... і як поетові вдається так захопити ними нас, викликати такі хвилювання, на які, як нам здається, ми не здатні» [3, 109].

Поштовхом до написання драматичного твору стала надрукована в одному з номерів газети «Рада» інформація, фрагмент якої став епіграфом до твору: «Язичеські звичаї. Ранком 17 марта, в день теплого Олекси, окружні села, що коло Бельців, були всі в диму та полум'ї. Можна було гадати, що там великі пожежі. Виявилось, що то селяни самі наклали вогнів, щоб викурити русалок, які, мовляв, шукають весною житла в будинках селян і «приносять з собою нещастя людям» [4, 30]. На повідомлення в «Раді» відгукнувся внутрішній світ, досвід минулого, переживання залюбленого в природу й прадавні традиції О.Олеся, актуалізувалося колективне несвідоме – так з'явилися образи, епізоди, сцени. Про один із таких фактів роботи підсвідомості згадує В.Лібовицький: «Олесь... звернувся до мене:

– А звідки взяли ті русалки зелені очі?

– Річ у тому, – відповів я, – що у вас у п'єсі один дядько говорить: «А поглянь, лишень, на мене, в тебе око не зелене?»».

Олесь глянув на мене і спитав:

– Справді я так написав?

Опісля ми з'ясували, що в цих русалок очі зелені від Дніпра і що й це походить від народного переказу» [5, 80].

У драмі О.Олеся «Над Дніпром» із художньою майстерністю відтворені важливі проблеми вибору, волі, історичного безпам'ятства, роздвоєння особистості, таїни життя і смерті, ролі межової ситуації в житті людини, а також важливі питання органічної єдності українця з системою прадавніх звичаїв, традицій, обрядів, філософського осмислення добра і зла тощо. Драма складається із шести частин: реальний світ (перша і шоста частини, як своєрідне обрамлення) розмикає сон Андрія (друга – п'ята частини). У такий спосіб О.Олесь, очевидно, мав на меті підкреслити роль містично-казкового в житті героїв-українців. У народі до снів ставилися з особливою увагою, здавна вірили, що на час сну душа залишає людину й ходить по тому світі. Сон у драмі О.Олеся – це те, що, за словами Андрія (і З.Фрейда!), «в голові, в душі моїй» [4, 64].

Чіткому увиразненню антитетички реального та містичного підпорядковані й ремарки. Наприклад, у ремарці до першої частини зазначається: «Берег Дніпра. Ніч. Темно» [4, 30], а до другої зауважено: «ясна ніч над Дніпром» [4, 32]. Так уже на початку твору світ реальний, людський, буденний протиставляється світу давніх вірувань.

Послідовність і глибину художньої реалізації образу води в драмі О.Олеся «Над Дніпром» слушно досліджувати з огляду на зовнішні та внутрішні форми слова, оскільки «не байдужі для думки первісна властивість і ступінь забуття внутрішньої форми слова» [6, 44].

Вода – універсальна категорія. З давніх-давен відомо про магічну силу води. «Біжуча вода» сприймалася як жива істота. З водою пов'язане життя людини від народження до смерті. Воду шанували. Їй поклонялися. «Чи не найбільше засимволізована у нас вода. Нею позначають і пояснюють вічність, космічний простір, межу між світами й етапами людського буття, а також... родючі сили природи, кохання» [7, 50].

Отже, чи не найперше треба звернути увагу на той факт, що в другому виданні третьої книжки О.Олеся (К., 1918) твір було надруковано під назвою «Весняна казка», а в одному з рукописних варіантів він мав назву «Сон над Дніпром». Попри начебто різні назви, стрижневим у них є образ води (весна, наприклад, також асоціюється з водою). Заявлена вода і в наведеному вище епіграфі до твору. Отож, уже на початку драми митець акцентує увагу на концептуальності образу води.

Простір сну у творі також поділяється на село (тут мешкають люди) і річку (зарезервована міфічними та потойбічними істотами). Тобто, на своє – чуже, профанне – сакральне, людське – міфічне. У народному розумінні межі мешкання людей і міфічних істот чітко окреслені: люди – у селі, у хатах, а русалки, загиблі козаки, кобзар – у річці. Поділ простору на свій і чужий підтверджують й інші художні факти драми: 1) русалки прийшли до села, як вони кажуть, з-за Дніпра (читай: з потойбіччя), бо «оскільки простір позаду людини залишається для неї невидимим, незримим, він уявляється невідомим, а відтак страшним і загрозливим і з огляду на це осмислюється як чужий континуум, тобто потойбіччя» [8, 99]; 2) і русалки, й козаки виходять із Дніпра, як зі свого, рідного їм простору, де вони мешкають, бенкетують; тут їм затишно й безпечно, бо Дніпро їх захищає; 3) кордон між двома світами порівняно чітко означений у п'ятій частині, коли селяни під час пожежі добігли за русалками аж до Дніпра, але, що прикметно, у воду не зайшли. Дніпро, побачивши, як ударили русалку Оксану, розсердився, зашумів. А далі: «Блиснула блискавка. Загримів грім і стих» [4, 62]. «Темно стало», – зауважує автор у ремарці, темно, як після скоєного злочину. Така реакція природних сил на покривдження їхніх законів людьми.

Образи Дніпра, кобзаря, козаків слушно трактувати як спадкоємців національної духовності – так увиразнюється історична площина твору. Дніпро змальований у драмі старим козаком, ватажком, очільником війська. «Дніпро – це священна і заповітна для запорожців річка», – зауважує Д.Яворницький [9, 53]. Козаки в аналізованій драмі О.Олеся облагороджують Дніпро, його священність, славою минулого. Могутність Дніпра підкреслюється промовистими сценами протистояння водного простору селянам. Відсутність духовних зв'язків селян із Дніпром, козаками свідчить про історичне безпам'ятство людей. Не випадково, напевно, автор ніде не називає селян нащадками козаків роду, а Дніпро не впускає селян до своєї території як таких, що забули історію й духовні традиції предків. Саме в такому контексті слід трактувати репліку одного з селян: «Ах, коли б я був рибалка» [4, 61]. У цих словах звучить неприховане прагнення хоча б у такий спосіб долучитися до водного простору.

Показовим є і образ Андрія – складний і суперечливий. Молодий чоловік – гарний господар – має родину, хату. Господарство, проте він – морально нестійка людина, оскільки зрадив Оксану, нехтує минулим, забуває народні звичаї. Він порушив шкалу цінностей і, наприклад, забув (чи й не знав) про звичай виганяти русалок із села. Такий персонаж із його внутрішньою роздвоєністю, духовною розгубленістю характерний для літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст. Цей образ засвідчує, що відчуження від традицій – перший крок у відчуженні особистості від суспільства. Забуття минулого небезпечно для людини. Автор не наділив Андрія рисами, що його вирізняли б у позитивному плані. Такі герої, як відомо, часто зустрічалися в українському письменстві порубіжжя.

Далеко не другорядним у творі є образ ворожки, яка відриває «засвіт». Як відомо, ворожка вгадує минуле і майбутнє за прикметами. Рефрен «Скажу-скажу. Я змалку, сестри, ворожу» (із ознаками наспівності чи

первісних замовлянь) засвідчує давність її знань. Тому не випадково саме вона сповіщає про намір Дніпра звільнитися від криги. Намагання старого Дніпра має символічний зміст і потрактовується як сподівання на національно-культурне, духовне відродження.

Життя всіх без винятку героїв твору обрамлене водою. У площині тексту художньо оприявлюються важливі для розуміння концепту води смислові конотації. Промовисті, з погляду змістового наповнення, художні деталі, наприклад, роси (на косах русалок), що символізують красу і горе; лілія – улюблена квітка русалок, символ жіночої краси, духовної чистоти, чарів, цноти; колиска, яку гойдає русалка Оксана, потрапивши аж до осердя хати, що особливо небезпечно – так утворюється своєрідна ситуація зіткнення-зустрічі Андрія і русалки Оксани. Відкритою для коментувань залишається й фінальна сцена твору: повернення Андрія та його дружини Марини додому через пором. При цьому не слід забувати, що вода має семантику загрози, небезпеки, горя.

Вода в драмі О.Олесь «Над Дніпром» репрезентована багатозначно: як посередник між світом живих і мертвих; як вічність; як оберіг народної культури, козацької звичаї, славного минулого, моральних цінностей; як рятунок від зради.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX ст. (Неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С.Хороб. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с.
2. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900-1917) / Я.Мамонтов // Триста років українському театру. 1619-1919 та інші праці. – К.: ВІП, 2003. – С. 383-416.
3. Фройд З. Поет і фантазування // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / [ред. М.Зубрицька]. – 2-ге вид, доповн. – Львів: Літопис, 2001. – С. 109-116.
4. Олесь О. Твори: У 2 т. Т. 2. / Олександр Олесь. – К.: Дніпро, 1990. – 683 с.
5. Поет з душею вогняною. Олександр Олесь у спогадах, листах, матеріалах. – К.: Дніпро, 1999. – 224 с.
6. Потєбня О. Думка й мова // Естетика і поетика слова / Олександр Потєбня. – К.: Мистецтво, 1985. – 302 с.
7. Українські символи: [ред. М.Дмитренко]. – К.: Редакція часопису «Народознавство», 1994. – 140 с.
8. Лисюк Н. Міфологічний хронотоп / Н.Лисюк. – К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
9. Яворницький Д. Історія запорозьких козаків: у 3 т. Т. 1. / Дмитро Яворницький. – К.: Наукова думка, 1990-1991. – 592 с.

УДК 821. 161. 1 П - Л - 2/3. 091

## КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ОСНОВНИХ МОТИВІВ ПОВЕСТИ А.С.ПУШКИНА «ПИКОВАЯ ДАМА» И ДРАМИ М.Ю.ЛЕРМОНТОВА «МАСКАРАД»

Дитькова С.Ю., к. пед. н., доцент, Парфенова І.В., студент

*Запорізький національний університет*

В статті зроблена спроба компаративного аналізу повісті А.С. Пушкіна «Пикова дама» і драми М.Ю. Лермонтова «Маскарад» на основі сопоставлення основних мотивів.

*Ключевые слова: компаративний аналіз, мотив, літературне наслідування, символика.*

Дитькова С.Ю., Парфенова І.В. КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ ОСНОВНИХ МОТИВІВ ПОВІСТІ А.С. ПУШКІНА «ПИКОВА ДАМА» І ДРАМИ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «МАСКАРАД» / Запорізький національний університет, Україна.

У статті здійснено спробу компаративного аналізу повісті А.С. Пушкіна «Пікова дама» і драми М.Ю. Лермонтова «Маскарад» на основі зіставлення основних мотивів.

*Ключові слова: компаративний аналіз, мотив, літературне наслідування, символика.*

Ditkova S. Yu., Parfenova I.V. COMPARATIVE ANALYSIS Of MAIN MOTIVES Of A. PUSHKIN'S STORY «THE QUEEN Of SPADES» M. LERMONTOV'S DRAMA «MASQUERADE» Zaporizhzhya National University, Ukraine

The attempt of comparative analysis of O. Pushkin's story «The queen of spades» and M. Lermontov's drama «Masquerade» based on comparison of main motives.

*Key words: comparative analysis, motive, literary succession, symbolics.*

«Пушкин – дневное, Лермонтов – ночное светило русской поэзии. Вся она между ними колеблется, как между двумя полюсами – созерцанием и действием» [1, С. 89], – так своеобразно определяет Д.С. Мережковский разницу между творчеством Пушкина и Лермонтова. Вопрос соприкосновения творчества Лермонтова с творчеством Пушкина долгие годы вызывал интерес и споры у историков литературы. Поэтому сформировалась целая проблема, получившая название «Пушкин и Лермонтов». Мы не будем полностью останавливаться на этой проблеме (ибо она очень объёмна), но обозначить основные моменты необходимо, поскольку тема нашего исследования находится в рамках этой проблемы.

Вначале был В.Г. Белинский. Действительно, он первым соотнёс творчество Лермонтова с творчеством Пушкина в статьях 1840 г.: «Герой нашего времени» и «Стихотворения Лермонтова» [2, Т. 4, С. 265]. Именно ему принадлежит первенство в открытии темы «Пушкин и Лермонтов», причем он наметил пути развития проблемы, прямо противоположные. Это произошло вот как. В названных выше работах В.Г. Белинский показал органическую индивидуальную и историческую связь Лермонтова с Пушкиным, утверждая, таким образом, историческое развитие литературы. Но через несколько лет он высказал иной взгляд. В 1843 г. в своей статье «Библиографические и журнальные известия» критик, говоря о нелепом журнальном споре на тему: кто выше – Пушкин или Лермонтов, – намеренно демонстративно противопоставляет двух поэтов. Пушкина он объявил «художником по преимуществу», «только художником», а Лермонтова – «поэтом беспощадной мысли истины». При таком подходе закономерен вывод, который делает В.Г. Белинский: «Нет двух поэтов столь существенно различных, как Пушкин и Лермонтов» [2, 36]. Правда, В.Г. Белинский несколько смягчает такие резкие выводы, говоря: «Как творец русской поэзии Пушкин на вечные времена останется учителем (maestro) всех будущих поэтов» [там же]. В итоге, В.Г. Белинский противопоставляет всё в творчестве Лермонтова и Пушкина, кроме стиха: «После Пушкина ни у кого из русских поэтов не было такого стиха, как у Лермонтова, и конечно, Лермонтов обязан им Пушкину; но, тем не менее, у Лермонтова свой стих» [2, Т. 7, С. 37]. Таким образом, с лёгкой руки В.Г. Белинского появились 2 противоположные трактовки вопроса: с одной стороны, положительное утверждение наличия связи творчества Лермонтова с творчеством Пушкина, а с другой – полное отрицание каких-либо творческих отношений. Появилась и третья позиция, которая явилась негативной трансформацией первой трактовки, – о подражательности творчества Лермонтова, его несамостоятельности. Первую точку зрения поддерживает Г.П. Макогоненко [3]. Ему, кстати, принадлежит термин «наследование», который он использует в своей теории преемственного развития литературы, как наиболее нейтральный, не намекающий на творческую несамостоятельность Лермонтова и в то же время определяющий факт связи его творчества с творчеством Пушкина как части исторического развития литературы [3, С. 15, 60]. Представителями второго направления являются, к примеру, А.В. Фёдоров [4] и В.А. Архипов [5]. Мысли третьей точки зрения находим, например, в работах Б.М. Эйхенбаума: творчество Лермонтова для него – «соревнование», «подражание», «спор» [6]. Так обстоят дела в научной мысли. Что касается нас, то мы не будем становиться на чью-либо сторону, поскольку в нашем исследовании это не столь существенно. Ведь факт существования творческих связей между Пушкиным и Лермонтовым неоспорим. И важным является то, что Пушкин, точно улавливая развитие литературы, вносил в неё то новое, что было необходимым. Лермонтов же, справедливо признавая Пушкина своим учителем, а после его смерти себя – наследником Пушкина, перенимал созданное им и осмыслял его по-своему, в виду своей творческой личности и значительно изменившегося времени. К тому же, нужно учитывать специфику восприятия поэтом творчества другого поэта. Как метко отмечает А.Г. Найман, «читающий поэт усваивает не в общепринятом смысле слова..., и когда это происходит, усвоенное обновляется двояко: не бывшими прежде стихами – и обогащением стихов, в них отраженных» [7, 99]. И творчество поэта «становится подчиненным одному желанию – превратить мертвое в живое», ибо поэзия, по мнению А.Г. Наймана, «есть память о поэте, не его собственная о нём, а всякая о всяком» [7, 98, 100].

*Актуальность* нашего исследования видится нам в том, что в нём мы попытаемся сравнить ранее не сопоставляемые (или очень редко соотносимые в одном контексте) произведения А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова и, таким образом, прийти к выводу о влиянии именно «Пиковой дамы» Пушкина на «Маскарад» Лермонтова. Мы предположили, что анализ нужно проводить на уровне содержания, а не формы, и потому предметом сравнения мы выбрали основные *мотивы* этих произведений. Причём, в понимании термина «мотив» мы придерживаемся мнения А.Н. Веселовского о мотиве как «простейшей повествовательной единице» [8, 500].

На первый взгляд данные произведения кажутся различными. Создавая повесть «Пиковая дама» (1833) полушутя-полусерьёзно, А.С. Пушкин рассчитывал на массового читателя, но из-под его пера вышло произведение, о котором, например, Ф.М. Достоевский впоследствии скажет так: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» - верх искусства фантастического» [9, 192]. Что касается М.Ю.Лермонтова, то своей драмой «Маскарад» (1836) он хотел заявить о себе в литературе. И так велико было это стремление, что он неоднократно переделывал драму, пытаясь угодить цензуре, запрещавшей постановку (кстати, пьесу так и не увидели в театре при жизни автора). Различаются и формы написания: «Пиковая дама» - прозаическое произведение, а «Маскарад» - драматическое. Однако, несмотря на это, произведения эти гораздо более сходны между собой.

А теперь обратимся к сравнению основных мотивов этих произведений: мотив карт, мотив выбора, мотив безумия, мотив демонизма, мотив осквернения «чистого сердца», мотив безумия и мотив маски (маскарада).

Особый интерес среди вышеперечисленных вызывает **мотив карт**, который, по нашему мнению, является основополагающим этих произведений. Такой выбор сделан А.С. Пушкиным, а вслед за ним и М.Ю.Лермонтовым, небезосновательно. Как утверждает Ю.М. Лотман, «карты и карточная игра приобретают в конце XVIII – XIX в. черты универсальной модели – Карточной Игры, становясь центром своеобразного мифообразования эпохи» [10, 788]. Причём, концепция этого «мифообразования» настолько устойчива, что, если мотив карт вводится в повествование, то исход уже заранее обусловлен (Поэтому все остальные мотивы являются как бы его следствием). Прежде всего, это связано с тем, что карточная игра обладает двойным толкованием. Во-первых, это и есть собственно игра, которая имеет свои правила, значения отдельных карт и их сочетаний, образующих в совокупности ситуации «выигрыша» и «проигрыша». Вне игры отдельные карты ничего не означают. Иное значение имеют карты при гадании – это их второе толкование. Здесь уже важна семантика каждой карты, которая связана с внешним миром. Эти два плана взаимодействуют в «Пиковой даме». В эпитафии говорится о гадательном значении карты: *«Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга»* [11, 171]. Далее в тексте пиковая дама реализуется и как игральная карта. В «Маскараде» конкретные карты не упоминаются, и поэтому значения отдельных карт не раскрываются. Это можно объяснить тем, что для М.Ю. Лермонтова была важна сама идея карт в произведении (хотя реализация конкретного процесса игры здесь тоже присутствует).

В рамках этого же мотива следует обратить внимание на то, что карточные игры имеют две разновидности: коммерческие и азартные игры. Интересно, что коммерческие «рассматриваются как «приличные»», а азартные «встречают решительное моральное осуждение» [10, 790]. В коммерческой игре учитываются личность игрока, и его интеллектуальное превосходство и большая информированность обеспечивают успех. То есть коммерческая игра предполагает возможность выигрыша путём расчета. Азартная игра – это, наоборот, «модель борьбы человека с Неизвестными Факторами» [10, 793], т.е. со случаем: выигрыш здесь обусловлен только тем, как карта ляжет. Рассмотрим сказанное на конкретном примере. Банк, в который играют герои «Пиковой дамы» и «Маскарада», - это разновидность фараона, азартной игры. Эта игра получила свое воплощение и в «Пиковой даме», и в «Маскараде», но по-разному в художественном отношении. А.С. Пушкину великолепно удалось органично вплести карточную игру с её механизмом в повесть. Во-первых, это конкретная сцена игры (в начале и в конце повести). Во-вторых, автор умело вводит реализацию трёх карт в структуру повествования в виде деталей, выполняющих роль своеобразных лейтмотивов. Например, до сообщения старухой Германну тайны трёх карт в повествовании многие детали имеют числовые значения 3, 7 и 1 (что касается единицы, то это числовое значение туза):

- *«три девушки окружали её»* [11, 174];
- *«позвольте мне представить одного из моих приятелей»* [там же];
- *«она лет семь как умерла»* [там же];
- *«Раскройте-ка первый том»* [11, 176];
- *«...вот, что утронут, усмерит мой капитал»* [11, С. 178];
- *«на его совести по крайней мере три злодеяния»* [11, С. 185];
- *«7 мая...»* (в эпитафии к IV главе) [11, С.1 84];
- *«подошедшие к ним три дамы с вопросами»* [11, С. 189];
- *«было без четверти три»* [там же].

Ещё ярче А.С. Пушкин вводит образы этих карт после сообщения их Германну, чтобы отобразить его воспаленное сознание: «Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червоная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузастый мужчина напоминал ему туза. Тройка, семерка, туз – преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» [11, 190].

Следующая особенность, связанная с введением карточной игры в повествование, - это реализация такой необходимой цепочки героев: 1) человек, не связанный с карточной игрой и с потусторонними силами, но играющий важную роль в жизни главного героя (обладающий «чистым сердцем», страдающий персонаж); 2) человек, бросающий вызов судьбе; 3) человек, представляющий иррациональные силы. Подобные цепочки героев мы находим и в «Пиковой даме» (Лиза – Германн – графиня), и в «Маскараде» (Нина – Арбенин – Неизвестный). Последнее звено в этой цепи требует некоторых уточнений. Графиня с самого начала повести носит ореол таинственности (обладает потусторонними знаниями). Что касается Неизвестного, то он изначально не был представителем inferнальных сил, ведь прежде они с Арбениным были друзьями. Но в драме он уже является таковым после того, как Арбенин выполнил свое правило:

*Но чтобы здесь выигрывать решится  
Вам надо кинуть всё: родных, друзей и честь... [12, 243].*

Таким образом, как графиня, так и Неизвестный, воспринимаются в качестве персонифицированных представителей тех сил, с которыми герои заключают «контракт», а также как посторонние наблюдатели, знающие исход и появляющиеся в конце как насмешка судьбы.

Немаловажна для введения карточной игры и такая деталь: герой всегда участвует в игре как понтер, роль банкютера предполагает третье лицо. Это объясняется тем, что банкютер – лицо совершенно незначительное в этой игре, он и сам не знает, как выпадет карта. Другое дело – понтер – он бросает вызов судьбе и намеревается подчинить случай, выиграв деньги. Понтером может быть только человек, обладающий страстной душой, ведь, как утверждал сам Пушкин, «страсть к игре есть самая сильная из страстей». Поэтому и Германн, и Арбенин занимают место понтера. Значит, карточная игра для героев – это всегда поединок с Судьбой и попытка её победить, хотя иногда игра реализуется и как поединок между людьми. Например, между Арбениным и Звездичем, т.к. Арбенин считал, что именно в карточной игре (в своей стихии) он сможет победить и обесчестить своего соперника.

И, наконец, карточная игра представлена как философская картина мира, в которой господствует Случай. Это особенно ярко выражается в драме Лермонтова, а именно в формуле Казарина:

*Что ни толкуй Волтер или Декарт –  
Мир для меня – колода карт,  
Жизнь – банк; рок мечет, я играю,  
И правила игры я к людям применяю [12, 289].*

Следовательно, все люди и их жизни – это лишь карты в руках Рока. И только некоторые люди (Арбенин, Германн) считают себя способными занять место Рока и применить эти «правила игры» к другим людям.

Важно отметить ещё одно художественное достоинство повести А.С. Пушкина. В подтексте в «Пиковой даме» раскрывается механизм игры в банк. К примеру, в роковую ночь, когда Германн отправился в дом графини, у него был выбор, в какую из дверей войти. Отметим, что автор четко детерминирует эти двери: «*справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая – в коридор. Германн её отворил, увидел узкую витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет*» [11, С. 182]. Итак, Германн вошел в дверь, которая находилась справа. А теперь сравним эту ситуацию с игровой ситуацией в банк. Об игре Германна с Чекалиным читаем: «*Направо легла девятка, налево тройка. – Выиграла! – сказал Германн, показывая свою карту*» [11, С. 191]. Так, мы видим, что в банке, наиболее случайной игре, выигрышная карта – та, которая выпадает налево. Вернемся к ситуации с дверями. Германн должен был войти в левую (Лизину) дверь – это помогло бы ему вернуться в мир человеческих отношений, преодолев свой эгоизм, страсть к игре и деньгам. Но он вошел в правую дверь («темный кабинет»), которая связывала его со случаем, роком, но заведомо вела к неудаче.

Данный пример приближает нас к следующему мотиву. Это **мотив выбора**. Отметим, что у М.Ю.Лермонтова он также присутствует. Можно перечислить ситуации, когда у Арбенина и других героев был выбор (например, поверить Нине и т.д.). Но всё же этот вероятный выбор видит только читатель. Значит, мотив выбора у Лермонтова проецируется только на читателя и при этом отсутствует в поступках героев и в авторском отношении: всё происходит именно так, как должно было произойти. У Пушкина, как мы убедились, этот мотив присутствует и художественно. Разница реализации мотива в двух произведениях в том, что герои Лермонтова действуют так, как им было предначертано изначально (хотя и была возможность выбора), а герои Пушкина реально выбирают, как им действовать и каким путем идти в своей жизни.

Подчиняется мотиву карт и **мотив демонизма**. Ибо противостоять иррациональным силам, которые непосредственно связаны с карточной игрой, может человек с сильными страстями, т.е. наделенный



ореолом демонизма. Кстати отметим, что герои «Маскарада» и «Пиковой дамы» характеризуются как игроки. Сравним, Арбенин о себе в ответ на вопрос князя:

- Да в вас нет ничего святого,  
Вы человек иль демон?  
- Я? – игрок! [12, 309].

О Германне автор пишет: «Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее, – а между тем целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры» [11, 178]. В ситуации игры слово «игрок» означает не просто участника игры, но оно приравнивается по своему значению к демону. Следовательно, и Германн, и Арбенин наделены демоническими качествами. Однако следует отметить, что демонизм Германна и Арбенина несколько различается. Если Германн лишь посягнул на то, чтобы связаться с силами зла, то Арбенин связан с ними изначально, он обладает демонической душой. Обратимся к тексту для подтверждения наших слов.

Для определения демонизма Германна важна его двойная природа. Германн – обрусевший немец. Поэтому в его сущности сплелись два начала: рационализм и страсть к игре, т.е. демонизм. Рационализм проявляется в его отказе от игры в карты, в его нежелании «жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее», в том, что он «жил одним жалованьем, не позволял себе малейшей прихоти» [11, 178]. И, наконец, его рационализм проявляется в том, что Германн определил свои «три верные карты»: «...расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот, что утроит, усемерит мой капитал и доставит мне покой и независимость!» [там же]. Это стремление расценивается автором как положительное. Но его скрытая и честолюбивая натура, на самом деле, алкала другого: мгновенного обогащения, какое возможно в карточной игре. И поэтому его демонические качества побеждают в итоге его рационализм и толкают его на встречу с иррациональными силами.

Демонизм Арбенина иного качества. Это его истинная сущность. Вот как характеризует его Казарин:

*Женился и богат, стал человек солидный,  
Глядит ягнечком, – а право, тот же зверь...  
Мне скажут: можно отучиться,  
Натуру победить. Дурак, кто говорит;  
Пусть ангелом и притворится,  
Да черт-то все в душе сидит* [12, 245].

Или о нем же Неизвестный говорит так:

*Но вы его души не знаете – мрачна  
И глубока, как двери гроба;  
Чему хоть раз отворится она,  
То в ней погребено навеки* [12, 332].

Сохраняет Лермонтов в Арбенине традиционные черты Демона: ему также характерно разочарование, страдание, стремление изменить свою сущность. Однако отречься от себя Арбенину не удалось, «натура» в конечном счете побеждает, и всё, что было, оказывается лишь самообманом:

*Прочь, добродетель, я тебя не знаю,  
Я был обманут и тобой,  
И краткий наш союз отныне разрываю –  
Прощай – прощай!* [12, 292].

Но всё же демонизм Арбенина и Германна имеет много общего. Интересно, что фигуры Арбенина и Германна так или иначе связываются с Наполеоном. Например, Казарин говорит Арбенину:

*Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем –  
Тогда и сам Наполеон  
Тебе покажется и жалок и смешон* [12, 292].

Ещё очевиднее связь Германна с Наполеоном. Автор придает герою даже внешнее сходство с ним, по словам Томского «у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» [11, 185]. Такая связь объясняется тем, как утверждает Ю.М.Лотман, что «люди Рока в европейской культуре первой половины XIX в. неизменно ассоциируются с Наполеоном» (10, С. 802). Ведь, Наполеон – это человек, который стоял перед судьбой, как равный перед равным. Причем, ассоциация, как мы видим, движется в двух направлениях: сходство с Наполеоном (Германн) и соперничество с ним (Арбенин). Но в любом случае раскрываются характерные свойства героев: выявляются их необъятные силы и стремление овладеть Случаем. Кстати, Пушкин свое отношение к «бонапартизму» четко выразил в романе «Евгений Онегин»:

*Мы все глядим в Наполеоны;  
Двуногих тварей миллионы  
Для нас орудие одно...*

Знаменательно, что и для Германна, и для Арбенина окружающие их люди – лишь «орудие»: Лиза, графиня для Германна – «орудие» к богатству; Нина для Арбенина – «орудие» исправиться (хотя в его случае всё обстоит гораздо сложнее).

И Германн, и Арбенин принадлежат к разряду злодеев. Совершать преступления – это существенная черта демонизма. К примеру, о Германне сказано: «У этого человека по крайней мере три злодеяния на душе» [11, 186]. И он продолжает их совершать: смерть графини, обман чувств Лизы. Арбенин тоже злодей по натуре – иначе он и не может (убийство Нины, оскорбление Звездича). Неизвестный говорит о нем:

*И только нынче злое семя  
Произвело достойный плод* [12, 335].

Демонической личности не свойственны ни сожаление, ни раскаяние. Этой чертой также можно охарактеризовать наших героев. О Германне читаем: «Германн смотрел на неё молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть её горести не тревожили суровой души его. Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны, от которой ожидал обогащения» [11, 186]. Об Арбенине мы читаем нечто подобное:

*Закона я на месть свою не призову,  
Но сам без слез и сожаленья,  
Две наши жизни разорву!* [12, 268].

Но, несмотря на такое сходство развития мотива демонизма в произведениях, авторское отношение к героям всё же значительно отличается. Пушкин беспристрастно относится к Германну. Лермонтов, напротив, переживает за Арбенина, для него трагично, что чаемое не может стать реальностью. В этом мы ещё убедимся при рассмотрении последующих мотивов.

**Мотив осквернения «чистого сердца».** В «Пиковой даме» и в «Маскараде» есть такие героини, которые, сами того не подозревая, становятся жертвами в руках «людей Рока». Это Лиза и Нина. О них можно сказать: юны, наивны, с «чистым сердцем», страдают от людей, которых любят. Лиза ещё и мечтательна (что вполне понятно в условиях жизни со старухой-графиней). Нина готова пожертвовать всем ради любимого человека. Но мотив этот развивается у Лермонтова иначе. Германн совершенно равнодушно использует Лизу, чтобы через неё встретиться с графиней и выведать желанную тайну. И Пушкин нарочито акцентирует на этом внимание. К примеру, он говорит о муже Лизы так: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека» [11, С. 192]. Обратим внимание на эпитет «любезный». Автор не называет мужа Лизы хорошим или замечательным, а просто любезным – слово самое нейтральное, которое мало характеризует человека с положительной стороны, но и скрывает его возможные отрицательные стороны; это такой «светский» эпитет. Можно утверждать одно – Лиза после обиды, нанесенной ей Германном, больше не поверит в возможность счастья и не будет счастлива по-настоящему.

Совсем иначе разворачивается этот мотив в драме Лермонтова. Сначала Арбенин использует Нину, чтобы вести спокойную жизнь. По его словам, он даже женился, чтобы уже никого не любить:

*И кто-то подал мне тогда совет лукавый  
Жениться... чтоб иметь святое право  
Уж ровно никого на свете не любить;  
И я нашел жену, покорное созданье,  
Как агнец божий на закланье,  
Мной к алтарю она приведена...* [12, С.260].

Но Арбенин искренне её полюбил, он поверил в возможность добра в своей душе. Однако вера эта оказалась шаткой под влиянием малейшего заблуждения, и впоследствии она сменилась трагическим разочарованием. Поэтому, совершая преступление, убивая Нину, Арбенин колеблется (он не равнодушен, как Германн). Он тянется к Нине с мольбами, подобно грешникам на Страшном суде, подымающим руки к небу, но Арбенин отвержен Богом (как и Демон). Арбенин не в силах побороть свою «натуру».

Сходными оказываются судьбы Лизы и Нины. Они трагичны: для них неизбежна смерть – духовная (Лиза) или физическая (Нина).

**Мотив безумия.** Увлечшись своей игрой и своими страстями, Арбенин и Германн не заметили, что сами стали игрушками в руках какой-то более великой и могущественной силы, над которой человек не властен. Исход судьбы героев – безумие. Отметим, что в русской литературе XIX в. безумие имеет две разновидности. Во-первых, это юродивые, безумные от Бога, обладающие знанием, которое недоступно простому человеку. Во-вторых, сумасшествие – метка дьявола, вследствие заключения ранее союза. На первую разновидность безумия ни Германн, ни Арбенин никак не претендуют. Они – игроки, а карточная игра, как мы писали раньше, – это уже преступление, это вызов Судьбе, это связь с иррациональными,

демоническими силами. Но, пока герои ставят на карты, связываются с потусторонними силами, они, того не зная сами, уже являются картами неуправляемой силы. И их собственная жизнь, чтобы они ни делали, роковым образом предопределена.

Стоит отметить, что безумие воспринимается и А.С. Пушкиным, и М.Ю.Лермонтовым как возмездие героям за их вызов судьбе, за осквернение «чистых душ». Безумие – логический исход в этих произведениях. Но у Лермонтова в драме осуществляется как бы «двойное» возмездие: кроме собственно сумасшествия, убийство Нины – уже расплата для Арбенина. Этим он убил самого себя:

*...ты, мой рай*

*небесный и земной...*[12, С. 269];

*Всё, что осталось мне от жизни, это ты* [12, С. 268].

Интересно, что Лермонтов впервые использует мотив безумия в качестве возмездия для своего героя. На самом деле, всё, что происходит в драме, было предопределено. Очевидно, Лермонтов заимствует этот мотив у Пушкина и тем самым соединяет в своей драме предопределение и возмездие.

**Мотив маски (маскарада).** Наиболее ярко этот мотив воплощен в «Маскараде» Лермонтова. В драме есть конкретная сцена маскарада, которая очень важна в сюжетном отношении: именно в бессмысленном ходе маскарада решается участь героев. Кроме того, маскарад здесь приобретает символический смысл. По Лермонтову, вся жизнь – это маскарад, где все люди носят маски, где царит случайность, процветает пошлость и бездуховность, скрытые под маской. Когда человек надевает маску, он пытается скрыть свое подлинное лицо. Таков Арбенин, таковы почти все герои драмы (кроме Нины). Следует также отметить, что маскарад тесно связан с карточной игрой, поскольку игра – это возможность сменить маску.

В «Пиковой даме» нет подобной реализации этого мотива, хотя сам мотив присутствует, правда, в несколько ином виде. Как нам кажется, вся атмосфера повести проникнута искусственностью и мертвенностью. Например: «...графиня услышала весть (о смерти своей подруги), для неё новую с большим равнодушием» [11, С.175]; «мертвое лицо» ещё живой графини; «англичанин отвечал холодно» [11, С.188]. Даже Лиза после нанесенного ей оскорбления Германном становится частью этого мира, у неё «воспитывается бедная родственница» [11, С.192]. Так, в «Пиковой даме» Пушкин отвергает искусственный мир, в котором основными ценностями являются деньги и положение в свете. Лермонтов расширяет этот мотив, отвергая мир-маскарад. Карточная игра с её нечеловеческими страстями и вмешательством иррациональных сил не способна своей хаотичной природой изменить мир к лучшему, поскольку она также часть этого маскарадного мира.

Проанализировав основные мотивы данных произведений, мы убедились, что «Пиковая дама» и «Маскарад» в содержательном плане сходны между собой. Во-первых, М.Ю. Лермонтов заимствует из повести А.С. Пушкина основной её мотив – мотив карт, а именно саму философию карточной игры: карты как преступление, связь с демонизмом, карточная игра как вызов Судьбе. А вслед за этим им наследуются и другие мотивы. Во-вторых, рассмотренные мотивы имеют подобное воплощение в обоих произведениях. Несомненен факт влияния именно пушкинской повести при написании М.Ю. Лермонтовым своей драмы. С одной стороны, это период активного чтения им произведений А.С. Пушкина, а также познания «реального» мира, о котором он хотел написать произведение. С другой стороны, мы видим в драме нехарактерные для М.Ю. Лермонтова мотивы (к примеру, мотив безумия). Однако, принимая мотивы повести А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтов всё же развивает их в условиях своей творческой индивидуальности. Как мы увидели, для А.С. Пушкина характерно объективное восприятие, как своего героя, так и всего, что происходит в повести (что вообще свойственно его реалистическому восприятию мира). М.Ю. Лермонтов хоть в какой-то степени и пересматривает свои романтические убеждения, анализирует их, относится чрезвычайно субъективно к героям и событиям драмы. Если у А.С. Пушкина в повести есть возможность выбора, и этот выбор дан героям, то в «Маскараде» М.Ю. Лермонтова возможность выбора не дана герою. Мир у М.Ю. Лермонтова неизменно фаталистичен.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Мережковский Д.С. М.Ю.Лермонтов: Поэт сверхчеловечества [Текст] / Дмитрий Сергеевич Мережковский // Вопросы литературы.- 1989.- № 10.- С. 88 - 123.
2. Белинский, В.Г. Полное собрание сочинений [Текст] : в 13-ти т. / Виссарион Григорьевич Белинский. - М. : Изд-во АН СССР, 1953 - 1959. Т 7 : Статьи 1843 - 1846 гг. - 355 с. - Содерж. : Повести: "Арап Петра Великого", "Повести Белкина", "Пиковая дама", "Капитанская дочка", "Дубровский"; Значение романтизма и его историческое развитие; Пафос поэзии Пушкина вообще; Исследование пафоса поэта как первая задача критики; "Физиология женатого человека" К. Поль де Кока и др.
3. Макогоненко, Г.П. Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы [Текст] / Георгий Пантелеймонович Макогоненко. - Л. : Сов. писатель, 1987.- 400с.

4. Фёдоров, А.В. Лермонтов и литература его времени [Текст] / Андрей Венедиктович Федоров.- Л. : Худож. лит., 1967. - 363 с.
5. Архипов, В.А. М. Ю. Лермонтов. Поэзия познания и действия [Текст] / Владимир Александрович Архипов. - М. : Моск. рабочий, 1965. - 472 с.
6. Эйхенбаум, Б.М. О литературе: Работы разных лет [Текст] / Борис Михайлович Эйхенбаум; вступ. ст. М.О. Чудаковой, Е.А. Годдес, с. 3 - 32. - М. : Сов. писатель, 1987. - 540, [2] с.
7. Найман, А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой: Из кн. «Конец первой половины XX века» [Текст] / Анатолий Генрихович Найман. - М. : Худож. лит., 1989. - 300, [2] с.
8. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика [Текст] / Александр Николаевич Веселовский; под ред. В. М. Жирмунского. - Л. : Институт литературы АН СССР, 1940. - 652 с.
9. Достоевский, Ф.М. Полное собрание сочинений [Текст] : в 30-ти т. / Федор Михайлович Достоевский. - АН СССР, Ин-т рус. лит.(Пушкин. Дом); Редкол.: В. Г. Базанов и др.- Л. : Наука (Ленингр. отд-ние), 1972 - Т. 30, кн. 1 : Письма. 1878-1881 / Текст подгот. и примеч. сост.: А. В. Архипова и др.; Ред.: Н. Ф. Буданова и др.- 1988. -.455,[1] с.: [1] л. портр. Библиогр. в примеч.: с. 257-402,449-451. - Указ.: с. 413-448
10. Лотман, Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX в. [Электронный ресурс]: Юрий Михайлович Лотман, Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; "Евгений Онегин": Комментарий. — СПб. : Искусство-СПБ, 1995. — С. 786—814. (1) - Режим доступа: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotm/Pusch/45.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/Pusch/45.php). - Библиотека Гумер - литературоведение.
11. Пушкин, А.С. Романы и повести [Текст] / Александр Сергеевич Пушкин; оформление художника А. Лепяцкого. - М. : Худож. лит., 1971. - 391 с.
12. Лермонтов, М.Ю. Стихотворения. Поэмы. Маскарад. Герой нашего времени [Текст] / Михаил Юрьевич Лермонтов. - М. : Худож. лит., 1985. - (Классики и современники). - (Русская классическая литература). - 479 с.

УДК 821. 111 С - 3. 091

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА САУТІ У ВІТЧИЗНЯНОМУ ТА БРИТАНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ЗІСТАВНИЙ АНАЛІЗ

Дітькова С.Ю., к. пед. н, доцент, Савон Л.О., студент

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена зіставному аналізу спадщини маловідомого у вітчизняному літературознавстві Р. Сауті. Здійснено спробу розглянути названу творчу особистість не тільки у світлі негативних оцінок Дж. Гордона Байрона, а і з боку більш виважених підходів різних часів.

*Ключові слова:* компаративний аналіз, художня критика, літературне наслідування.

Дітькова С.Ю., Савон Л.А. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА РОБЕРТА САУТИ В ОТЕЧЕСТВЕННОМ И БРИТАНСКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: СОПОСАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ / Запорожский национальный университет, Украина.

Статья посвящена сопоставительному анализу наследия малоизвестного в отечественном литературоведении Р. Саути. Реализована попытка рассмотреть названную творческую личность не только в свете негативных оценок Дж. Гордона Байрона, а и со стороны более взвешенных подходов разных времен.

*Ключевые слова:* компаративный анализ, художественная критика, литературное наследование.

Dit'kova S.Yu., Savon L.A. INTERPRETATION OF ROBERT SOUTHEY'S WORK IN THE DOMESTIC AND BRITISH LITERARY CRITICISM: COMPARATIVE ANALYSIS / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

The article is dedicated to the comparative analysis of little-known in domestic literary criticism R. Southey's work. The attempt to consider the named creative personality not only in the light of the negative Byron's assessments but from the side of more suspended approaches of different times is realized.

*Key words:* comparative analysis, artistic criticism, literary succession.

Романтичне мистецтво, з його рішучою боротьбою проти літературних штампів та канонів класицизму, нерідко одразу ж відкидало художні завоювання попередніх епох. На сьогодні в романтизмі слід визначати не тільки найочевидніші екстремальні нововведення, але й основні естетичні норми, що є пріоритетним напрямком у сучасній літературознавчій науці, і, як наслідок, дозволяють говорити про *актуальність* дослідження спадщини Роберта Сауті, консервативного представника романтизму, у теорії якого надзвичайно точно відображені історико-культурні та естетичні явища тієї епохи.

**Роберт Сауті** (Southey) за правом вважається однією із найсуперечливіших постатей в історії англійської літератури: поет-лауреат, представник «озерної школи», захоплений революційний ідеаліст, що врешті став на консервативні позиції, друг і союзник У. Вордсворта і С. Колріджа, натхнення молодого Шеллі, противник Байрона, він займав чільне місце серед поетів-сучасників. Він писав і високу лірику, і політичні пісні, що відображають радість патріота, і «бунтівні» балади, і пасторальні ідилії, і епічні поеми. Хоча він належить до «озерних» поетів швидше за особистими вподобаннями, ніж за поетичною манерою, незважаючи на те, що протягом довгих років історики літератури та критики, здебільшого вітчизняні, майже в один голос ігнорували вивчення творчого спадку Роберта Сауті. Проблема оцінки ваги внеску Сауті в західноєвропейську культуру ускладнена і величезним обсягом та різноманіттям його творчості. «Його пристрасті не призводять ні до чого, крім дратівливості. Із деякою злістю у пері та холонокровністю у стилі, він дуже добросердний. Стрімкий у своїх поглядах, він дуже виражений у своїй відданості і вартій поваги в усьому, за виключенням політичних уподобань!», - сказав Уільям Хезлітт про Роберта Сауті [8]. Можна впевнено стверджувати, що ранні політичні погляди Сауті були революційними, а його творчі прагнення – поетичними. Професійна кар'єра поета почалась восени 1794 року, коли його ім'я вперше з'явилося в лондонській пресі [7, 283]. Через деякий час була опублікована перша епічна поема «Жанна Д'Арк» (1796), у якій знайшли відображення вільнолюбні настрої юного Сауті. Той же дух пронизує і його тогочасні поезії. Візьмемо, наприклад «Бленхаймський бій» (1798). У творі ми бачимо зовсім нового, серйозного та безкомпромісного поета. Він змальовує зіткнення точок зору різних генерацій, представлених у поезії дідусям та онуками. Для останніх знайдений у землі череп – це всього-на-всього цікава знахідка, викопана в садку. Для дідуся ж це ціла болюча та велична історія:

I find them in the garden,  
For there's many here about,  
And often when I go to plough,  
The ploughshare turns them out;  
[Я знаходжу їх у садку,  
Їх тут полягло багато,  
І часто, йдучи орати,  
Мій плуг їх вириває.]<sup>1</sup>

Радикально-демократичний журнал “Чорний карлик” цитував довгі уривки з творами Сауті, вибираючи при цьому найбільш “революційні” місця [1, С. 378]. Як бачимо, ще замолоду поет часто стає об'єктом однобокої негативної критики, незважаючи на романтичне спрямування поезій.

Російський літературознавець В.Н. Меднікова стверджує, що певна спільність ідейно-творчих позицій поетів “озерної школи” не означає тотожності поглядів та талантів. «Якщо Вордсворт і Колрідж володіли дійсно великою обдарованістю та великою проникливістю в оцінці згубних наслідків їх відходу від вільнолюбних настроїв раннього періоду творчості, то скромне дарування Сауті співвідносилось з реакційністю» [по 3, С. 186]. Або інший відгук про лейкістів: «Надзвичайно обдаровані Вордсворт і Колрідж здійснили величезний внесок у розвиток англійської поезії та залишалися відвертими у своїх ідейних ілюзіях. Сауті був більш одноманітним та консервативним» [1, С. 376]. У такому дусі відгукувалася більшість вітчизняних критиків про творчість поета, принципово відкидаючи чи замовчуючи всі його здобутки, нехтуючи власне літературно цінністю, натомість керуючись наявністю «хибних» політичних уподобань поета, яких ані радянське, ані британське суспільство не могло йому пробачити.

Цікавої думки дотримується У. Хезлітт у своєму «Дусі часу»: «Не правда, а власне бачення – головний принцип мислення містера Сауті. Звабливість новизни, оплески більшості, дозвіл влади, повага старовини, ворожість, обурення, дух сперечання дуже властиві його вподобанням» [8].

Великий негативний вплив на творчість поета зробив і той факт, що Сауті був політичним ворогом Байрона та Шеллі і став у їхній оцінці чимось на зразок літературного підлабузника. Річ у тім, що Роберт Сауті, досягнувши високого статусу поета-лауреата, виявляв монархічні почуття. Його поема “Видіння суду”, що прославляла короля Георга III, була осміяна Байроном в однойменній пародії [2, С. 63]. У той же час Сауті писав фантастичні балади, у яких розвивав думку про божественне покарання за гріхи. Сварка Байрона та Сауті до того часу тривала вже кілька років, то згасаючи, то розгораючись із новою силою. У передмові до поеми «Видіння суду» Сауті виступив із різкою критикою «сатанинської школи»

<sup>1</sup> переклад наш

Байрона - поетів із «хворим серцем та розбещеною уявою», які «постали проти найсвятіших законів людського суспільства, і докладають усіх зусиль, щоб зробити останніх такими ж жалюгідними, як і вони самі, заражаючи їх аморальним вірусом, що роз'їдає душу» [10]. І хоча не було названо жодного імені, усі знали, про кого йдеться. Байрон відповів своєму опоненту в Третій пісні «Дон Жуана», де висміяв Сауті як поета.

Сей бард природой не был обделен:  
Имел и острый взгляд, и нос горбатый,  
На коршуна похож был, правда, он,  
Но все же в этой хищности крылатой  
Имелся стиль, - он был не так дурен,  
Как стих его шершавый и щербатый,  
Являвший все типичные черты  
Холуйства и преступной клеветы...<sup>2</sup>

У додатках до «Двох Фоскарі» (1921) Байрон згадав про плітки, які начебто розпускав про нього Сауті після повернення з подорожі Швейцарією, та спростував нападки лауреата на «сатанинську школу». Відомо, що спочатку Байрон хотів присвятити «Двох Фоскарі» Вальтеру Скотту, але передумав через те, що Скотт був у дружніх стосунках із Сауті. До того ж, саме Вальтер Скотт висунув кандидатуру Сауті на посаду поета-лауреата. «Але я ще задам лауреату, як тільки достатньо вивчу лексику лайок базарних торговок», - писав Байрон у листі Скотту в січні 1822 року [10].

Втім, ненависть із боку Байрона так і не змогла нашкодити репутації Сауті серед відомих британських критиків. Вони продовжували його поважати та відгукуватися про Сауті як справжнього митця та неординарну особистість. Августин Біррел, наприклад, так прокоментував наполегливість поета: «Він писав перед сніданком; він читав під час сніданку; він писав історію до обіду; він виправляв помилки між обідом та чаєм; потім він писав есе для «Куртлі». У Сауті не було зв'язку з матеріальною реальністю. Його дружина утримувала господарство та видавала йому кишенькові гроші» [10]. Де Квінсі, що жив поруч із Сауті, говорив, що поет жив у своїй бібліотеці, яку Колрідж називав його дружиною.

Одного разу В. Скотт охарактеризував поему Вільсона як «щось у стилі Сауті», очевидно маючи на увазі її екзотичний колорит [4, С. 376]. І не дивно, адже більшість поем та балад Сауті було створено в 1797-1805 рр. У них відобразилося його захоплення фольклором Англії та інших країн. Поєми, написані в період наполеонівських війн, - «Медок» (1795), «Талаба-руйнівник» (1801), «Родерік, останній із готів» (1814) – об'єднані спільністю тематики та тяжінням до незвичного, дивовижного фона зображення:

Fair blows the wind, - the vessel drives along,  
Her streamers fluttering at their length, her sails  
All full, - she drives along, and round her prow  
Scatters the ocean spray.

[Судно рветься вперед разом з вітром,  
Його стяги, що в'ються по всій довжині, його вітрила  
Повні, воно рветься вперед і навколо його носа  
Розбиває бризки океану.<sup>3</sup>]

Переживши захоплення революцією, Сауті перейшов до відмови від своїх переконань. У 1813 р., після того, як Сауті став поетом-лауреатом, він, як правило, пише драми на історичні сюжети та біографії, де іронічний пафос міняється на прямо протилежний – героїчний. До кінця життя з-під його пера виходять релігійні твори. Поступово у своїй творчості Сауті звертається до прози. Саме прозаїчні твори та журнальні нариси Сауті змусили багатьох критиків перейти від сумнівної оцінки його поезії до захопленого визнання його таланту як прозаїка. До такої думки схиляється британський літературознавець та письменник Ентоні Бурджес, який відмічає, що «Роберта Сауті зараз читають переважно як біографа лорда Нельсона, а його довгі епічні роботи забуті» [6, С. 172], а також відносить його до маловідомих постатей епохи. У. Хезлітт оцінив його роботи, порівнюючи прозу Сауті з роботами Колріджа, Вордсворта та Байрона, інакше, назвавши його «найкращим письменником-прозаїком з нинішніх поетів» [9]. Ось як оцінює досягнення Сауті в прозі Уільям Хезлітт: «Прозовий стиль містера Сауті ледве можна високо оцінити. Він простий, ясний, чіткий, неформальний; ми маємо на увазі, що він набагато кращий від лорда Байрона, тобто ближчий до істини у своїх есе та рев'ю» [9]. З іншого боку, Едвард Альберт писав, що «роботи Сауті надто амбіціозні для поета його можливостей» [5, 328].

Отже, можна впевнено сказати, що Роберта Сауті далеко не ідеалізують у Британії, але вважають, що він має право на власний світогляд. І хоча радянська критика висвітлювала спадок поета дуже однобоко, його вірші були високо оцінені В. Жуковським, який вважав Сауті близьким по духу. О.С. Пушкін, в свою чергу, висловив повагу до релігійних переконань британського поета в одній із фінальних своїх

<sup>2</sup> переклад Т. Гнедич

<sup>3</sup> переклад наш

статей «Последний из свойственников Иоанны Д'Арк». Порівнюючи ставлення до Орлеанської діви у Франції і Британії, Пушкін протиставить глузливий сміх Вольтера в «Орлеанській незайманій» із «подвигом чесної людини» на ім'я Роберт Сауті, який теж створив поему про Жанну, але показав її не єхидно, а із позицій «благородним захопленням». Пушкін вважав, що мученицьке вогнище заслуговує поваги, і незважаючи на художні якості поеми Вольтера, віддав пальму першості натхненному британському лауреату. [8, 465] На жаль, у нашій країні творчість Роберта Сауті лишається «білою плямою», вона мало вивчена, майже не видається, до того ж, часто інтерпретується через призму поглядів Байрона, відкидаючи справжні здобутки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев, М. П. Из истории английской литературы: Этюды. Очерки. Исследования [Текст] / Михаил Павлович Алексеев. – М.: Государственное издание художественной литературы, Ленингр. отд-ние, 1960. – 496 с.
2. Гражданская, З. Т. От Шекспира до Шоу: Английские писатели XVI - XX вв. Книга для учащихся [Текст] / Зоя Тихоновна Гражданская. – М.: Просвещение, 1982. – 191 с.
3. Аникин, Г. В. История английской литературы: [Учеб. для пед. институтов по спец. 2103 «Иностранный язык»] [Текст] / Геннадий Викторович Аникин, Нина Павловна Михальская. – М.: Высш. шк., 1985. – 431 с.
4. Павличко, С. Зарубіжна література. Дослідження та критичні статті [Текст] / Соломія Павличко. – К.: Основи, 2001. – 576 с.
5. Albert, E. History of English Literature [Text] / Edward Albert; revised by J.A. Stone. - Fifth edition. - Fifth impression. - Calcutta: Oxford University Press, 1985. – 663 p.
6. Burgess, A. English Literature [Text] / Antony Burgess. – First published 1958. - New edition 1974. - Twenty-seventh impression. - Harlow, Essex: Pearson education limited, Edinburgh gate, 2000. – 278 p.
7. Moody, W. V., Lavett R. M. A History of English Literature from Beowulf to 1926 [Text] / William V. Moody, R. M. Lavett. - N. Y., 1964. - 602p.
8. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений [Текст]: в 10 т. - Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977 - 1979. Т. 6.: Критика и библиография. Наброски, записи, конспекты, планы. Заметки на полях. Приписываемое Пушкину / . - Л.: Наука. Ленингр. отд-ние - 1978. - 447 с. - 4 ил. - 600. 000 экз.
9. Hazlitt, W. Spirit of the Age [Text] / William Hazlitt; ed. by E. D. Mackerness. - London : Collins Publishers, 1969 . - 257 p.

УДК 821.161.2:82-94

## ОСНОВНІ ФУНКЦІЇ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ

Дудніков М.О., к.філол.н., докторант

*Криворізький державний педагогічний університет*

У статті розглядається жанр історичного роману в руслі функціонального підходу до літератури. Береться до уваги схема „епоха – письменник – твір”, а також додатковий компонент „читач”. Функції історичного роману досліджуються в контексті його еволюції.

*Ключові слова: функціональний підхід, історичний роман, історизм, еволюція жанру.*

Дудников Н.А. ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА / Криворожский государственный педагогический университет, Украина.

В статье рассматривается жанр исторического романа в русле функционального подхода к литературе. Принимается во внимание схема „эпоха – писатель – произведение”, а также дополнительный компонент „читатель”. Функции исторического романа исследуются в контексте его эволюции.

*Ключевые слова: функциональный подход, исторический роман, историзм, эволюция жанра.*

Dudnikov N.A. THE MAINE FUNCTIONS OF HISTORICAL NOVEL / Krivorozgian Pedagogical University, Ukraine.

The article deals with the genre of the historical novel in terms of functional approach to literature taking into consideration the scheme “epoch – writer – fiction” as well as its additional component “reader”. The functions of the historical novel as a genre are investigated from the point of view of its evolution.

*Key words: functional approach, historical novel, evolution of the genre.*

Історичний роман – це складне і унікальне історичне та, якоюсь мірою, історіографічне явище, він залишається найменш дослідженим і в плані його змісту та форми, і з точки зору його специфічних особливостей та функцій.

Про жанр історичного роману писали такі дослідники, як Л.П.Александрова, Ю.О.Андреев, С.Андрусів, І.П.Варфоломєєва, Л.І.Гурова, К.Кларк, Г.Лукач, С.М.Петров, М.П.Рудякова, В.Юдін та ін., але вони мало приділяли уваги функціональним особливостям історичного роману.

Будь-яке визначення жанру твору має своє призначення (функцію). Досліджуваний жанр функціонально концентрується на історичній пам'яті.

Одним із перших на це звернув увагу Платон. Він говорив, що „забуття є зникненням пам'яті”[10, 40], а пам'ять кваліфікує як „збереження відчуттів” [10, 41]. „Пам'ять спрямована на те ж, на що спрямовані відчуття, та пов'язані з цими відчуттями враження здаються мені ніби записуючими в нашій душі відповідні промови. І коли таке враження записує правильно, то від цього в нас виходить справжня думка і справжнє мовлення; коли ж цей наш писар зробить невірний запис, виходять мовлення, протилежні істині”[10, 49]. Більше того, Платон звертав увагу на важливу функцію – часу. Час минулий, теперішній неодмінно породжує роздуми людини (читача) і про майбутнє. Філософ вважає, що з майбутнім пов'язуються відчуття і зміст людських надій: „...ми протягом всього життя справджені надій”[10, 50].

На відміну від Платона Аристотель говорить про особливі функції історії й особливості історичної пам'яті в самому процесі художньої творчості: „... завдання поета – говорити не про те, що було, а про те, що могло б бути, можливо в силу вірогідності або необхідності. Тому що історик і поет різняться не тим, що один пише віршами, а інший прозою, ... - ні, різняться вони тим, що один говорить про те, що було, а інший про те, що могло б бути. Тому поезія філософічніша й серйозніша за історію, бо поезія більше говорить про загальне, історія – про поодинокі. Загальне є те, що по необхідності або вірогідності такому-то [характеру] слід говорити або робити те-то; це й прагне [показати] поезія, даючи [героям вигадані] імена. А поодинокі – це, наприклад, що зробив або зазнав Алквіад” [1, 655]. Тенденції, які відчував Аристотель у розвитку історії та літератури, лягли в основу жанру історичного роману, - це й перспектива розкриття історії через призму художніх текстів та художнього вимислу, який доповнює реальне життя, а також наявність вигаданих персонажів, чим, доречі, скористався у своїй творчості, в першу чергу В.Скотт, та думка про те, що художнє мислення розширює діапазон історичних знань. Категорію цілого Аристотель визначає як „початок, середину і кінець”[1, 62], тобто в основі мислення лежать уявлення про причинно-наслідкові зв'язки, зумовленості наступного попереднім.

На розвиток жанру історичного роману значно вплинули літературно-критичні статті та рецензії В.Г.Белінського. Головною функцією історичного роману критик вважав „зближення мистецтва з життям, вигадки – з дійсністю”[4, 316]. Аналізуючи історичні романи Загоскіна, Масальського, Лажечникова та інших романістів 30-х років, вимагав від них „історичної істини” [3, 135]. У XIX ст. В.Г.Белінський найближче підійшов до сутності жанру історичного роману. Учений помітив, що в романах В.Скотта критика цінувала тільки „історичну щирість норівів та костюмів”, „тоді як справа полягала перш за все у вірності дійсності, у живому та правдоподібному зображенні облич, умінні все побудувати на грі пристрастей, інтересів та взаємних стосунків характерів” [4, 105-106].

М.О.Добролюбов у статті „Про російський історичний роман” сказав про систему функцій історичного роману. Критик пише, що головне завдання історичного роману – „оживити мертву літеру літописного сказання, вдихнути живу душу в мертвий скелет підібраних фактів, висвітлити променем поетичного розуміння історично темну епоху, представити приватне внутрішнє життя суспільства, про яке історія розповідає нам тільки зовнішні події та стосунки”[5, 377-378]. Говорячи про різницю між історичним романом та романом про сучасність, він наголошує на тому, що автор історичного роману „ не може на власний розсуд винаходити і вводити сюди все, що може служити покращенню висловлення і уявлення взятої ним ідеї”[5, 378], що він „повинен бути відданим не тільки тому, що може бути або буває, але тому, що дійсно було і було таким, а не іншим чином”[5, 378]. Критик застерігає художника від переказу історичних документів, тому письменнику доречно „внести в історію свій вимисел, але вимисел цей побудувати на історії, вивести його із природного руху подій...”[5, 378].

У 1902 році відбулася важлива літературна подія - в Санкт-Петербурзі вийшов „Показчик історичних романів, оригінальних і перекладених, розташованих по країнах та епохах”, який склала А.В.Мезієр [8]. Її підсумкова праця нараховує 2 166 історичних романів. Вступна стаття відомого книгознавця та бібліографа М.О.Рубакіна має суто дидактичну спрямованість: виховне значення історичних романів, необхідність використання художніх історичних текстів на уроках історії. „... історичний роман – це ... велика виховна й освітня сила. ... з нею треба рахуватися і треба не користуватися, по-перше, як джерелом історичних знань, по-друге, як джерелом критичного мислення, розуміння оточуючого суспільного життя, і, по-третє, як джерелом альтруїстичних та суспільних емоцій” [8,24]. Поставлено риторичне питання: „... що власне називати історичним романом? Не всяка книга, на якій написано



„історичний роман”, може бути названа такою. І навпаки, є книги, на яких ніколи не пишеться це слово, і які тим не менш повинні бути зараховані до категорії історичних романів” [8, 27]. Автор статті підводить ризику під визначенням історичного роману, називає дві основні вимоги цього жанру, - художність та науковість.

А.В.Мезієр виділяє дві функції історичного роману – виховну та освітню, і вважає його джерелом „історичних знань”, „критичного мислення та розуміння оточуючого суспільного життя”, „альтруїстичних та суспільних емоцій” [8, 25]. „Історичні знання втілюються в історичному романі в таку форму, яка робить їх доступними широкому колу читачів, про що не може і мріяти ні підручник, ні науково-популярна, ні тим більш наукова книга” [8, 26]

Так, А.В.Мезієр переконує, що в різних бібліотеках Росії кожен том історичного роману робить більше обертів протягом року, ніж роман неісторичний. Так, наприклад, в Санкт-Петербурзькій бібліотеці для службовців Міністерства фінансів на видання Саліаса в 1899 р. попит виявився в 511 задоволеннях і 207 незадоволених вимогів, попит на Вс.Соловйова в 260 перших і 223 других, Гюго 180 і 159, Данилевського 207 і 86, Мордовцева 188 і 97. Ці автори читаються навіть у Петербурзі більше Шпильгагена, Ожешко, Писемського, Дікенса, Островського, Гончарова, Ж.Занд, Достоевського.

У Самарській Олександрівській бібліотеці в 1899 році твори Саліаса були взяті 816 разів, Вс. Соловйова 622, тобто більш ніж Тургенева, Гончарова, Достоевського.

Подібне явище спостерігаємо в Кишиневі, незважаючи на те, що головний читацький контингент складається із учнів нижчих та середніх навчальних закладів. У Симбірській безкоштовній народній бібліотеці-читальні на першому плані по кількості видач іноземних авторів у 1899 році стоять твори В.Скотта [8, 5-6].

Тривалі дискусії про зміст поняття „історичний роман” відбувалися в радянській критиці та літературознавстві в 30-ті роки, це був найбухливіший період розвитку історичної прози ХХ ст. Саме тоді з’являються чисельні літературознавчі статті: А.Кашинцев „Історичний роман в сучасній літературі” (1930) [6], А.Старчаков „Замітки про історичний роман” (1935) [12], Л.Цирлін „Радянський історичний роман” (1935) [15] та інші.

А.Кашинцев пише, що поняття „історичний роман” доводиться визнавати як „робочий термін”, а його характеристику слід відкласти до установаження твердої жанрової класифікації. Він звертає увагу на творчість письменників, які пишуть в історичному жанрі за кордоном: М.Алданов, Б.Зайцев, Д.Мережковський. Основна функція історичного роману, на думку А.Кашинцева, це „пожвавлення” факту через увагу до мемуарів, листів та документів минулого. А.Старчков полемізує з науковою доповіддю історика Цезаря Фрідлянда „Основні проблеми історичного роману”. Однією із характерних функцій історичного роману, на думку Ц.Фрідлянда, є зображення епохальних явищ. І тут же визнає розмитість цього визначення, наводячи приклад епохального роману „Клим Самгін”, що охоплює сорок років російської історії, але він не вважається твором історичного жанру в тому особливому значенні, яке притаманне „Петру Першому” О.М.Толстого та „Степану Разіну” О.Чапигіна. На цьому думка про „особливе значення” переривається. Далі у своїй доповіді Ц.Фрідлянд говорить: „Власне історичний роман – це роман, який піднімає індивідуальну, приватну подію на величезну висоту, розкриває сутність епохи, сутність трагічної колізії епохи, тому що існування минулих епох класового суспільства, - це трагічна „колізія” [6, 265-266]. До цього висловлення наводиться як приклад „Людська комедія” О. де Бальзака, однак автора „Людської комедії” ми не відносимо до історичних романістів. Випадковим А.Старчков вважає і таке визначення: „Жанр історичного роману за своєю сутністю глибоко оптимістичний, і історичний роман тільки тоді відіграє свою роль, коли трагічне минуле розв’язується не песимістично, а оптимістично, розкриваючи перспективи завтрашнього дня” [12, 266]. Незрозумілим залишається, через які обставини оптимізм стає функцією історичного жанру. А.Старчков вважає історичним романом твір, у якому були б не просто реальні персонажі, а обличчя, імена яких зберегла народна пам’ять, оскільки їхні думки та справи визначали долю народу.

У статті "Радянський історичний роман" Л.Цирлін цитує класиків, які висловлюють своє розуміння історії. Так, Вольтер наголошував на важливій функції історії – дати картини розвитку мистецтва, звичаїв, законів, військової дисципліни, торгівлі, мореплавства, поліції і т. ін., а не розголошувати слабкості та жорстокості, хоча й достовірні. Г.Юм наполягав на універсальній функції історичного роману: вивчаючи спосіб життя греків або римлян, слід добре вивчити звичаї та вчинки французів і англійців. Людство такою мірою однакове у всі часи, що історія не дає в цьому відношенні нічого нового або незвичного.

Л.Цирлін вважає, що історичний жанр нашої літератури необхідно відтворювати майже заново як жанр безридний, зневажений, який не отримав належного місця в класичній спадщині. Тому радянському історичному романісту працювати складно за відсутністю утєрованих шляхів.

Суттєвою ознакою історичного роману дослідник вважає не стільки матеріал, скільки специфічне, особливе ставлення автора до свого матеріалу як матеріалу історичного. „Завдання полягає в тому, щоб зуміти крізь документальний матеріал певної епохи вхопити конфлікт, який розкриває типові риси цієї епохи, її закономірності. Цей конфлікт у всій конкретності його художнього перетворення складає те, що можна умовно назвати малою темою історичного роману” [15, 236]. „Але цей конфлікт – ця мала тема твору – повинна бути упорядкована якийсь великій загальній ідеї” [15, 236]. Л.Цирлін визначає три напрямки, за якими розвивається історична проза: „Тут є і жанрова своєрідність: Тинянов відтворив у нас психологічний жанр історичного роману, Форш веде оповідь майже завжди у філософсько-авантюрному плані, своєрідно поєднуючи іноді непоєднувані речі, як філософія і авантюра. О.М.Толстой у нас єдиний продовжувач вальтерскоттівський традиції політичного морально описового роману, про звичай державного і приватного життя епохи” [15, 239].

Зародженню ідеї функціонального підходу до літератури сприяло усвідомлення необхідності доповнення усталеної в науковій практиці схеми „епоха – письменник – твір” компонентом „читає” [2, 3]. Враховуючи загальне уявлення про літературу як одну із форм суспільної свідомості, виникає тенденція до розмежування двох підходів: історико-генетичного, що досліджує особливості становлення художніх явищ, та історико-функціонального, направлено на вивчення сприйняття результатів творчості. Першим запропонував і розробив принципи функціонального підходу до вивчення творів літератури в цілому і жанрів зокрема академік М.Б.Храпченка: „... Історико-функціональний підхід до літератури і передбачає вивчення не просто її функції самої по собі, а художніх творів в їх впливі на суспільну свідомість, в їх зв'язках з духовним життям людей в різні періоди часу”[14]. Тобто вплив літератури на життя суспільства, її розуміння та осмислення читачами є предметом однієї із літературознавчих дисциплін – історико-функціональне вивчення літератури (термін запропонував М.Б.Храпченко наприкінці 1960-х років). Головна сфера історико-функціонального вивчення літератури – існування творів у довготривалому історичному часі. Однак поняття „функціональність” у вітчизняному літературознавстві не нове. Так, у 1928 році В.Я.Пропп дослідив сюжетну функцію казки пропонував засіб щодо опису одного із жанрів фольклору. Під сюжетною функцією автор вбачав „вчинок діючої особи, який визначається з точки зору його значущості для ходу дії”[11, 25]. Ю.М.Тинянов розширив сутність змісту функції, виокремив композиційну функцію жанру. Акцентував увагу на таких елементах, як автофункція і синфункція[13, 272]. Як бачимо, система функціонального підходу, і тим більше вивчення всієї багатогранності функцій як окремих творів, так і жанрів, все ще знаходяться скоріше у стані постановки проблеми, аніж її вирішення.

Незважаючи на певні наукові зрушення в галузі жанру історичного роману, критерії його вивчення потребують значних доповнень та уточнень.

Особливо все це стосується і власне історичних романів і романів на історичну тематику та історіографії в різних типах романів у прозі та в поезії. Історичний роман, поєднуючи в собі високе й низьке, історичну достовірність і художній домисел, ознаки історіографії і власне художньої літератури, то що вимагає і особливих шляхів і технологій його вивчення – специфічної рефлексії фактів, їхньої модифікації, художньої трансформації та інтерпретації, специфічного образного синтезування, а також врахування його часових, просторових, національно-культурологічних та звичаєво-правових, етнічної ментальності викладу і т. ін. Історичний роман завжди і постійно перекидаючи містки між різними етапами і рівнями розвитку культур, між поколіннями і навіть між націями й народами, расами тощо, щоразу по-новому формулює вічні проблеми та історичні факти, а отже й по-новому інтерпретує реальну дійсність, історично обумовлює всі ці зміни. А тому виникає і потреба вивчення закономірностей зміни ідейно-естетичних та художніх поглядів авторів історичних романів.

Історичний роман – це самостійний жанр, наділений лише йому притаманними властивостями. Основними ознаками жанру є заглиблення в історичні події, достовірність цих подій, використання документу як головної вимоги написання твору. Важливим є підхід письменника до відображення історичних реалій, зокрема, використання ретроспективного плану, поєднання минулого й сучасного як прийом паралелізму, розкриття ознак духовності народу через зображення історичних та вигаданих постатей з використанням художнього вимислу і художнього домислу.

Однією із фундаментальних функцій історичного роману є формування історичної свідомості. Ю.О.Левада історичну свідомість розглядає як соціальну пам'ять. „Цим поняттям охоплюється все різноманіття стихійно сформованих або створених наукою форм, в яких суспільство усвідомлює (відтворює і оцінює) своє минуле, точніше, у якій суспільство відтворює свій рух в часі”[7, 191]. У дослідженнях Б.Олійника „Роман активної пам'яті” (1981), М.Жулинського „Які ж виміри людської пам'яті?” (1986), В.Гребнєвої „Народ, який не знає своєї історії, є народом сліпців” (1996) тощо історична пам'ять – важливий предмет розмови, який доводить правомірність і потрібність дослідження цієї специфічної частини художньої історіографії, важливої складової частини історичного роману. Відмінність історичної свідомості від інших форм суспільної свідомості полягає у тому, що вона вводить додатковий вимір – час. Таким чином, під історичною свідомістю розуміється зв'язок часів – минулого,

теперішнього та майбутнього у свідомості індивіда та суспільства в цілому. Недаремно Гамлет трагічно сприйняв ситуацію, коли „розпався зв'язок часів”.

Німецький політик Отто фон Бісмарк говорив, що війну з Австрією у 1866 році виграв пруський вчитель. Австро-пруська війна 1866 року була виграна пруськими солдатами, однак Бісмарк перевагу в перемозі надає вчителю, вчителю історії. Основним матеріалом, на якому реалізується патріотичне виховання, є пам'ять минулого, виховання історією. Поважати минуле закликає Ф. Ніцше: „... історія, в свою чергу, належить тому хто охороняє і почитає минуле, хто з вірністю та любов'ю звертає свій зір туди, звідки він з'явився, де він став тим, що він є; цим благоговійним ставленням він ніби гасить борг вдячності за самий факт свого існування” [9, 174].

Функції історичного роману варто розглянути і в контексті жанрового різновиду історичного роману: хронікально-документальний – ретельно відтворює давнє минуле, історико-політичний, у якому політика відіграє визначну роль; історико-філософський, який досліджує складний взаємозв'язок минулого й теперішнього; у авантюрно-пригодницькому – історія виступає як фон; псевдоісторичний – де історія викривлена навмисне.

Наукову перспективу має звернення до традиційного історичного персонажа та його функцій в художньому тексті.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т.4. – 830 с.
2. Баранов С.Ю. Функциональное изучение литературы и проблема жанра / О. Баранов // Жанры в историко-литературном процессе: Межвузовский сборник. – Вологда: ВГПИ, 1985. – С. 3-17.
3. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. – 680 с.
4. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений: в 10 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 8. – 728 с.
5. Добролюбов Н.А. О русском историческом романе / Н. Добролюбов // Добролюбов Н.А. Избранное. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1986. – 432 с.
6. Кашинцев А. Исторический роман в советской литературе / А. Кашинцев // На литературном посту. – 1930. – № 3. – С.39-47.
7. Левада Ю.А. Историческое сознание и научный метод / Ю. Левада // Философские проблемы исторической науки. – М.: Наука, 1961. – 306 с.
8. Мезиер А.В. Указатель исторических романов, оригинальных и переводных, расположенных по странам и эпохам / А. Мезиер – СПб.: Типография И.Н.Скороходова, 1902. – 119 с.
9. Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т.1. – С. 158-230.
10. Платон. Сочинения: в 3 т. – М.: Мысль, 1971. – Т.3., Ч.1. – 687 с.
11. Пропп В.Я. Морфология сказки / В. Пропп. – М.: Наука, 1969. – 286 с.
12. Старчаков А. Заметки об историческом романе / А. Старчаков // Новый мир. – 1935. – № 5. – С. 265-275.
13. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Тынянов – М.: Наука, 1977. – 576 с.
14. Храпченко М.Б. Эпиграф к сб. Вопросы функционального изучения литературы / М. Храпченко. – Вологда: ВГПИ, 1982. – С.1.
15. Цырлин Л. Советский исторический роман / Л.Цырлин // Звезда. – 1935. – № 7. – С. 227-249.

## «НАША ЗЕМЛЯ ХРЕЩЕНА ДАВНІМИ ІМЕНАМИ...» (ХУДОЖНЬО-ЗОБРАЖАЛЬНІ ФУНКЦІЇ МІКРОТОПОНІМІВ У РОМАНІ Р.ФЕДОРІВА «ЄРУСАЛИМ НА ГОРАХ» )

Єременко О., к. філол. н., доцент

*Сумський державний педагогічний університет ім.А.С.Макаренка*

У статті систематизовано мікротопоніми, вжиті у романі «Єрусалим на горах» Р.Федоріва, з'ясовано їх значення, походження та функції в художньо-образній системі твору та історико-філософській концепції автора.

*Ключові слова: мікрооіконім, мікрохоронім, мікрооронім, апелятив, антропонім.*

Єременко О.Р. «НАША ЗЕМЛЯ КРЕЩЕНА ДРЕВНИМИ ИМЕНАМИ...» (ХУДОЖЕСТВЕННО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ФУНКЦИИ МИКРОТОПОНИМОВ В РОМАНЕ Р.ФЕДОРОВА «ИЕРУСАЛИМ НА ГОРАХ») / Сумской государственной педагогической университет им. А.С.Макаренко, Украина.

В статье систематизировано топонимы, которые употреблены в романе «Иерусалим на горах» Р.Федорова определено их значение, происхождение и функции в художественно-образной системе произведения и историко-философской концепции автора.

*Ключевые слова: микрооиконим, микрохороним, микроороним, апелятив, атропоним.*

Yeremenko O.R. MICROTOPONIMS OF THE NOVEL BY R.PHEDOROF «YERUSALEM ON THE MAUNTAINS» / Sumy State Pedagogical University named after A.S.Makarenko, Ukraine.

Have been systematized, their meaning origin and functions in the artistic-figurative system of the novel and the historical-philosophical conception of the author have investigated.

*Key words: micro-oikonym, micro-choronim, micro-oronim, apeliativ, antroponim.*

Роман «Єрусалим на горах» Р.Федоріва – це болюча сповідь небайдужого свідка й учасника художньо відтворених подій на Західній Україні; це сповнена страждання, але й гордості розповідь про шлях України через Голгофу до Єрусалима; це Голгофа самого письменника... А ще – цей роман уявляється мені бурхливим гірським джерелом з холодною водою, яку п'єш, але не можеш втолити спрагу, тому припадаєш знову і відчуваєш, як підживлюються почуття, розум, бажання працювати.

Часом видається, що «Єрусалим на горах» має якусь магічну силу, бо, вкотре перечитуючи текст (за яким написано вже 6 статей), знову виокремлюєш важливу і цікаву проблему, від якої «відбруньковуються» інші. Авторка цієї статті вже зверталася до проблеми семантичної наповнюваності та особливостей функціонування топонімів у романі. У ході роботи виникла необхідність з'ясувати художньо-зображальні функції мікротопонімів, що й стало метою даного дослідження.

Реалізація мети передбачає вирішення таких завдань:

- систематизувати вжиті у романі мікротопоніми;
- з'ясувати їх значення, походження та функції в художньо-образній системі твору та історико-філософській концепції автора «Єрусалима на горах».

Історіософський роман «Єрусалим на горах» неодноразово привертав увагу літературознавців Ільницького М., Качкана В., Масляник О., Салиги Т., Сидоренка Б., Пагутяк Г., однак жоден із них не торкався проблеми мікротопонімів.

Мікротопонім – власне ім'я (частіше) природного фізико-географічного об'єкта, (рідше) створеного людиною, що має вузьку сферу вживання: функціонує тільки в межах мікротериторії, відоме вузькому колу людей, які живуть поблизу мікрооб'єкта [1, 86]. До мікротопонімів відносяться мікрогідроніми (назви природних чи створених людиною водних об'єктів), мікрооіконіми (назви населених пунктів), мікроороніми (назви хребтів, гір, впадин, долин, ярів, ущелин), мікрохороніми (назви місцевостей), мікроспоруди (наприклад, назви криниць, мостів, будок, кордонів тощо).

За походженням мікротопоніми, вжиті у романі «Єрусалим на горах», можна умовно поділити на три групи:

1. Відапелятивні оніми, що утворилися від загальних назв (апелятивів), наприклад, назва поля *Вдовині помірки* походить від апелятива «вдова»; *Козацька могила* – від апелятива «козак»; мікрооронім *Ксьондзів окіп* – від загального іменника «ксьондз»; *Чортова гора* тощо.
2. Окрему групу становлять відантропонімічні назви, тобто ті мікротопоніми, що утворені від власних назв людей. Наприклад, назва села *Черчен* походить від прізвища шляхтича Черченського; урочище *Дмитрова покута* – від антропоніма Дмитро; пагорб *Петрів хрест* названо на честь убитого громом Петра Ориня.

3. До третьої групи відносимо ті мікротопоніми, що дійшли до нас із сивої давнини і часто пов'язані з історичними подіями, найменуваннями родів та древніх народів. Автор «Єрусалима на горах» вживає такі мікротопоніми: мікроороніми – ярк *Татарщина*, пагорб *Вартовня*, сідловини *Билень*, *Андріїв тик*, *Дуб Перуна*; мікрохоронім – *Страдча // Стратча долина*; мікроспоруди – *Турецький міст* (у Кам'янці-Подільському), *церква Святого Духа* тощо.

Однак чіткої демаркаційної лінії між означеними групами немає, а межі кожної з них досить умовні, але така класифікація дасть можливість розглянути мікротопоніміку роману у певній логічній послідовності.

Р.Федорів часто вдається до прийому етимологізації онімів, надає їм додаткового (конотативного) значення, що сприяє глибшій експресивності та інформативності тексту. Прозаїк неодноразово нагадує, що наша земля «не безіменна, все, що є на ній, має ім'я, його тільки треба знати» [2, 188]. Герой роману, любитель старовини, пенсіонер Данило Вербень в одному зі своїх альбомів «вимережав стовпцями топоніміку з навколишніх околиць: усі оті язичницькі Бабища, Раїни, Требища, Могилки, Чортові гори, Золоті й Мідні токи, Холерні горби, Страдчі долини» [2, 188]. Він добре розуміє, що ці назви утворюють зв'язок поколінь минулих і прийдешніх, допомагають заглянути в сиву давнину, вчать любити і берегти довкілля.

Вжиті автором мікротопоніми змушують читача думати, «збагатитися і помудрити» [2, 189], шукати і знаходити відповіді на поставлені запитання. Чому, приміром, поле, що раніше називалося *Вдовині помірки*, було перейменоване на чекіста Решетилова? Чому полям, що мали свої імена, у період радянської влади було присвоєно номери? Прозаїк переконує, що мікротопоніми пов'язані з долею людей, які проживали, живуть і будуть жити на ній. Поле мало імено «Вдовині помірки», бо добropорядна сільська громада завжди пам'ятала про обездолених вдів і наділяла «по черзі тій чи іншій жінці якийсь морг поля» [2, 195]. Але прийшов інший час – і за радянської влади і ідеологічних міркувань можновладці-«єфрейтори» назвали його іменем чекіста Решетилова, який упав у бою з бандерівцями. Реставратор Василь Бережан слушно стверджує: «...перейменовували для того, щоб люди забули про те, що колись громада була «великим чоловіком» і мала Бога в серці» [2, 195]. Знищуючи назви, запопадливі службісти намагалися нівелювати і пам'ять людську. Але подібні перейменування і «нумера» на дерев'яних табличках, що мали замінити колишні назви полів, нагадували людям «нумерованих в'язнів у таборах» [2, 194], а ще – депортації, руйнування, смерть, що прийшли у Західну Україну разом із «визволителями» «золотого вересня» 1939 року. Час усе розставляє на свої місця... Пам'ять народу тривка і зберігає імення землі всупереч масовим перейменуванням, особливо популярним у час панування тоталітарної більшовицької системи.

На полі, що називалося «Ксьондзів окіп», нишком поховала Гафія Кукурудз молодого повстанця Зеника. Носила таємницю у серці десятки літ, бо знала, що загрожує родичам бандерівця. І тільки у час «хрущовської відлиги» зважилася принести сумну звістку рідним юнака. Могилку Зеника Гафія не знайшла, бо «роки, як вода, все змили» [2, 168]. Життя і смерть хлопця поєдналися з родючим безкраїм полем, якому приїхали поклонитися рідні: «Тато запалили тоненьку свічку й встромили її поміж груддя жовтої глини; свічка горіла рівно, тихо, лише один раз полумінь хитнувся вправо: може, то вітер із лісу...може, давня куля свиснула...може, мама зітхнули...може, Зеникова душа дихнула на свічку й дала нам знати: я єсьм тут» [2, 169]. Ксьондзів окіп для рідних повстанця стає Зениковим полем-могилою. «Може, він для цього жив, для того й боровся і задля цього загинув, щоб злитися з цим полем. Адже це поле – Україна» [2, 169], – з тугою промовляє мати.

Історія наша закодована в найменнях. Береже її й хоронім *Опілля* (місцевість, вільна від лісу), де в Страдчій долині височіє Козацька могила, а на ній вічний вартовий – присадкуватий, грубо обтесаний хрест із дуба. Тут, поблизу церкви Святого Духа, поховані її оборонці, що загинули в нерівній боротьбі з польсько-шляхетськими військами 1948 року. А поруч – цвинтар, де 1919 року навіки упокоїлися стрільці Української Галицької армії...

Окремі мікротопоніми, вжиті у романі Р.Федоріва, цілком реальні, наприклад, Чортова гора. Письменник зазначає, що на ній «ростуть трави, яких давним-давно нема на навколишніх луках, і лише на горі вони збереглися з-перед тисячоліття» [2, 191]. У достовірності цього авторка статті переконалася особисто, коли ранньою весною 2004 року побувала на Чортовій горі (поблизу Рогатина, що на Івано-Франківщині) і на власні очі побачила біло-жовте квітуче різнотрав'я, а серед нього – розкішні анемони, занесені до Червоної книги України. Немало подивувала і легенда про Чортову гору, розказана місцевим жителем Володимиром Овсянецьким (1953 р.н., уродженець м.Ходорова, що на Львівщині): «З незапам'ятних часів стояла у Рогатині невелика церква, на одній половині брами якої художник зобразив святого Миколая, що завжди допомагав людям, а на другій – чорта, що чинив шкоду прихожанам. Люди вирішили зняти і спалити частину брами із зображенням нечистого, тому чорти вночі накопали на полі землі та почали нести її, щоб засипати нею Рогатин. Але не донесли, бо заспівали треті півні і нечиста сила, висипавши землю поблизу містечка, зникла. На полі, звідки чорти брали землю, утворився глибокий яр, а поблизу Рогатина виросла гора, яку люди нарекли Чортовою».

Отже, походження відапелятивних мікротопонімів (Вдовині помірки, Козацька могила, Ксьондзів окіп, Чортова гора) трактується автором на основі семантичного зв'язку з назвами певних об'єктів. Прозаїк вживає мікротопоніми, ставлячи їх у залежність від минулого краю, маркуючи ними часопросторовий континуум роману, надаючи переконливої достовірності зображуваним подіям.

Мікротопоніми, утворені від антропонімів, зберегли чимало імен і прізвищ людей, які часом дають вдячний матеріал для історичної ономастики і можуть стати в нагоді при вивченні історії заселення. Саме тоді важливо випрозорити етимологію та семантику назви географічного об'єкта, співвідносячи їх із тими реальними обставинами, що покликали мікротопонім до життя.

Веломовною назвою *Дмитрова покута* нарікає автор «Срусалима на горах» урочище поблизу Черчена, де стояла напівзруйнована церковця. Сільський газда Дмитро сам наклав на себе нелегкий обов'язок сповняти все життя покуту. Який гріх став спонукою до каяття, не знав ніхто з односельчан. Таємниця гріха зійшла з ним у могилу, але покута лишилася, бо серед власного поля все життя власноруч будував Гараздюк церковцю: сам возив каміння, мурував товсті стіни, кував двері і ґрати, увінчав хрестом єдину баню, виклав підлогу шліфованими плитами... Знайшов і маляра, який мав прикрасити церкву образами... А повісивши на стіну перший образ Святого Миколая, старий Дмитро довго і щиро молився. Поштиві й делікатні односельці не допитувалися про скоєний ним гріх, але «стали допитуватися «перші совіти» [2, 371]. Автор зіставляє мудру народну мораль і ницість «визволителів». Незабаром родину Гараздюків було вивезено у Казахстан. А церква стояла серед полів, нагадуючи «про гріхи людські, про покаяння, і про Дмитра Гараздюка, який колись жив серед нас, орав і засівав поле» [2, 371]. Однак темної ночі (сакральний час, коли оживає нечисть!) «наїхали з району комсомольці: лупали стіни й викорчувували з долівки кам'яні плити. Що не здолали ломами, кирками й сокирами – те віддали вогневі» [2, 371]. Письменник персоніфікує Божу обитель: «Церковця корчилася в полум'ї цілий досвіток і цілий день» [2, 371]. З того часу хтось вечорами запалює у зруйнованій святині свічку, що кличе душу Дмитра «на вистраждане й покутне місце», що нагадує людям про їхні гріхи, каяття і духовне очищення. Ясний пломінець свічки освітлює руїни церковці, розлоге поле, а головне – душі людські, сповнюючи їх теплом, вдячністю і пам'яттю про тих, хто уже відійшов за життєвий пруг...

Відантропонімічний мікрооронім *Петрів хрест* теж має незатемнену етимологію: стояв на пагорбі колись тесаний із дуба, «мовби аж обвуглений від часу й дощів» [2, 316] хрест, вкопаний на тому місці, де вбито громом місцевого газду Петра Ориня.

Події, художньо змодельовані у романі, відбуваються у селі Черчен. Конкретно-реальний ойконім – село Черче, що розташоване за 5 км від районного центра Рогатина, зазнає незначної авторської трансформації. Топонімісти стверджують, що назва мікроойконіма Черче походить від поля, що належало монастирю, тобто чернецю [3, 441]. Р.Федорів подає у романі іншу версію: назва села походить від прізвища шляхтича Черченського, який був захоплений мужністю оборонців церкви Святого Духа і задовольнив їхню вимогу – залишити живими жінок і дітей, що згодом заснували поселення.

Отже, відантропонімічні мікротопоніми (Дмитрова покута, Петрів хрест, Черче) автор «наділяє» індивідуальною історичною долею, що тісно пов'язана з життям людей.

Цікаво, що мікротопоніми, якими інкрустований текст роману, найчастіше складаються з іменника і прикметника, як-от: мікроороніми – Монастирський ліс, Кам'яне поле, Страдча долина, Чортова гора, Ксьондзів луг; мікрогідроніми – Золота Липа, Гнила Липа та інші. Деякі з таких мікротопонімів з плином часу втратили іменникову складову і перейшли до розряду субстантивованих: Закривавлена (дорога), Боярське (поле). Ці назви первісно були прикметниками-означеннями при загальних іменниках, але із конкретної ситуації було зрозуміло, про який географічний об'єкт йдеться й без називання іменникової частини, тому вона вийшла із вжитку, а її прикметникова складову субстантивувалася (перейшла до розряду іменників).

Автор здебільшого намагається пояснити походження вжитих мікротопонімів, висуває власні версії, часом спирається на народну етимологію. Приміром, прозаїк припускає, що назва горба «Замок князя Рога» походить від оборонної споруди, бо й досі можна помітити, що його оточують три нитки валів» [2, 247]. Міркуючи над назвою долини – Страдча чи Стратча, – письменник приймає і обґрунтовує кожну з них, адже тут і страждали, і страчували наших предків, які боронили честь, волю й Україну. Окремі мікротопоніми із затемненою етимологією автор не пояснює, як-от: «Андріїв тік», «Билень», «Дуб Перуна», «Татарщина» та інші. Можливо, походять вони із давньоруської і староукраїнської епох, адже історія наша, як зазначає Р.Федорів, «не тільки в древнесховищах», вона «закодована в могилах, у камінні, у кожній бадиліні, земля ціла, немов велетенський мозок, нічого не забула» [2, 248].

Цілком очевидно, що прозаїк, уродженець Івано-Франківської області, неодноразово бував у селі Черче, на Чортовій горі, у церкві Святого Духа, що в Рогатині. З цієї односторонньої дерев'яної церкви, побудованої без жодного цвяха у 1598 р. (датується за написом в інтер'єрі на північній стіні центрального зрубу),

була викрадена в ясир Анастасія Лісовська, яка стала могутньою султаншею Османської імперії Роксоланою.

Основна сюжетна лінія роману Р.Федоріва пов'язана з віднайденням і відновленням фрески у церкві Святого Духа. Вірогідно, що творчим імпульсом до написання «Єрусалима на горах» була реставрація (1980-1983) п'ятирусного ренесансно-барокового іконостасу, створеного у 1650р. на замовлення і коштом Рогатинського братства. На дерев'яній таблиці перед входом на церковне подвір'я зазначено, що церква Святого Духа та її іконостас належить до кола найвизначніших пам'яток давньоукраїнської дерев'яної архітектури та монументально-декоративного мистецтва. З 1983 р. у споруді діє експозиція галицького іконопису, скульптури і різьби XVI – XIX століття. Поблизу церкви справді знаходиться старовинний цвинтар, про який неодноразово згадується і в романі Р.Федоріва.

Чому реально-конкретний мікротопонім – церкву – названо іменем Святого Духа? Чому автор «Єрусалима на горах» обирає саме її центром всесвіту свого роману? Спробуємо відповісти на ці запитання.

Святе – це категорія релігійної свідомості, що «характеризує віру в найвищу визначеність цінностей у їх трансцендентному вимірі – як абсолютну довершеність і передвічну благодатність» [4, 297]. Отже, святе – це божественне, а звідси – «святість» і «священне», тобто наділеність благодаттю. Німецький теолог і релігієзнавець Р.Отто визначає «святе» як «зовсім інше» щодо профанного, як божественне, зустріч з яким викликає у віруючого почуття благоговіння і жаху.

У філософському потрактуванні «дух» – це «самосвідомість людини як суб'єкта пізнання, волі і дії. Поняття не просто психологічне (сукупність функцій свідомості), а й суспільно-історичне: дух як здатність до цілепокладання і перетворювальної діяльності, продукт становлення і розвитку людини, її суспільної практики» [4, 100]. За релігійними уявленнями, дух – це безплотна істота, «надприродна сутність з властивою їй функцією впливу на стани людини, природні явища і сфери» [4, 100]. Таким чином, Святий Дух – це Божий Дух, у християнстві – третя особа (іпостась) Божеств (зображається у вигляді голуба). За Біблією, той, на кого зійде Святий Дух, «отримує інше серце». За уявленнями віруючих, Святий Дух має здатність наділяти людину даром пророкування та відпущення гріхів.

Саме таким незвичайним даром володіє у романі Р.Федоріва художник-реставратор Василь Бережан, який через страх, душевне сум'яття, розуміння власної нікчемності, переосмисливши пройдений відтинок життєвого шляху, врешті-решт очищається й оновлюється духовно. Жителі довколишніх сіл вбачають у ньому Святого, котрий збирає у торбу і відпускає людські гріхи...

Однак Бережан, як і кожна людина, небезгрішний. Відновлюючи у церкві Святого Духа диво-фреску – Голгофу свого краю, – він знімає нашарування з власної душі, позбувається «маски», «потворного горба», що з'являлися в ті миті, коли кривив душею і всупереч власним переконанням змушений був пристосовуватися, бо цього вимагали жорстокі життєві реалії, бо інакше чекала б фізична розправа. Автор роману вкладає в уста художника-реставратора найсокровенніші, найболоччіші запитання, що, безсумнівно, терзали і його душу: «Хочете кинути в мене каменем, звинуватити, що довгі роки блукав по світу з горбом, не помічаючи ні його потворності, ні не відчуваючи його тягару?

Хто перший хоче кинути?

Ти? Він? Вони?» [2, 115].

І тут же звучить засторога-прохання, щоб кожен зазирнув у власну душу... На перспективу читацького доосмислення залишає письменник проблему «згорбатілих душ», але його герой зі «зсинцьованою душею» та «зсинцьованим тілом», подолавши власну Голгофу, сягає вершин духовності. Як і на древнього ізографа з нижніх світів, який треста літ тому силою свого таланту, не лякаючись заборон, малював на стіні церкви трьох мучеників – захисників волі рідного краю, так і на Бережана сходить Святий Дух... Навіть після фізичної розправи він продовжує роботу над відновленням стародавнього мальовидла, бо розуміє, що сотні, тисячі українців скинуть полуду з очей, з подивуванням, благоговінням і жахом споглядаючи Голгофу свого народу. І тоді оживуть у вдячній пам'яті людській мужні оборонці Святого Духа, повстанці ОУН і УПА, невинно убієнні у 1932-1933рр., замордовані по Сибірах і Соловках...

Але «єфрейтори» боялися людської прощі до церкви Святого Духа – фреску було знищено, а її хранителя, поета й історика Павла Ключара, вбито. Перед Бережаном постала понівечена церковна стіна, покряяна карбами, – і він заплакав: «...був це плач і за Павлом, і за фрескою, і за своєю цілолітньою роботою, і був це плач за тими людьми, які жили на стіні, над їхньою мукою, смертею і їхнім криком» [2, 500]. І раптом знову постав перед ним старець-ізограф у білій одежі. Він промовив слова, що цілощими краплинами роси відживили душу митця: «...ти маєш перед собою чисту стіну, маєш пензель, маєш талант, а мучеників у твоєму верхньому світі на нашій землі для нової Голгофи вистачає. Ти чуєш їх біль і крик? Твоє призначення – їх чути. Амінь» [2, 501].

Отже, назва церкви – Святий Дух – набуває оновленого, глибинного, не тільки релігійно-філософського, а й національного звучання, бо символізує духовне самовдосконалення, національну самосвідомість і пам'ять, бо спонукає йти шляхом «до Єрусалиму, що на горах, до висот і до волі...» [4, 501].

Оздобивши текст роману мікротопонімами, Р.Федорів маркує простір подій змістовно наповненими об'єктами, репрезентантами українського світу, що увиразнюють авторську історіософську концепцію національного буття, виступають історико-географічним і духовним реліктом. Мікротопоніми, вжиті у романі «Єрусалим на горах», – це своєрідна «печать віків», скарбниця національної пам'яті, бо «воістину історія наша закодована, в самій землі» [2, 249].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Подольская Н. Словарь русской ономастической терминологии. – М.: Наука, 1978. – 198 с.
2. Федорів Р. Єрусалим на горах: Роман. – Львів: Червона калина, 1993. – 501 с.
3. Історія міст і сіл Української РСР: В 26 т. Івано-Франківська область. – К.: Інститут історії АН УРСР, 1971. – 639 с.
4. Релігієзнавчий словник / А.Колодний, Б.Лобовик. – К.: Четверта хвиля, 1996. – 392 с.

УДК 821.161. 2Л – 96.091

## ГЕНЕРАЛЬНІ ІДЕЇ УКРАЇНСТВА В ІСТОРІОСОФСЬКОМУ БАЧЕННІ ЮРІЯ ЛИПИ

Жифарська І.О., науковий співробітник

*Запорізький національний університет*

У розвідці інтерпретуються складники національно-визвольної ідеї українців за дослідженням Ю.Липи „Призначення України”

*Ключові слова:* нація, національна ідея, держава, призначення України, профетизм.

Жифарская И.А. ГЕНЕРАЛЬНЫЕ ИДЕИ УКРАИНСТВА В ИСТОРИОСОФИИ ЮРИЯ ЛИПЫ / Запорозский национальный университет, Украина.

В работе интерпретируются составляющие национально-освободительной идеи украинцев по исследованию Ю.Липы „Предназначение Украины”.

*Ключевые слова:* нация, национальная идея, государство, предназначение Украины, профетизм.

Zhyfarska I. GENERAL IDEAS OF THE UKRAINIANS IN YURIJ LYPA'S HISTORIOSOPHYC VIEW / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The components of the national-liberal idea of the Ukrainians by Y.Lypa's „Ukraine destination” are interpreted in this research.

*Key words:* the nation, the state, the national idea, Ukraine destination, profethism.

Чільне місце серед речників національної ідеї першої половини 20 століття належить Юрієві Липі. Як зазначає М.Ільницький [1, 29], всі аспекти діяльності Юрія Липи (літературний, громадсько-політичний, лікарський) зводяться до однієї ідеї – призначення України і власне покликання. Своє бачення цього як концепцію національно-визвольної ідеї він висвітлив у історіософській праці „Призначення України”.

Взявши за епіграф до першої частини „Призначення України” слова Р.Кіплінга про причини зникнення без сліду націй, Ю.Липа ключовою думкою проніс їх через свої історіософські праці та художні твори: нації не були приготовані. Законом понад усі закони має стати їхня готовність. Своєю глибокою розвідкою Ю.Липа намагається „підготувати” націю для майбутнього життя, даючи відповіді на причини поразки національно-визвольних змагань, учасником яких був, і називаючи шляхи її розвитку. Оскільки історіософ дає відповіді на питання „хто ми?” і „куди йдемо?”, отже, він артикулює національну ідею українства.

Ю.Липа вважає пізнання генеральних ідей нації (у його термінології – „раси”) найбільшим скарбом для еліти. „Пізнати їх – це пізнати дороги виявлення української збірної енергії. Тільки по таким пізнанні можна говорити про кермування, що є постійною орієнтацією в чужих намірах і в своїх можливостях. Українські генеральні ідеї – це більш чи менш глибокі вияви українського расового „я” [2, 145]. Проте він застерігає від перебільшеного спрощеного схематизму, дефініювання, вважаючи расові ідеї заповідями українців, що виникли з відчуття власної українськості, єдності (організації, історії,



майбутнього) та з особистого призначення. Серед заповітів-ідей Ю.Липа називає „одність, власну релігію, власну високу мораль і відвічні геополітичні підстави” [2, 230].

Призначення України, українця Ю.Липа досліджує крізь концепцію раси, розглядаючи її з антропологічного боку, історичного, демографічного і з найважливішого – психологічного, оскільки „раса – це велика духовна одність з боку морального, чуттєвого” [2, 102]. Расою називає „цілість населення, що його духовні прикмети, укрите й явне (як звичаї, мова, властиво мови), а також антропобіологічні риси становлять виразну цілість упродовж часу (історії)” [2, 103]. Расове „Я” вважає дарованим Богом. До формули української раси долучає Ю.Липа й історію ідей її еліти як духовних подій, що формували расу. Історіософ пропонує розмежовувати поняття „українська нація” як відносно нове і „українська раса” як більш влучне, а саме поняття „нації”, „державности” вважає виявами раси, яка їх у собі заключає. Не політизуючи поняття раси, тобто не перетворюючи його у поняття нації (у письменницькій терміносистемі), Ю.Липа все ж таки подекуди вживає ці поняття як синоніми і називає спільні генеральні ідеї раси і нації.

Складниками в розумінні нації, на його думку, є власний терен, власна місія і почування нехоті до чужих. Останні два складники описує найдетальніше. „Нехить до чужих” вважає найвиразнішою і найпостійнішою ознакою народу, яка органічно увиразнює підсвідоме „своє”. Усвідомлення власної місії (друга частина концепції національної ідеї) уявляється Ю.Липою генеральною стратегією поступу. Ще в поемі „Троянда з Єрихону” Ю.Липа наголошував на усвідомленні свого призначення, порівнюючи чуже з чужою любов’ю, від яких слід тікати. Про роки визвольних змагань стверджує, що українська раса тоді виявила себе вже „як раса-результат, а не як раса в формуванні” [2, 24]. А гідно почуватися українській збірноті нацією дали „свідомість роду”, „процес очищення від чужинців” та „здібність їх до природної боротьби раси” [2, 25].

Ю.Липа з гордістю і науковою переконливістю розповідає про давню традицію становлення української культури, доводить самобутність українського народу, його зовсім інші шляхи постання на мапі світу, ніж у російського і польського, називає українську націю духовним Островом, що має чіткі межі – властивість живого організму раси або народу. Досліджує він ті підложжя (передумови), які сприяли формуванню українців як раси.

Три первні є підложжям українського характеру – трипільський, елінський і готський. Основним є найдавніший трипільський. Трипільська культура як осіла, хліборобська, політично розвинена, із власними правовими і моральними нормами має і сьогодні свої традиції. Ю.Липа називає трипільців основоположниками українських сіл. Такі їхні риси, як терпеливість, мовчазна відвага, передбачливість, обережність, невідступність від обраної лінії, холодність при невдачах, на думку Ю.Липи, найбільше мають можливостей до відродження в сучасному.

Близько спорідненою із трипільською була й елінська духовність, яка зросла вже на трипільському ґрунті. Елінів вважає творцями міст українців і каталізатором розвитку мореплавства.

Зовсім інший характер має первень готський, оскільки саме готи із сильним відчуттям спільноти і дисципліни, здібністю до творення військових союзів були гарним доповненням до характеру трипільців із їхньою вірністю і прив’язаністю до традиції. Тому, можливо, готська держава швидко прийнялася в Україні, бо організувала хаотичні племена. Як говорить Ю.Липа, східні готи дали передсмак великодержавності в глибині теренів України і це вплинуло на психологію трипільців. Із приходом готів поступово відбулися і зміни у структурі родини (матріархат змінився патріархатом), а також інтенсивніше відбувалася формація мови.

У посталій згодом Київській державі, вважає Ю.Липа, зцементувалося прагнення українців об’єднатися під авторитетом власної влади. А корону Данила називає символом власної історичної місії.

Елінський та готський первні відобразилися і на характері українців. Близькість до природи, сприймання людини мірилом усіх речей – це елінські підстави українського характеру. У той же час, українці споконвіку живуть гуртами, громадами, і „епопеї одиниць” не властиві цій расі. Тож заперечення джерела сили одиниці, що стоїть поза групою, називає готизмом. Але такі збірні зусилля не є хаотичними, вони не є сукупністю думок мас. Цей збірний ритм має один стрижень, перевірений століттями традиції.

Два „бігуни характеру”, отже, визначають українця: особливе значення одиниці та її життя, з одного боку, та військовість, дисципліна, потяг до групових акцій, з іншого.

*Ідеал проводу* історіософ називає генеральною ідеєю українства. Герої як висловники туги й праці багатьох поколінь „завершують собою повторність і уяскравлюють традицію” [32, 146]. Тому саме ієрархія і живі традиції будували найбільшу українську державність.

Ю.Липа розглядає чинники характеру українських провідарів у історичному аспекті також через три первні. Якщо елінський тип вождя – це передусім митець, якому потрібна фантазія і воля до влади, що

творить усе наново, незважаючи на попереднє, у готизмі провідник – це висловник ритму традицій, трипільство має ідеал проводу в понятті „батько”, для якого підвладні будуть дітьми, то вождь для українців зараз не митець, не божество, а зразок моральності. Потім вже цінується його талант (як того вимагало елінство), продовження традицій (готизм) і повага до українства (трипільство). Тому і наказом української раси Ю.Липа вважає *потяг до справедливості*. Відчуваються перегуки письменника з І.Франком.

На розгляді еліти України як проводарів письменник зупиняється детально. Він наголошує на її особливому (відмінному від російської еліти) характері, її джерелом вважає село. Окрім такої ознаки української інтелігенції, як муравлиність, Ю.Липа називає і менш корисну, як утеча до власного еготизму з протесту. Прикладом такої інтелігенції вважає П.Куліша, діяльність якого характеризувалася запереченням минулого задля сучасного. Якщо Петербург толерував і муравлів, і таких донкихотів, то загрозою для нього були так звані соціалістичні бунтарі – українські революціонери. Історіософ неодноразово підкреслює думку про те, що інтелігенція може і має бути проводарем нації, зразком для наслідування, опертям масам у скрутних ситуаціях. Він покладається на них як на тих, які зможуть оцінити, вгадати істотну вартість поодиноких груп і усталити взаємини, найкорисніші для груп і цілості раси. Таких людей вважає більш здібними „до відчуття раси як цілості”.

Розглядаючи генеральні ідеї українців, Ю.Липа зазначає, що для їх скристалізування треба намагатися осягти батьківщину як цілість, що дуже добре може вийти серед вигнанців, якими можна бути і в самій Україні.

Надалі Ю.Липа постійно культивує думку, навіть виносячи подібну в епіграф до третьої частини праці, що кожна раса має виробляти для себе такі шляхи розвитку, які підійдуть саме їй, а не перебирати чужі концепції. Так, ключовою, особливою расовою ідеєю вважає тенденцію життя української території (що має надморський характер) як *чергування півночі і півдня* у формуванні її культури і державності впродовж тисячоліть. Давні причорноморські держави та держави уздовж річок, річкові шляхи, що через територію України збігаються у морі на півдні, – ця вісь назавжди увійшла у світогляд українців як головна.

Наступна генеральна ідея також висловлена в епіграфі, тепер – до четвертої частини „Призначення України”: *організація держави і покладання на допомогу Бога*.

Основною функцією раси Ю.Липа вважає свою форму державності. Ідеалом українського патріотизму називає хату, оскільки поняття рідного краю для українця завжди мало родинний характер. У *сприйнятті краю як Родини*, як Хати, як Дому містяться всі можливості розвитку нації. І в цьому питанні вчений-письменник постає продовжувачем шевченківської традиції.

Для усвідомлення державної організації варто, отже, не забувати, що важливим складником української державності є група, переконаний Ю.Липа. Давні артілі чи інші громадсько-суспільні форми – це явища досвіду, звичаю і традиції, що сприймаються як закон. Різні споконвічні інституції, асоціації, цехи й родини, що є виявом груп, у певній ієрархії є запорукою постійного відродження української державності, як довго існує українська раса. Ю.Липа стверджує, що державність увиразнюється розвитком асоціацій на підложжі власних традицій. А здобуттю державності заважають надмірна ліричність українців, чиста жертвовність та надмірне доктринерство.

До ідей-підлож відносить Ю.Липа і „*відчуття повноти існування своєї раси й краю*”. А це означає прагнути бути фізично і духовно досконалим у межах української крові, бути певним у тому, що в українській расі є найвищі й найважливіші здобутки людства і що найкраща дорога для української одиниці „є лишень в українській духовності” [2, 167], а найголовніший меридіан світу – „той, що проходить через Україну” [2, 231]. Таке відчуття *серединності* є нормою – визначати свій край за середину світу, центральним для українця є Україна, українські люди й українські землі. Воно з’являється з віри у сили свого народу (тому і першою прикметою державності Ю.Липа вважає доцільне господарювання кров’ю і духом). Прикметами цього відчуття серединності є оборона всього рідного (від віри до власної держави), а також „своєрідний погляд з нутра раси на всі речі людського світу” [2, 168] і „сприймання предковічності” [2, 169].

Ці три прикмети, за Ю.Липою, є певним захистом для самозбереження нації в історії. Тож напруження відчуття серединності в расі дає переконання у впевненості тривання нації. І коли ця національна ідея зникає внаслідок приниження раси, з’являється пораженство. Дефетизм (пораженство) може виникнути і внаслідок втечі людини від громадського життя, життя у мріях. Таку нижчу стадію духовності в історіософській концепції Ю.Липи репрезентує поняття „хутір”. Небезпечнішим є такий тип пораженства, як зниження планки особистого щастя, що часто виявляється серед інтелектуалів. Витоки пораженства Ю.Липа вбачає в ідеях Г.Сковороди з його втечею від світу. А оскільки проблема українського хутора як символу самозаспокоєння в письменника асоціюється з П.Кулішем, його ідей також торкається Ю.Липа. На думку В.Івашкова [3], П.Куліш все ж ніколи не відкидав думки про самотність українців, проте, це не перешкодило вченому назвати Кулішеве „народе без пуття, без

чести і поваги” істеричним безсиллям. Слушною видається думка В.Івашкова, що П.Куліш, за Ю.Липою, дивися на Україну та її призначення ззовні, що і призвело до нехтування особливостями власної раси. Осуду в Ю.Липи заслуговують ті діячі історії України, що не вірили у власну расу. П.Куліш із його „хутірною” філософією, прокляттям українців і їхнього минулого. М.Костомаров із твердженням про нездатність українців до державного будівництва. А.Метлинський із проповіддю вмирання української раси. М.Грушевський із невірою в можливість повної незалежності України. Ю.Липа вірить, що час дефетизму – в минулому, тепер на арені люди чину, які приклад мають брати з часів апостольства Києва і його великодержавності, коли відчуття серединності власної раси було генеральною ідеєю. А найважливішими ознаками київської людини вважає прагнення власної свободи і глибоку релігійність, а також її експансивність.

Розвиткові генеральних ідей заважають, на думку Ю.Липи, псевдогенеральні ідеї. Їх розвінчення і продукування органічних вважає однією з головних расових ідей. До „побічних ідей” належать такі п'ять. По-перше, протиставлення „Схід чи Захід”. Історично склалося так, що центральною оссю є „Північ – Південь” уздовж головної водної артерії України, тому подібне протиставлення є просто безглуздом, оскільки така кореляція є науково невиправданою; оборону Заходу як генеральну ідею вважає доцільнішою за назване протиставлення. По-друге, що в державності України відіграє ключову роль боротьба з кочовиками; хоча для формування української раси вони не мали особливого значення. По-третє, опозиція ліс і степ. По-четверте, заперечення культурних зв'язків із монголами. Такі псевдоідеї спричинені, на думку Ю.Липи, навмисне продукованою ненавистю петербурзького уряду до Сходу, кочовиків, степу. По-п'яте, слов'янофільство як теорія заперечення національних самобутностей. Занепаду української національної ідеї сприяють і поширені міфи типу „Схід Європи”, „Три Русі”, „Селянська держава” та інші, яких треба позбуватися і їхнє місце заповнювати органічними.

Говорячи про сучасні ідеї українців, Ю.Липа не надає котрійсь із них переваги, а наголошує, що всі вони мають одне гасло – „Вільна Україна”.

Особливого значення він надає ідеї *західного П'ємонту України* як єдиному терену, де збереглися великокиївські традиції. Галичину назвав „українським П'ємонтом” Є.Чикаленко з алюзією на провінцію П'ємонт, що була центром Сардинського королівства, довкола якого об'єдналася Італія. На галицькій землі покладає свої надії Ю.Липа як на стабілізатор української духовності, терикони витворення „добре вишліфованого типу українського громадянина” [2, 216].

Усі сучасні українські генеральні ідеї Ю.Липа вкладає у дві тенденції – елінського типу, що ґрунтується на натхненні, красі, несподіванці, і готського типу з її прагненням ритму традицій. Їх допоможуть згармонізувати ідеї солідаристичного трипільства. Усвідомити це має еліта, що об'єднує народ одним поглядом на історію, майбутнє.

Аналізуючи національно-визвольні змагання 1917-1923 рр., Ю.Липа називає одну з причин поразки – інтелігенція не використала максимально всіх засобів для побудови держави. Але важливим є те, що українці все ж *шукають причин державної невдачі*. Ю.Липа це вважає гарним кроком, способом відшкодування недавньої поразки.

Як пораду артикулює історіософ збудити творчу ініціативність одиниці в межах солідаризму, так можна буде відродити потужність раси, хоч і не в таких масштабах, як раніше. Заслуговує на увагу автора у роботі й український націоналізм, який він пов'язує з іменем Богдана Хмельницького та – в новітніх часах – Ольгою Косач. Ю.Липа розглядає в рамках націоналізму і програму „Братерства Тарасівців”, і видані М.Міхновським „Самостійна Україна”, „Справа української інтелігенції”, „Катехізм українця”. Книгу „Націоналізм” Д.Донцова називає „блискучою ліричною реакцією на пасивність українців” [2, 214], яка, проте, не мала глибини, а основна концепція її автора ґрунтувалася на ненависті і руїні всередині раси. Не підтримує його Ю.Липа як деконструктора, який не витворив ідеалу „української людини” на противагу „совітській”, що поступово з'являлася в суспільстві.

Причиною певного затишшя по поразці Ю.Липа вважає відчуття меншовартості. Але він твердить, що тепер інші часи і є духовні сили, що допоможуть вижити, – сили традиціоналізму. Історіософ стоїть на позиціях консерватизму. А для нього це означає не гальмувати, а розвивати, вдосконалювати, не нівелюючи і не руйнуючи попереднього. Такий *консерватизм* називає *моральним*, змістом якого є постійна боротьба добра зі злом. Поступ вважає в осягненні сильних сторін характеру і вважає, що „не можна здобувати іншими способами, як тільки українськими” [2, 165].

Отже, окреслюючи українську расу, слід враховувати, на думку Ю.Липи, геополітичні прикмети української території, історію українських торговельних шляхів, осілий спосіб життя в цих країнах, поширення мезопотамського первня, його злиття з елінським і закінчення формування раси готами. Відтак це все зміцнилося і усталилося великодержавністю, релігією і розмахом культури й цивілізації. Найголовнішим вважає відпорність, традиції і мораль споріднених мільйонів українців. Допомогти расі вижити мають „культурна спадщина, збірна психологія, здатність до життя і взагалі експансії” [2, 99]. Одним із шляхів подолання кризових ситуацій Ю.Липа вважає пошук у собі джерела власного

державного дефетизму, а не в зовнішніх обставинах. Українцям як расі притаманна *здатність до відпорності*, тому цим і треба користуватися надалі.

У розвідці „Призначення України” уяскравлене бачення Ю.Липи української національно-визвольної ідеї (у його термінології – „расових генеральних ідей”). Він розглядає як історію духовного світу українців, так і пріоритети розвитку нації. Ю.Липа вважає необхідним вивчати українські генеральні ідеї, оскільки вони є виявом українського расового „я”. Головним завданням політики рас є, на думку письменника і науковця, гармонізація усіх основних домішок раси – трипільських, елінських, готських. Щодо геополітичних акцентів, то ключовою расовою ідеєю є і має бути орієнтація на вісь північ-південь. Основною расовою функцією є державотворення. Складником української державності вважає родину та ієрархію інших груп. Допомога і всеприсутність Бога є незаперечним твердженням у світорозумінні дослідника. Ще однією ідеєю Ю.Липа називає відчуття повноти існування своєї раси і краю, так зване відчуття серединності, що виявляється в обороні рідного, погляді на все „з нутра раси” і сприйнятті традицій. Вождем же є високоморальна особистість із потягом до справедливості. Письменник наголошує на необхідності опертя на еліту, яка спроможна відчувати расу як цілість. Поки що Ю.Липа пов’язує всі свої сподівання із Західним П’ємонтом (Галичиною).

Головним завданням-призначенням України, на думку історіософа, є „збудити енергію одиниці, гармонійно сполучити з енергією цілої раси і, що найважливіше, дати ритм постійної продуктивності цілої державної збірноти” [2, 176] і дбати, „щоб кожен її громадянин був на своїм місці, тобто там, де може вказати якнайбільшу продуктивність” [2, 177].

Віра як генеральна ідея пронизує всі міркування Ю.Липи. Головне – вірити, прагнути і досягати. Він вважає, що є всі передумови, всі дані для того, щоб після епох англо-саксонської, римської, германської „постав світ четвертої великої раси в Європі, української раси” [2, 247], бо Українська держава є моральною віссю народів між Балтією, Кавказом і Уралом. Вагомим кроком до майбуття нації є чин, а не пасивність: постійне вдосконалення, самокритичність, пошук відповідей на причини поразки після невдалої спроби державотворення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ільницький М. Не за критеріями інших / М.Ільницький // Юрій Липа: голос доби і приклад чину: Збірник наукових праць. – Львів: Львівський національний університет ім.І.Франка, 2001. – С.29-35.
2. Липа Ю. Призначення України / Юрій Липа. – Львів: Просвіта, 1992. – 272 с. – (Першотвір).
3. Івашків В. Пантелеймон Куліш в оцінці Юрія Липи / В.Івашків // Юрій Липа: голос доби і приклад чину: Збірник наукових праць. – Львів: Львівський національний університет ім.І.Франка, 2001. – С.47 – 52.

УДК – 811.161.2’373.23:82-94 «18/19»

*Милій і добрій моїй Наставниці  
Антоніні Яківні Мановицькій  
Як знак шаноби та вдячності*

## МІКРОПОЛЕ ЕТИКЕТНИХ АНТРОПОНІМІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЕПІСТОЛЯРНОЇ ВВІЧЛИВОСТІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Журавльова Н. М., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

У статті на матеріалі листів українських інтелігентів розглядаються етикетні антропоніми як важливий лексичний засіб вираження епістолярної ввічливості ХІХ – початку ХХ ст. Автор визначає, які етикетні антропоніми виконували функцію мікрополя найбільш однозначно, використовувалися систематично й через те входили до ядра, а які перебували на периферії польової структури.

*Ключові слова:* звертання, гоноратив, етикетний епітет, етикетна ситуація, епістолярна ввічливість.

Журавлёва Н.Н. МИКРОПОЛЕ ЭТИКЕТНЫХ АНТРОПОНИМОВ УКРАИНСКОЙ ЭПИСТОЛЯРНОЙ ВЕЖЛИВОСТИ ХІХ – НАЧАЛА ХХ ВЕКА / Запорожский национальный университет, Украина

В статье на материале писем украинских интеллигентов рассматриваются этикетные антропонимы как важное лексическое средство выражения эпистолярной вежливости XIX – начала XX века. Автор определяет, какие этикетные антропонимы выполняли функцию микрополя наиболее однозначно, использовались часто, вследствие чего принадлежали к ядру поля, а какие пребывали на периферии полевой структуры.

*Ключевые слова:* обращение, гоноратив, этикетный эпитет, этикетная ситуация, эпистолярная вежливость.

Zhuravlyva N.M. MICROFIELD OF ETIQUETTE ANTHROPONYMS OF UKRAINIAN EPISTOLARY POLITENESS OF 19<sup>th</sup> – BEGINNING OF 20<sup>th</sup> C / Zaporizhzhya National University, Ukraine

Anthroponyms as an essential lexical means of expressing epistolary politeness of 19<sup>th</sup> – beginning of 20<sup>th</sup> C are analysed on the basis of Ukrainian intelligentsia's letters. The author of the article defines which etiquette anthroponyms played the role of microfield more definitely, were used systematically and thus entered into the core and which were on the periphery of field structure.

*Key words:* address, politeness towards, etiquette epithet, etiquette event, epistolary politeness.

Важливе місце у функціонально-семантичному полі епістолярної ввічливості XIX – початку XX ст. займали етикетні антропоніми, які використовувались в листах для чемної номінації категорії адресанта, адресата та відсутніх осіб у ситуації згадування про них та при передачі їм вітання чи привіту. Порушення цієї проблеми й часткове її розв'язання знаходимо в наукових розвідках Я. К. Радевича-Винницького [31, 110-120], С. К. Богдан [1, 375-376; 2, 228-229], Н. М. Журавльової [8, 40-41]. Однак на сьогодні в українському мовознавстві відсутні роботи, в яких би етикетні антропоніми – важливий лексичний засіб вираження епістолярної ввічливості, розглядалися як лексико-семантичне мікрополе. Така спроба робиться нами вперше. У статті ставимо за мету визначити, які етикетні антропоніми входили до ядра та його центру, а які відносились до ближньої, крайньої та дальньої периферії.

Традиція використання власного імені для ідентифікації особи бере свій початок ще в період існування Київської Русі. Для вираження епістолярної ввічливості XIX – початку XX ст. в листах до близьких друзів використовувались як етикетні чоловічі власні імена (як офіційні, так і їх розмовно-пестливі варіанти) у формі кличного відмінка однини: «Грицю!» [47, 217] (Т. Шевченко до Г. Честахівського); «Не наше се діло, *Тарасе!*» [3, 122] (П. Куліш до Т. Шевченка); «Не знаю, *Дмитрусю*, чому се мені воно так здається...» [6, 74] (К. Білиловський до Д. Яворницького). Такі етикетно-ввічливі звертання часто поєднувалися з емоційно-оцінними епітетами й вживалися як на початку, так і в текстах листів: «Як ся маєте, *дорогий Володимире?*...» [11, 427] (М. Коцюбинський до В. Гнатюка); «*Любий Ониську!*» [15, 530] (М. Кропивницький до О. Суслова); «*Коханий Славку!*» [42, 71] (І. Франко до Я. Рошкевича); «*Дорогий мій і любий Дмитре!*» [6, 72] (К. Білиловський до Д. Яворницького). У родинних листах перевага надавалася пестливо-поштивим звертанням, вираженим розмовними варіантами офіційних власних імен: «Ех, *Грицю, Грицю!* дав би Бог, щоб хоч ти жив недалечко од мене! все б мені якось одрадніше було» [32, 360] (С. Руданський до Г. Руданського); «Всі ми сердечко поздоровляємо тебе, *дорогий Хомця*, з іменинами і бажаємо всього найкращого» [11, 426] (М. Коцюбинський до Х. Коцюбинського). Чоловічі власні імена використовувались у листах і як гоноративи. Так, ними послуговувалися адресантки для ввічливого називання своїх чоловіків в етикетній ситуації згадування про них, а також при передачі адресату від імені чоловіка поклону чи привіту: «*Опанас* Вам дуже кланяється» [4, 39] (Марко Вовчок до Т. Шевченка); «Пришліть, будьте ласкаві, нам ті «Пісні до танцю», що колись *Клим* лишив у Вас для проектованого видання в Одесі» [39, 221] (Леся Українка до М. Комарова); «Вашій шановній жінці поклін від мене і від *Олександра*» [22, 127] (Л. Старицька до М. Коцюбинського). Гоноративи, виражені чоловічими власними іменами, входили до складу самоназивань – власне епістолярного засобу вираження ввічливості: «Щиро прихильний до Вас *Панько*» [3, 298] (П. Куліш до М. Павлика); «Твій до ями могильної *Кесар*» [6, 77] (К. Білиловський до Д. Яворницького); «Щиро почитуючий Вас і шануючий *Марко*» [15, 445] (М. Кропивницький до Б. Грінченка). Такі гоноративи використовувались і для ввічливого іменування відсутньої особи в ситуації згадування про неї та передачі їй привіту чи поклону: «Цілую *Михайла, Федора і Семена*» [47, 186] (Т. Шевченко до П. Куліша); «Що б я зробив, якби у поміч собі не обрав *Петра?*» (Мова йде про Саладиліова Петра Матвійовича – полковника Генерального штабу, члена української громади в Петербурзі) [6, 64] (К. Білиловський до Д. Яворницького).

Важливим засобом вираження шанобливої ввічливості в епістолярію XIX – початку XX ст. було величання на ім'я та по батькові. «*Данило Семенович!*» [47, 272] (Т. Шевченко до Д. Каменецького); «*Слисею Кипріяновичу!*» [28, 491] (І. Нечуй-Левицький до Є. Трегубова); «*Трохиме Миколайовичу!*» [7, 225] (Д. Яворницький до Т. Романченка). При ввічливій апеляції до осіб чоловічої статі в епістолярію використовувались такі звертальні моделі: а) офіційно-гречні, які склалися з гонорифічного епітета та власного імені й назви по батькові: «*Вельмишановний Григорію Іпатійовичу!*» [25, 512] (Панас Мирний до Г. Маркевича); «*Високоповажаний Миколаю Хведоровичу!*» [15, 522] (М. Кропивницький до М. Сумцова); б) емоційно-гречні, до складу яких входили оцінні етикетні епітети й величання на ім'я та по батькові: «*Дорогий Миколо Федоровичу!*» [11, 395] (М. Коцюбинський до М. Чернявського); «*Любий*

та дорогий Михайле Михайловичу!» [19, 166] (М. Вороний до М. Коцюбинського) [Детально див.: 8, 40-44].

Східноукраїнські інтелігенти послуговувалися такими гречними утвореннями часто, а західноукраїнські автори зрідка і то переважно в листах до адресатів Східної України. І це не випадково, оскільки на сьогодні серед мовознавців немає єдиної думки з приводу вживання такого етикетного мовного засобу як власне ім'я та назва по батькові. Сучасні дослідники українського мовного етикету М. Г. Стельмахович і С. К. Богдан вважають, що «звертання на ім'я та по батькові не типове для українців» [35, 14; 1, 376]. Більшість же мовознавців, а саме: К. В. Харлампович [45, 11], І. І. Огієнко [27, 247], Я. К. Радевич-Винницький [31, 110-118], М. Л. Худаш [46, 112], П. В. Одарченко [30, 274] та інші переконливо доводять, що величання на ім'я та по батькові є давнім українським звичаєм, а не «чуженародним», - як думала Леся Українка [Див.: 38, 248]. Дослідниця історії українського мовного етикету О. М. Миронюк зазначає, що «така форма гоноративу як ім'я та по батькові (дуже рідко й по матері) в давньоруську добу була насамперед засобом ідентифікації особи. Протягом усього періоду розвитку української мови поширеним способом привертання уваги є звертання на ім'я та по батькові, що безпосередньо засвідчують писемні джерела XI – XX ст.» [26, 13, 15, 19]. На думку В. І. Сімовича, «це звичай однаково наш, як і московський, та тільки під впливом польським, може правдивіше буде західноєвропейським, - він у нас затратився. Колись був він і в чехів, і в поляків, і в сербів – та згодом пропав» [33, 285-286].

Якщо гречними звертаннями на ім'я та по батькові послуговувалися переважно східноукраїнські інтелігенти, то гоноративи, виражені таким величанням, використовувалися на всіх українських теренах. Цьому, очевидно, сприяла уснорозмовна традиція, яка панувала здавна в українських інтелігентних родинах і яка знайшла своє відображення в епістолярній ввічливості XIX – початку XX ст. [Див.: 29, 53]. Власне ім'я та назва по батькові як гоноратив часто вживалася в листах для шанобливо-ввічливого найменування відсутніх осіб в етикетній ситуації згадування про них: «Оце був тільки що у нас *Ілля Людвигович*, та так Чернігівщиною запахло, що й до Вас писати схотілося» [22, 86] (О. Русов до М. Коцюбинського); «Шкода мені, мамочко, що я не знала, на коли був назначений ювілей *Миколи Віталійовича*, все ж таки хоч телеграму прислала б» [39, 97] (Леся Українка до О. Косач (матері)).

Гонорифічний епітет в складі такого гоноратива сприяв посиленню епістолярної шанобливої ввічливості: «З цим проханням ударяємося і до *вельмишановного Марка Лукича*» [25, 486] (Панас Мирний до М. Заньковецької). Гоноративи-величання як важливий засіб вираження епістолярної шанобливої ввічливості використовувалися в листах і для гречної номінації відсутньої особи в етикетній ситуації передачі їй вітання, привіту, поклону: «Мій щирий привіт *Павлові Пилиповичу!*» [12, 370] (М. Коцюбинський до Л. Будая); «*Михайлові Петровичеві* мій щирий поклін» [42, 231] (І. Франко до М. Павлика). У листах до адресаток гоноративами, вираженими власним ім'ям і назвою по батькові, адресанти величали їхніх чоловіків: «Моє сердешне привітання *Миколаєві Карповичеві*» [25, 450] (Панас Мирний до М. Заньковецької); «Заразом засилаю *високоповажаному Петрові Антоновичу*, Лесі і всій Вашій сім'ї низенький поклін» [43, 310] (І. Франко до Олени Пчілки); «Ваше горе велике, та й наше так само велике, бо *Борис Дмитрович* був чудовий стиліст і писав найчистішою й найкращою мовою в наш час» [28, 483] (І. Нечуй-Левицький до М. Грінченко). Шанобливі гоноративи нерідко були частотними й у листах західноукраїнських інтелігентів. Так, гоноративом на ім'я та по батькові І. Я. Франко величав як жінок, дочок адресатів, так і свою дружину: «*Ольга Федорівна* трохи заспокоїлась, працює багато в домі ...» [44, 339] (до Є. Трегубова); «*Євгенію Олександрівній* прошу передати моє братнє поздоровлення» [42, 513] (до О. Кониського); «Дуже жаль, що здоров'я *Лариси Петрівни* не поправилось в Криму так, як усі ми надіялися» [43, 299] (до Олени Пчілки).

Гоноративом-величанням нерідко послуговувався в листах до М. М. Коцюбинського західноукраїнський етнограф і фольклорист В. М. Гнатюк: «Чи бачили вже нову повість *Гната Мартиновича?*» [19, 313]; «...задумую написати ще статтю до «Діла» про нашу літературну мову, де трошки почешу *Івана Семеновича* ...» [19, 352]; «Будьте ласкаві *Осипові Олександровичеві* передати залучену картку ...» [19, 331]. Такі гоноративи етнограф використовував і як гречне самоназивання, що рідко трапляється в листах інших авторів: «*Володимир Михайлович*» [19, 314]; «*Ваш Володимир Михайлович*» [19, 306] [Детально див.: 9, 25-34].

Крім власного імені й назви по батькові, яке виконувало в епістолярію роль гречних звертань і гоноративів, як засіб вираження ввічливості в листах використовувалось й тричленне іменування (власне ім'я, назва по батькові та прізвище) лише як гоноратив: «Радію цілим серцем, що *Марко Лукич Кропивницький* зросив Вашу душу надією на постановку «Байди» [18, 329] (М. Лисенко до Ганни Барвінок); «І от моя рада Вам: удайтеся з запитаннями до *Слисея Кипріяновича Трегубова*, котрий причинився до надрукування «Хіба ревуть воли ...» [14, 21] (А. Кримський до О. Огоновського); «Уклоніться низенько *Миколі Івановичу Костомарову*» [34, 456] (М. Старицький до Д. Мордовцева). Майже виключно для ввічливого називання відсутньої особи в етикетній ситуації згадування про неї як гоноратив використовувався двойменний антропонім (власне ім'я й прізвище): «Получив я од *Грицька Галагана* все твоє добро» [47, 214] (Т. Шевченко до М. Максимовича); «Бо *Василь Білозерський* і по

розуму, і по серцю – чоловік вельми хороший, один із немногих на світі ...» [3, 208] (П. Куліш до І. Пулюя); «Небіжчик *Володимир Барвінський*, цей найделікатніший з галичан, було питає в мене за деякий дріб'язок» [28, 20] (І. Нечуй-Левицький до М. Коцюбинського).

Офіційно-ввічливі звертання на прізвище в цілому мало характерні для української епістолярної ввічливості XIX – початку XX ст.: «*Дорогий Кривинюк!*» [24, 265] (М. Косач до М. Кривинюка). Звертання на прізвище були частотними в епістолярній спадщині О. Ю. Кобилянської, де з'явилися, очевидно, під впливом німецького мовного етикету, який письменниця добре знала» [Див.: 41, 11]. Напр.: «Мені здається, що я маю Вам ще багато, багато говорити – *добрий Тодоров!*»; «Пишіть, *дорогий Тодоров!*» [10, 464] (до Петко Тодорова). Гоноративи, виражені прізвищем, у листах були частотними й використовувались для ввічливого іменування відсутньої особи: а) в етикетній ситуації називання чи згадування про неї: «У Києві *Кониський* хоче видати скриню нашої словесності» [3, 222] (П. Куліш до О. Барвінського); «Говорив науково *Грушевський*. Живо і пориваюче – *Стоцький*, а по-школярськи – *Колесса*. *Франко* і *Грушевський* говорили справді красно ...» [10, 370] (О. Кобилянська до В. Стефаника); «Що за чудова людина *Франко!* Просто геніальна, а до того високочесна, встійна, міцна» [19, 161] (М. Вороний до М. Коцюбинського); б) при передачі відсутній особі вітання, привіту, поклону: «*Шевченку* прошу кланятися від нас обох» [3, 157] (П. Куліш до Д. Каменецького); «*Стефаника* привітайте від мене, як побачите» [38, 131] (Леся Українка до М. Павлика); «Щире привітання *Павликові!*» [5, 231] (П. Грабовський до І. Франка).

Антропоніми-псевдоніми в епістолярію XIX – початку XX ст. використовувались адресантами теж як гоноративи: «Старий *Перебендя* писав колись мені, що в Томському є дехто з щирих українців» [5, 272] (П. Грабовський до Б. Грінченка); «Кланяйся їм усім, особливо *Сивенькому* передай моє щире поздоровлення» [43, 100] (І. Франко до О. Франко). Прибране ім'я в псевдонімах нерідко опускалося, а як гоноратив використовувалося лише прибране прізвище, яке мало відтінок фамільярності: «*Мирний* прислав вірші – нехай йому Господь в день страшного суду не згадає про їх!» [11, 371] (М. Коцюбинський до В. Гнатюка); «За вислання віршів *до Лукича* я Вам дуже вдячна ...» [13, 467] (Уляна Кравченко до І. Франка).

Іноді в листах адресанти послуговувалися гоноративами-прізвищами, які вживалися для поштиво-фамільярної номінації відсутніх осіб: «Пошлю, як ти здоров кажеш, *старому Щені* ...» [23, 84] (Я. Кухаренко до Т. Шевченка); «... кажуть, що як не помилюють, то це *бідного Чуба* зовсім знищить ...» [34, 408] (М. Старицький до М. Драгоманова).

Для ввічливого найменування осіб жіночої статі українські інтелігенти використовували різноманітні антропоніми. Так, поштиві звертання, виражені розмовно-пестливими варіантами офіційних власних жіночих імен, вживалися в листах до добре знайомих адресаток, до коханих, а також до дружин та сестер: «*Моя кохана Сашино!*» [3, 82] (П. Куліш до дружини); «*Мила, кохана Марусе!*» [11, 9] (М. Коцюбинський до М. Міхневич); «*Кохана Ольдзю!*» [42, 68] (І. Франко до О. Рошкевич). Для ввічливої номінації своєї дружини в ситуації згадування про неї чи при передачі від її імені вітання, привіту адресанти використовували офіційні власні особові імена: «*Ольга* шле тобі од всього серця найкращі бажання і просе, щоб ти, мій старий і щирий друзяка-побратим, хочай і одним оком, зглянувся на нас, та поміг вирятуватись-визволитись відсіль на Русь-Україну» [6, 98] (К. Білиловський до Д. Яворницького).

Гоноративом, вираженим величанням на ім'я та по батькові, адресанти послуговувалися для гречно називання як своєї, так і дружини адресата: «*Ольга Антонівна* дуже дякує за пам'ять і шану і тебе сердешно вітає» [18, 294] (М. Лисенко до Б. Познанського); «*Марія Миколаївна* і я засилаємо Вам і *Вірі Устимівні* свої привітання» [20, 75] (Б. Грінченко до М. Коцюбинського). Особливо частотними були шанобливі гоноративи в етикетній ситуації передачі дружині адресата вітання, поклону, подяки: «Спасибі *вашій любій Мар'ї Васильєвні* за її ласкаве привітання» [47, 223] (Т. Шевченко до М. Максимовича); «Передайте моє вітання *Ользі Федоровні*, бажаю їй доброго здоров'я» [37, 174] (Леся Українка до І. Франка); «Шановній *Вірі Устимівні* передайте моє щире шанування і поклон» [21, 239] (М. Лисенко до М. Коцюбинського). Для ввічливого називання своєї дружини автори листів використовували гоноратив-псевдонім або лише один із його компонентів: «*Ганна Барвінок* прихильно Вам відклоняється» [3, 313] (П. Куліш до В. Тарновського(сина)); «Для *Вовчка* б добре світа і людей побачить, дуже б добре» [23, 122] (О. Маркович до Т. Шевченка); «*Моя Ганна* дуже вподобала мій переклад, а вона силу в слові знає» [3, 293] (П. Куліш до М. Старицького).

Листи до адресаток рясніють початковими гречними а іноді й емоційно-ввічливими звертальними формулами. Гречні звертальні моделі були частотними й мали відтінок офіційності: «*Високоповажана Любов Олександрівна!*» [11, 341] (М. Коцюбинський до Л. Яновської); «*Високоповажна Олександро Михайлівно!*» [28, 461] (І. Нечуй-Левицький до Ганни Барвінок); «*Вельмишановна Мар'я Михайлівно!*» [25, 515] (Панас Мирний до М. Старицької). При звертанні до добре знайомих осіб жіночої статі використовувались емоційно-ввічливі апелятиви: «*Кохана Ольго Петрівно!*» [34, 618] (М. Старицький до Олени Пчілки).

Для шанобливо-ввічливого найменування відсутньої особи жіночої статі в етикетній ситуації передачі їй вітання, привіту, поклону використовувалося як гоноратив величання на ім'я та по батькові: «А тепер поки що поклонись од мене всему дому вашому і добрій Варварі Николаєвні ...» [17, 57] (Т. Шевченко до А. Лизогуба); «Марії Григорійовні - щирий поклон» [3, 146] (П. Куліш до О. Милорадовичівни).

Крім цього, для чемної номінації відсутньої особи жіночої статі в етикетній ситуації називання, згадування про неї вживалися гоноративи-антропоніми, виражені: а) прізвищем: «Яке чудове оповідання Кобилянської «Через море». Міцний і глибокий у неї талант» [22, 281] (М. Чернявський до М. Коцюбинського); «Що чудове у Косач, так це передмова Володимира Боніфатійовича Антоновича, підписана прізвищем Косач» [48, 111] (П. Литвинова до Ф. Вовка); б) псевдонімом: «Марко Вовчок – це псевдонім якоїсь пані Маркевич» [47, 211] (Т. Шевченко до М. Лазаревського); «Особливо бажалось би мені бачити в ньому ім'я Дніпрові Чайки, котрої дзвінка міра чогось замовкла» [44, 96] (І. Франко до Олени Пчілки).

Іноді в епістолярію вживалося як етикетне лише прибране ім'я чи прізвище, що надавало гоноративу фамільярного відтінку: «Леся ж Вам конче треба пізнати і подружитися з нею» [16, 246] (М. Павлик до С. Крушельницької); «Що скаже на те Пчілка, яка його (Філянського) так вихвалила в «Рідному краї» [19, 274] (В. Гнатюк до М. Коцюбинського). Однак гоноративи, виражені прибраним прізвищем, які виконували роль самоназивань, такого відтінку не мали: «Низенько Вам і Вашій високошановній дружині кланяюсь і дякую за пам'ять, зроблену Барвінку» [17, 161] (Ганна Барвінок до І. Шрага); в) прізвищем, власним ім'ям та назвою по батькові: «На превеликий жаль, я ніяк не можу прибути у Київ, щоб разом з другими вшанувати нашу гордоць і нашу славу - Мар'ю Костянтинівну Заньковецьку – в день святкування її 25-літньої невсипучої і славетної праці задля нашого рідного кону» [25, 515] (Панас Мирний до М. Старицької); г) власним ім'ям і прізвищем: «Заяви послати повинні й через Софію Русову, то вона таки передасть, кому слід» [20, 139] (М. Дмитрієв до М. Коцюбинського); д) величанням на ім'я та по батькові: «Засилаю Вам пригадану мною напись до малюнків «Енеїди», що думка їх заслати Марії Костянтинівні» [25, 509] (Панас Мирний до Г. Маркевича).

Засобом вираження епістолярної поштивості виступали також андроніми – особові жіночі назви, утворені за прізвищем чоловіка, які мали розмовний відтінок і вживалися в листах лише як гоноративи. Цей тип поштивих жіночих найменувань представлений у листах як іменниковими, так і прикметниковими утвореннями, маркованими різними суфіксами, які надавали антропонімам відтінку фамільярності.

Серед етикетних андронімів виділяємо: а) загальнонаціональні іменникові деривати з суфіксом –их-а: «Чув, що Кулішуха засилала до цензури покійного свого чоловіка переклад «Ромео і Джульєтти», щоб видати його тут» [25, 462] (Панас Мирний до Я. Жарка); «До Грінченчихи, якщо будеш посилать колядки, звертайся так ...» [36, 501] (А. Тесленко до І. Тесленка); б) загальноукраїнські іменникові моделі на –к-а: «За Затиркевичку напишіть і спитайте, де вона ...» [18, 366] (М. Лисенко до Г. Маркевича); «... а про Марковичку хіба тільки скажу, що звичайніш та краще не годен уже ніхто написати ...» [40, 360] (Ю. Федькович до Д. Танячкевича); в) регіональні прикметникові суфіксальні утворення на –ова, –ева: «Поздоровте Франкову від мене. Се дивне, як вона мою симпатію здобула» [10, 369] (О. Кобилянська до О. Маковея); «Кілька разів взивала мене Озаркевичева, щоб прислати вірші до якоїсь часописі жіночої ...» [13, 464] (Уляна Кравченко до І. Франка). Фамільярність етикетно-поштивного жіночого найменування була більш відчутною, якщо воно вживалося в реченні на фоні гоноратива-псевдоніма, який стосувався іншої жінки: «Адрес Ваш до Кулішухи добрий і я радив би Вам заждати ще трохи, а рівночасно написати об сім ділі до Олени Пчілки» [43, 65] (І. Франко до Н. Кобринської). Для поштивного найменування дівчат як гоноративи використовувались жіночі патроніми на –івн-а, які утворилися від батькового прізвища й часто вживалися в сполученні з власним особовим ім'ям: «Сьогодні хтось трошки розкис, бо втомлений: вчора було весілля Катрі Лисенківни, що пішла за молодого маляра Масляникова ...» [38, 292] (Леся Українка до О. Кобилянської).

Отже, до ядра мікрополя етикетних антропонімів входили: власне ім'я й назва по батькові (як звертання й як гоноратив); офіційні чоловічі власні імена (як звертання й як гоноратив для іменування свого чоловіка та самоназивання); власне ім'я, назва по батькові й прізвище (як гоноратив); прізвище (як гоноратив); власне ім'я й прізвище (як гоноратив); псевдонім (як гоноратив), а також офіційно-гречні звертальні моделі та емоційно-гречні апелювативні моделі (лише до осіб чоловічої статі).

До ближньої периферії відносимо: пестливі варіанти чоловічих власних імен (розм.); емоційно-поштиві звертальні моделі (етикетний епітет + пестливий варіант чол. та жін. власного імені) (фам.); емоційно-гречні звертальні моделі (до осіб жіночої статі).

До дальньої периферії належали: пестливі варіанти чоловічих власних імен (як звертання й як гоноратив (самоназивання) (розм.); прізвище (як звертання) (рідко), частина псевдоніма (фам.).

До крайньої периферії зараховуємо: офіційні чоловічі власні імена (як гоноратив) (рідко); прізвиська (як гоноратив) (фам.).



## ЛІТЕРАТУРА

1. Богдан С. К. Мовний етикет українців: традиції і сучасність. – К.: Рідна мова, 1998. – 475 с.
2. Богдан С. Типологічне й індивідуальне в епістолярній поведінці Василя Стефаника: звертання // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 34, ч. II. – Львів, 2004. – С. 225-230.
3. Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані. – Нью-Йорк – Торонто: Українська вільна Академія наук у США, 1984. – 326 с.
4. Вовчок Марко Твори: У 7 т. – Т. 7, кн. 2: Листи. – К.: Наукова думка, 1967. – 423 с.
5. Грабовський П. А. Вибрані твори: У 2 т. – Т. 2: Статті. Нариси. Оповідання. Листи. – К.: Дніпро, 1985. – С. 169-343.
6. Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького. – Вип. 2: Листи діячів культури до Д. І. Яворницького. – Дніпропетровськ, 1999. – 460 с.
7. Епістолярна спадщина академіка Д. І. Яворницького. – Вип. 4: Листи Д. І. Яворницького до діячів науки і культури. – Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС, 2005. – 496 с.
8. Журавльова Н. Про величання на ім'я та по батькові у листах письменників XIX – початку XX століття // Наукові записки Тернопільського держ. пед. університету ім. В. Гнатюка. Серія: Мовознавство ч. 2. – Тернопіль, 2003. – С. 40-45.
9. Журавльова Н. «Я навіть не заслужив на таку ввічливість ...» (Відбиття етнопсихологічних ознак українського менталітету в етикеті листування В. Гнатюка з М. Коцюбинським) // Наукові записки Тернопільського нац. пед. університету ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство.- № 1(99). – Тернопіль, 2006. – С. 25-34.
10. Кобилянська О. Ю. Твори: У 5 т. – Т. 5: Статті та спогади. Автобіографії. Листи. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1963. – С. 247-767.
11. Коцюбинський М. М. Твори: У 6 т. – Т. 5: Листи (1886-1905). – К.: Вид-во АН УРСР, 1961. – 463 с.
12. Коцюбинський М. М. Твори: У 6 т. – Т. 6: Листи (1906-1913). – К.: Вид-во АН УРСР, 1962. – 491 с.
13. Кравченко Уляна Вибрані твори: Поезії. Спогади учительки. Оповідання. Статті. Листи до Івана Франка. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1958. – С. 436-498.
14. Кримський А. Ю. Твори: У 5 т. – Т. 5, кн. 1: Листи (1890-1917). – К.: Наукова думка, 1973. – 547 с.
15. Кропивницький М. Л. Твори: У 6 т. – Т. 6: Нариси та вірші. Автобіографічні матеріали. Листи. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1960. – С. 241-572.
16. Крушельницька С. А. Спогади. Матеріали. Листування. – К.: Музична Україна, 1979. – С. 183-448.
17. Листи Ганни Барвінок до Іллі Шрага. – Київ. – 2007. - № 10. – С. 155-167.
18. Лисенко М. В. Листи. – К.: Мистецтво, 1964. – 533 с.
19. Листи до Михайла Коцюбинського. – Т. 1: Айхельбергер – Гнатюк. – К.: Українські пропілеї, 2002. – 367 с.
20. Листи до Михайла Коцюбинського. – Т. 2: Горошовський – Іткін. – Ніжин: Аспект, 2002. – 344 с.
21. Листи до Михайла Коцюбинського. – Т. 3: Карманський – Мочульський. – Ніжин: Аспект, 2002. – 480 с.
22. Листи до Михайла Коцюбинського. – Т. 4: Науменко – Яновська. – Ніжин: Аспект-Поліграф, 2003. – 400 с.
23. Листи до Тараса Шевченка. – К.: Наукова думка, 1993. – 383 с.
24. Листи так довго йдуть ... Знадоба архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі. – К.: Просвіта, 2003. – 308 с.
25. Мирний Панас Твори: У 5 т. – Т. 5: Драматичні твори. Вибрані поезії та переспіви. Статті та промови. Щоденники. Листи. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1960. – С. 429-559.
26. Миронюк О. М. Історія українського мовного етикету (засоби вираження ввічливості): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1993. – 22 с.
27. Митрополит Іларіон Назви по батькові // Наша літературна мова. Як писати й говорити по-літературному. Мовні нариси. – Вінніпег: Наша культура, 1958. – С. 247-249.

28. Нечуй-Левицький І. С. Зібрання творів: У 10 т. – Т. 10: Біографічні матеріали. Статті та рецензії. Фольклорні записи. Листи. – К.: Наукова думка, 1968. – С. 253-587.
29. Німчук В. В., Яковенко Н. М. Підкоморські книги Правобережної України кінця XVI – першої половини XVII ст. // Книга Київського підкоморського суду (1584-1644). – К.: Наукова думка, 1991. – С. 53.
30. Одарченко П. Назви по батькові в українській мові (Відповідь п. Іванові Чинченкові) // Одарченко П. Про культуру української мови. Зб. ст. – К.: Смолоскип, 1997. – С. 273-276.
31. Радевич-Винницький Я. К. Етикет і культура спілкування. – Львів: Сполом, 2001. – 223 с.
32. Руданський С. В. Твори: У 3 т. – Т. 2: Співи. Переклади та переспіви. Листи. – К.: Наукова думка, 1973. – С. 357-410.
33. Сімович В. І. Наша товариська мова // Сімович В. І. Праці: У 2 т. – Т. 1: Мовознавство. – Чернівці: Книги – XXI, 2005. – С. 283-289.
34. Старицький М. П. Твори: У 8 т. – Т. 8: Оповідання. Статті. Листи. – К.: Дніпро, 1965. – С. 431-751.
35. Стельмахович М. Г. Український мовленнєвий етикет // Урок української. – 2001. - № 3. – С. 14-15.
36. Тесленко А. Ю. Повне зібрання творів: Художня проза. П'єси. Дописи. Етнографічні нариси. Листи. – К.: Наукова думка, 1967. – С. 487-547.
37. Українка Леся Зібрання творів: У 12 т. – Т. 10: Листи (1876-1887). – К.: Наукова думка, 1978. – 542 с.
38. Українка Леся Зібрання творів: у 12 т. – Т. 11.: Листи (1888-1902). – К.: Наукова думка, 1978. – 480 с.
39. Українка Леся Зібрання творів: У 12 т. – Т. 12: Листи (1903-1913). – К.: Наукова думка, 1979. – 694 с.
40. Федькович Ю. А. Твори: У 2 т. – Т. 2: Повісті. Оповідання. Казки. Драматичні твори. Листи. – К.: Дніпро, 1984. – С. 343-426.
41. Формановская Н. И., Соколова Х. Р. Речевой этикет: Русско-немецкие соответствия: Справочник. – М.: Высшая школа, 1989. – 96 с.
42. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 48: Листи (1874-1885). – К.: Наукова думка, 1986. – 768с.
43. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 49: Листи (1886-1894). – К.: Наукова думка, 1986. – 809 с.
44. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 50: Листи (1895-1916). – К.: Наукова думка, 1986. – 703 с.
45. Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. – Томъ 1. – Казань, 1914. – С. X-XI.
46. Худаш М. Л. З історії української антропонімії. – К.: Наукова думка, 1974. – 236 с.
47. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 6 т. – Т. 6: Листи. Нотатки. Фольклорні записи. – К.: Вид-во АН УРСР, 1964. – С. 9-300.
48. Шудря Є. З життєпису дослідниці українських старожитностей XIX ст. (Листування П. Литвиної з Ф. Вовком) // Народна творчість та етнографія. – 1999. - № 5-6. – С. 106-115.

## ПРАВОБЕРЕЖНА УКРАЇНА ПЕРІОДУ РУЇНИ В ХУДОЖНЬОМУ ОСМИСЛЕННІ АВТОРІВ КОЗАЦЬКИХ ЛІТОПИСІВ

Зайдлер Н.В., к. філол. н., доцент

*Мелітопольський державний педагогічний університет*

Статтю присвячено розгляду проблеми художньої інтерпретації в козацьких літописах постаті фастівського полковника С.Палія. Наголошено на тому, що автори зазначених творів прагнули до об'єктивного зображення подій і фактів. Літописці, уникаючи прямих характеристик, разом із тим не погіршили проти історичної правди і подали яскравий і гуманістичний за своєю суттю образ козацького батька.

*Ключові слова: козацькі літописи, історична та художня правда, авторська концепція, український антропоцентризм.*

Зайдлер Н.В. ПРАВОБЕРЕЖНАЯ УКРАИНА ПЕРИОДА РУИНЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОСМЫСЛЕНИИ АВТОРОВ КАЗАЦКИХ ЛЕТОПИСЕЙ / Мелитопольский государственный педагогический университет, Украина.

Статья посвящена изучению проблемы художественной интерпретации в казацких летописях личности фастовского полковника С.Палая. Подчеркнуто, что авторы анализируемых произведений стремились к объективному отражению событий и фактов. Летописцы, избегая прямых характеристик, вместе с тем не погрешили против исторической правды и нарисовали яркий и гуманистический по своей сути образ казацкого лидера.

*Ключевые слова: казацкие летописи, историческая и художественная правда, авторская концепция, украинский антропоцентризм.*

Ziedler N.V. RIGHT-BANK UKRAINE OF THE RUINA PERIOD IN THE ARTISTIC INTERPRETATION BY THE AUTHORS OF THE COSSACK CHRONICLES / Melitopol State Pedagogic University, Ukraine.

The article is devoted to the problem of the artistic interpretation Fastiv Colonel S. Polij's image in the Cossack chronicles. It is mentioned, that the authors of the analyzed works tried to make an objective reflection of the events and facts. Writers, avoiding straight characteristics, wrote truthful and humanist portrait of the Cossack leader.

*Key words: Cossack chronicles, historical and artistic truth, author's conception, Ukrainian anthropocentrism.*

У період формування Української незалежної держави важливого значення набуває вивчення тих історичних та літературних джерел, які певною мірою спроможні дати відповідь на актуальні питання сьогодення: якими шляхами необхідно рухатися народові під керівництвом мудрого лідера, щоб збудувати по-справжньому демократичне суспільство. Серед таких творів незаперечно вартість мають козацькі літописи. Їх дослідження, розпочате ще в XIX ст., активно продовжили у XX ст. такі науковці (літературознавці та історики), як О.Білецький, М.Возняк, Я.Дзира, С.Єфремов, М.Котляр, Ю.Луценко, Д.Наливайко, Н.Полонська-Василенко, Г.Сергієнко, М.Слабошпицький, В.Соболь, К.Стецюк, Д.Чижевський, В.Шевчук та ін.

2004 року А.Бовгирею захищено кандидатську дисертацію за темою „Пам'ятки історичної думки Гетьманщини у складі рукописних збірників XVIII – початку XIX ст.“, а 2006 року І.Дзирою – докторську дисертацію за темою „Козацькі літописи 30 – 80-х рр. XVIII ст. як історичне джерело та пам'ятки української історіографії“.

Однак у жодному з них не було здійснено системного вивчення образу Семена Палія, відтвореного в літописах. Отже, порушена в даній статті проблема, є актуальною.

Козацькі літописи, що зберегли традиції давнього українського літописання, є зразком об'єктивного осягнення їх авторами минулого України. Хоча, на думку О.Білецького, „історична цінність... літописів неоднакова, однакові вони і в літературному відношенні” [1, 354], однак „цінні не тільки як джерела до історії України, але й як приклад використання в історико-літературних працях народної мови, народної традиції в розумінні історичних подій” [2, 15]. Потвердженням цієї думки є, наприклад, Літопис Самовидця, названий М.Возняком „найціннішим літописом, який зберігся досі з XVII ст.” [3, 368]. „Літопис Самовидця... Найдавніший з-поміж головних козацьких літописів... Створений невідомим автором на поч. XVIII ст., Літопис Самовидця охоплює події в історії України від 1648 до 1702 р. Існують різні гіпотези щодо авторства твору. Найправдоподібнішою в сучасній науці є розвинута й добре аргументована М.Петровським версія, що літопис склав генеральний підскарбій... при гетьмані Брюховецькому Роман Ракушка-Романовський. Автор, використавши численні джерела, серед них і офіційні документи... яскраво, з великим літературним хистом, проникливістю історика... обстоював права й вольності свого народу, гостро засуджував дії царського уряду, спрямовані на обмеження автономії України” [4, 146–147].

Отже, предметом зображення в літописі поряд із Хмельниччиною стають і події визвольної боротьби XVII – поч. XVIII ст. Зауважимо, що автор приділяє незначну увагу образу полковника Палія, однак серед великої кількості подій, пов'язаних із діяльністю козацького ватажка, обирає чи не найголовніші – походи козаків на чолі з ним проти татар і турків. Можливо, літописець визначив для змалювання саме цю сферу діяльності С.Палія тому, що „знав історію свого народу і розумів, скільки лиха Україні і її народу завдавала турецько-татарська агресія” [5, 63].

„За змістом і характером викладу літопис Самовидця поділяється на дві частини. Першу частину (1648–1676) написано у вигляді окремих оповідань про найважливіші події народно-визвольної війни... З 1677 р. Самовидець переходить на короткий порічний виклад” [6, 408]. Отже, важливою особливістю твору є лаконізм опису подій, визначений Ковальським і Мициком як „раціональний стиль викладення” [7, 90]. Автор укладає в невелику кількість рядків максимальну інформацію, що відзначається історичною правдивістю. За справедливим зауваженням Я.Дзири, „зовсім приховує Самовидець своє ставлення до... С.Палія” [8, 35]. Уперше літописець згадує фастівського полковника в розповіді про 1692 рік. Так, серед значних подій він називає переможний похід козацьких військ під Очаків. Описові передують розповідь про те, що „орди великіє” вкотре того року „пограбовали” українські землі, і тому „виправил гетман часть своего войска городского и компаніи на добрих конех, которіе, злучившия с полковником Семеном Палієм, ходили... под Очаков, где Очаков увесь спалили... и, набравши здобичи, назад вернулись”. Радіючи перемозі козаків, автор разом із тим не перебільшує їхній успіх, що полягав не лише в розгромі ворога, а й у багатій здобичі. Прагнучи до правдивості в зображенні подій, літописець дає пояснення: „...мало що з собою припроводили за великим бездорожем и своїх коней надтратили”. Ніби виправдовуючи козаків за не зовсім вдалий похід, автор протягом короткого тексту двічі підкреслює, що ситуація ускладнилася, бо „стала великая росквась”. Самовидець, готуючи читача до подальшого знайомства з подіями, стисло розповідає про те, що 1693 року „орди вийшли з сином ханським и Петрик з ними, хотячи на Україну ити”. Гетьман Мазепа з великою силою виступив проти ворогів, які, дізнавшись про чисельність українського війська, повернули назад, „але шкоду учинили коло Полтави и у слободах московських” [8, 153]. Рік за роком описуючи трагічні події в Україні і дійшовши 1694, літописець констатує, що й цього року „орди великіє шкоди починили по селах коло Переясловля, от Иржищева и Стаек села повибирали”. Саме ці напади й спричинили походи Київського, Переяславського полків і фастівських козаків, „над которими бил старший Палій”, знову на Очаків. І ще про один похід того ж року розповідає автор – це похід на Буджак, яким керував „полковник черніговский Яков Лизогуб”. Як зазначено, серед козаків великого війська були й запорожці, що „ходили под Перекоп” [8, 154]. Цього разу Самовидець не називає серед воєнків Палія, хоча історія зафіксувала факт його участі та загального керівництва. Перелік походів, що майже повністю відповідає наведеному автором, знаходимо в історика Н.Полонської-Василенко [9, 59]. Щодо сучасних учених, то, наприклад, послуговуючись дослідженням Г.Сергієнка, який указує на дев'ять значних походів козаків „у володіння Туреччини й Кримського ханства”, можна стверджувати, що Самовидець об'єктивно змальовує 3-й, 6-й та 7-й військові походи, які „організовував і очолював Семен Палій” [10, 109].

Автор розповідає і про напад, що здійснив „солтан з ордою білагородскою” [8, 155] на слободи навколо Фастова, але сучасні історики цієї події 1695 року не згадують. Таким чином, літописець намагається відтворити якомога достовірнішу картину, в основу якої покладено точні факти. За влучним зауваженням С.Єфремова, „об'єктивність робить з літопису Самовидця дуже цінне джерело історичне” [11, 245].

Як бачимо, Літопис Самовидця є важливим літературним твором, де засобами художнього слова переконливо змальовано героїчне минуле України і її народу.

Ще одним автором козацького літопису є Григорій Грабянка – „Автор мемуарно-істор. твору „Дѣйствія презбльной и от начала поляков крвавшой небывалой брани Богдана Хмельницкого, гетмана Запорожского, с поляки... Року 1710”, в якому на підставі різних джерел, а також „повѣствованія самобытных тамо свѣдителей” у формі літературно опрацьованих оповідань („сказаній”) викладено історію козацтва з часів його виникнення і до 1709. Гол. увага приділена висвітленню подій народно-визвольної війни 1648–54 під керівництвом Богдана Хмельницького. Після 1664 події нотуються стисло, за роками” [12, 476]. Така структура твору була запозичена, напевно, у Самовидця. Цієї думки дотримується й автор передмови до сучасного видання літопису Ю.Луценко. Також дослідник зазначає, що „літопис Грабянки слід розглядати в першу чергу як літературну пам'ятку, а не як історичну” [13, 3]. Такий погляд є більш правомірним, ніж той, що належить С.Єфремову, який уважав літопис Грабянки цікавим „тільки як історичне джерело” [11, 247].

Значимо, що не лише за формою, а де в чому й за змістом Г.Грабянка прагнув наслідувати свого попередника (до цієї думки схилився М.Возняк) [3, 371]. Так, наприклад, невелику за обсягом розповідь про фастівського полковника Семена Палія літописець розпочинає після 1693 року (Самовидець – 1692), природно, що й події, про які йде мова, повторюються. Незважаючи на таку подібність, автори використовують неоднакові художні засоби, змальовуючи козаків та їхнього ватажка. За справедливим

зауваженням Ю.Луценка, в літописі Грабянки „знайшли своє яскраве втілення риси, які становлять естетичну домінанту того часу – риси бароко” [13, 3 – 4].

Із народним героєм читач уперше знайомиться в оповіданні „Чому повстав Палій”. Стислу розповідь про події літописець змінює на розгорнуту, коли вирішує звернутися до образу козацького батька.

На відміну від Самовидця, автор прагне якомога далі відійти від простої констатації історичних фактів, огортаючи діяльність козаків під проводом С.Палія ореолом героїки, поетизуючи і звеличуючи їхнє життя й подвиги в ім'я батьківщини: „Вони (козаки. – Н.З.) нишпорили степами по обох берегах Дніпра, кормилися м'ясом дичини, переховувалися і піджидали татарські загони, які гнали ясир з Польщі та Росії у Крим та в Білоградщину. Нападали на них... а християн – жінок і чоловіків – відпускали у свої землі і супроводжували в дорозі додому. Тим козакам, що добровільно несли службу у широкіх і безмежних степах, має завдячувати все християнство і з подивом має говорити про них” (виділення наше. – Н.З.) [13, 164].

Показовим є й початок оповідання: Г.Грабянка завдяки багатій метафоричності, не називаючи року, створює яскраву картину України кінця XVII століття [13, 163]. Принагідно зауважимо, що, розташовуючи історичні факти у хронологічній послідовності, автор із невідомих причин, як зазначалося, описує названі події після 1693 року, хоча мова йде про те, що відбулося значно раніше [10, 107]. Погоджуємося з Ю.Луценком, який зазначає: „...твір містить багато фактичних помилок” [13, 3]. Натомість, незважаючи на деякі недоліки історичного характеру, „літопис Григорія Грабянки – одна з найвидатніших пам'яток української історіографічної прози” [13, 3]. Не викликає сумніву й те, що автор твору – патріот, готовий віддати за Батьківщину життя. Гаряча прихильність, виявлена до козаків у літописі, приклад власного життя автора потверджують цю думку: „Грабянка відіграв помітну роль у політичному житті України. Разом із стародубським полковником П.Корецьким 1723 р. домагався... від Петра I ліквідації Малоросійської колегії та відновлення гетьманства на Лівобережній Україні”. З огляду на сказане, а також на факт безпосередньої участі автора літопису в діяльності козацьких загонів [4, 147], видається логічною прихильність Г.Грабянки до С.Палія.

У зазначеному оповіданні літописець спочатку коротко знайомить читача з біографією героя, а потім детально, з письменницьким хистом розповідає про його діяльність як козацького ватажка: „З-посеред тих вільноохочих запорізьких ватагів або охочих полковників виділявся Семен Палій... не допускав, щоб татари Польщу та Росію воювали і опустошали, але й сам ходив і свої загони посилав на села татарські... і руйнував їх... Супроти нього не раз ходили походами Кримські та Білгородські татари, ведучи з собою як підмогу яничар. Вони підходили навіть до Фастова (де була резиденція Палія), хотіли тут його взяти. Проте він... їх побивав і проганяв” [13, 164 – 165]. За справедливим твердженням М.Ковальського та Ю.Мицика, в подіях національної минувшини Грабянка знаходив приклади для сучасників і тим самим відстоював думку про автономію України [7, 91].

Далі автор розповідає про ув'язнення полковника поляками. Рядки, в яких ідеться про цю подію, сповнені благородним гнівом людини, що високо цінує ратні подвиги козацького батька й засуджує вчинки ворогів: „А яхи, забувши оті тяжкі спустошення, що їх накоїли татари... заздрячи своєму визволителю, підступом напали на нього, взяли і в темницю у місто Майборок відіслали. Просидівши там доволі довго, він сів прямо в кайданах на коня... і втік до свого війська” [13, 165].

Хоча Грабянка й цього разу уникає точної дати зображуваних подій, він правдиво розповідає про арешт поляками Палія в Немирові 1689 року і його визволення побратимами. Цей факт у своїх дослідженнях підтверджують історики ХХ ст. [14, 129]. Єдине, у чому помиляється автор, – назва міста, де був ув'язнений полковник. Літописець підкреслює, що цей випадок ще більше загострив стосунки між С.Палієм і шляхтою: „Тоді коронний гетьман послав з кварцяним військом, з німецькою та польською піхотою реймента”. Але сміливі дії козацьких загонів і Паліїв військовий талант змусили ворогів замиритися, вони „понесли ганьбу у свою землю” [13, 165]. Котляр і Смолій вважають, що тут Грабянка описує події вже вересня 1700 року, коли Польща вирішила остаточно знищити українське козацтво на Правобережжі [15, 277]. Літописець, характеризуючи фастівського полковника як лідера, виявив, на наш погляд, і об'єктивність, і симпатію: „...гетьманом не був. Був тільки полковником, щонайпершим серед усіх полковників і щонайвідважнішим у всіх битвах” [13, 165]. Наголошуючи на сміливості автора у висловленні своєї прихильності, Д.Чижевський слушно зазначив: „Не закриває свого обличчя та своїх тенденцій під маскою об'єктивного літописця... Григорій Граб'янка” [16, 289].

До образу Палія літописець звертається і в оповіданні „Самусеве гетьманство на Задніпров'ї”, де продовжує тему боротьби козаків із поляками. Спочатку автор розповідає про стосунки між козацькими полками та Річчю Посполитою наприкінці XVII ст. Літописець підкреслює, що сміливість козаків і особисто Семена Палія викликали обурення поляків: вони прагнули необмеженої влади, але братерське єднання козацьких ватажків забезпечувало Правобережжю відносну незалежність: „Після отих неладів та незгод жили всі полковники задніпровські, а також Палій в тиші та супокій, визнаючи над собою

верховенство Мазепи” [13, 166]. Історик Т.Чухліб теж схиляється до подібного погляду на політичну ситуацію на правому березі Дніпра в середині 90-х років XVII ст. [17, 16].

В оповіданні йдеться також про заслання козацького ватажка до Сибіру і його повернення за наказом царя напередодні Полтавської битви. У день баталії, як зазначає автор, „уже немічний, підтримуваний з обох сторін, він (Палій. – Н.З.) сидів верхи на коні і... підбадьорював військо” [13, 166].

Після двох оповідань про С.Палія літописець знову повертається до короткого щорічного викладу історичних подій. Ідучи за Самовидцем Грабянка правдиво розповідає про вдалий похід Київського і Переяславського полків під керівництвом Палія на Очаків; як і Самовидець, не згадує полковника в поході того ж року на татар під проводом Я.Лизогуба. Далі в порічному описові подій ім'я Палія не називається.

Літопис Самійла Величка вчені розглядають як явище унікальне. С.Єфремов так сказав про автора: „Цей Величко, певно, найцікавіший з усіх козацьких літописців, як літературна постать” [11, 247].

Сучасна ж дослідниця В.Соболь, характеризуючи літопис, зазначає: „Унікальність цього наймонументальнішого твору історико-мемуарної прози XVII–XVIII ст. полягає у тому, що це не просто літопис (як умовно назвали його перші видавці), а водночас історичний, публіцистичний, філософський і художній твір” [18, 6].

Праця Величка складається з двох книг і охоплює час від 1648 до 1700 року. Серед великої кількості подій та історичних постатей у другій книзі автор відводить важливе місце С.Палієві, підкресливши значну роль останнього в національній історії. На позитивному ставленні Величка до козаків наголошує В.Шевчук у розвідці „Самійло Величко та його літопис”: „Самійло Величко – пристрасний прихильник козацтва. Він і не приховує цього. Зрештою, це не значить, що він закриває очі на хиби дій козаків чи навіть гетьманів, навпаки, але його загальна симпатія на їхній стороні... він не був байдужий до слави свого народу” [19, 195].

Підкреслимо, що автор, незважаючи на відсутність частини історичних документів під час роботи над літописом, у змалюванні подій і фактів, пов'язаних із діяльністю фастівського полковника, прагне дотримуватись правди життя. Також наголосимо на тому, що жодного разу літописець відкрито не висловлює свого позитивного ставлення до Семена Палія, але правдивість і пристрасність автора в зображенні ватажка схиляє до думки: особа козацького батька імпонувала Величкові. Послугуючись словами С.Єфремова, зазначимо: „...свідома любов до рідної землі водила пером цього „істинного Малія Росії сина і слуги”, як він підписує себе під передмовами” [11, 249].

Ім'я ватажка автор уперше згадує, оповідаючи про Віденський похід та участь у ньому козаків [20, 294], а розповідь про полковника починає „відразу після віденської служби” [20, 304]. Саме Віденський похід, що був відомий не лише в Україні, а й за її межами, додав слави фастівському лідеру. На цьому наголошує й сучасний дослідник Д.Наливайко [21, 351–352].

Розпочинаючи художню біографію народного заступника згаданою подією, автор прагне, на нашу думку, висвітлити лише ті факти, які йому (та й узагалі тогочасним історикам) були точно відомі. В.Шевчук, вирішуючи проблему достовірності літопису, пише: „С.Величко багато чого не знав” [19, 193]. Повага до С.Палія спонукала автора до максимальної правдивості. Літописець, згадавши про те, що Палій осів у Фастові, на деякий час полишає його і звертається до цього образу на тих сторінках, де мова йде про активні дії ляхів проти непокірного полковника. Величко пише: „...почали його (утиск. – Н.З.) чинити, побачивши, що тамтешні містечка й села вже осаджено було через Палія численними малоросійськими людьми. Про ті утиски свої і про небезпеку від поляків писав Палій кількаразово до гетьмана Мазепи” [20, 399 – 400].

Важливою особливістю змалювання образу козацького батька в літописі є його відтворення через тексти листів гетьмана до царя й С.Палія до І.Мазепи. Невеликі авторські коментарі до подій і змісту листів можна розглядати скоріше як констатацію фактів, а не як аналіз того, що мало місце в історії України. Використовуючи такий прийом, Величко дає можливість „читальникові” самостійно розібратися у стосунках між гетьманом і полковником. Із листів Мазепи фастівський ватажок постає людиною сміливою, відданою справі й людям, що довірили йому свої долі: „...він, Палій, між воєнних людей має честь і багато людей ходить під його проводом. Хоч є про те милостиве ваше монарше зволення, щоб він сам, без своїх полчан, був прийнятий під високодержавну вашої царської пресвітлої величності руку, однак він тим не задовольняється, бажаючи захистити при собі й тих людей, які перебувають при ньому” [20, 400].

Знайомство з листами викликає природне питання про їхню достовірність. Відповідь на нього містить згадана раніше розвідка В.Шевчука: „...не можна назвати ці листи фальсифікатами у повному розумінні цього слова, перед нами – своєрідні літературні обробки, точніше, риторичні обробки фактів, які С.Величко знав і вважав за правдиві” [19, 202]. Такий погляд видається найбільш правомірним з огляду на те, що Величко багато років служив у В.Кочубея й у військовій генеральній канцелярії, був добре

знайомий із листами козацької верхівки, тому міг майже безпомилково передати їх зміст і стиль. Зі зрозумілих причин не все було відомо авторові. Так, наприклад, у наведеному листі, що датований 9 грудня 1692 року, де гетьман пише про можливість переходу полковника з людьми на бік татар, читаємо: „...адже Семен Палій, бувши тутешнім уродженцем (мова йде про Фастів. – Н.З.), увійшов уже серед товариства у велику значність” [20, 401]. Як відомо, Семен Гурко (Палій) народився в Борзні на Чернігівщині. Але подібні неточності, пов’язані з образом полковника, в літописі майже відсутні.

В.Соболь зазначає: „Зі сторінок твору постає особистість автора як уособлення найвищих моральних чеснот” [18, 218]. Потверджує цю думку коментар літописця до драматичних подій кінця 1693 року, де відчувається активний гуманізм автора, його презирство до ворогів та прихильність до Палія як частки козацького племені: „Хоч християнам подобало святкувати радісні дні Різдва Господнього по-християнському... однак заздрісна римляно-польська натура зневажила тією радістю... і запалилася... порозбійницькому пролити християнську козацьку кров Палієвого полку... прагнучи нарешті викурити воєнним димом з Хвастова й самого Палія, а Хвастів знову віддати запустінню” [20, 402 – 403].

Далі автор пише, що козацький батько в цій скруті „гаряче просив” допомоги в Мазепи. Щодо стилю самого листа, то, на перший погляд, він може видатися більш авторським, аніж Палієвим, але з огляду на освіченість полковника й існуючу на той час епістолярну традицію погодимося з автором щодо манери викладу подій: „Випадає описати мені печальним пером смутну трансакцію і викласти найвищому рейментареві, моему милостивому панові: ...поляки несподівано й ховано напали... і виявили своє тиранство... доказали свою лютість... жорстоко уразили й замучили багато людей мого полку” [20, 403]. Величко підкреслює, що, незважаючи на трагізм ситуації, полковник не звинувачує гетьмана в бездіяльності, а прагне до взаєморозуміння: „...а коли мені не сподіватися ласкавої помочі, то щоб милосердно зволив (гетьман. – Н.З.), дав дозвіл мені зрушитись із тим людом і осісти в Триполлю або Василькові, оскільки вже остаточно не можна витримати тиранського натиску, лишаючись в осередку поміж навколишніх ворогів... щоб не дістати вічну згубу і плач людей та невинних діток”. Показово, що полковник хвилюється не за своє життя, а за „невинний люд”, „оплакані діти”, щоб вони не „погинули від меча” і сприймає людське горе як власну провину [20, 404].

У літописі часто подано факти, що свідчать про батьківське ставлення полковника до людей. Так, у листі гетьмана до царя від 29 грудня 1694 року йдеться про те, що Палій разом із дружиною Феодосією прибув до Києва, щоб отримати від царя плату за службу, та, дізнавшись про наступ поляків на Фастів, не став дожидатися зустрічі з царським посланцем, поспішив додому. А потім „відмовився особисто їхати в Київ і людей від себе посилати” [20, 439 – 440], оскільки не бажав у скрутний час залишати полчан. Як зазначав Мазепа в листі від 7 грудня 1695 року, фастівчан не лякали погрози поляків і вони ще тісніше гуртувалися навколо свого лідера [20, 466]. Величко наголошує на тому, що відчай і страх за долю людей, які чекали допомоги тільки від полковника (гетьман писав цареві: „ніякого обнадіювання я ніколи йому (Палієві. – Н.З.) не чинив”; „він уступив з поляками у криваве змагання, то нам, прийнявши його, треба братися і за зброю, оскільки польський бік легко залишити його не схоче” [20, 441 – 442]), спонукали козацького батька до прийняття самостійних рішень.

Автор, прагнучи до багатогранного змалювання образу козацького лідера, розповідає не лише про захист козаками Фастова, ставлення полковника до людей, а й про військові походи під його проводом. Називаючи напад поляків на полчан С.Палія жалісливою згубою, С.Величко разом із тим наголошує, що фастівський лідер не лише просив про допомогу, а й сам, швидко оговтавшись від нападів, готовий був служити гетьманові. Тому, коли того ж, 1693 року, кримські орди вдерлися в українські землі, „просив Палій гетьманського дозволу піти війною на бусурман” [20, 405]. Зазначимо, що змалювані автором події дійсно мали місце в історії України, їх описує й сучасний дослідник Г.Сергієнко [10, 109].

Отже, у зображенні минулого літописець прагне документальної достовірності. Таких прикладів у творі чимало. Крім того, для автора дуже важливі не лише точні події, але й точні дати. Наприклад, у листі від 5 жовтня 1693 року, наведеному автором, гетьман доповідає цареві про битву на Кодимі, в якій перемогли козацькі полки Палія [20, 428], а науковець Сергієнко називає день цієї битви – 25 вересня [10, 110]. Порівняння дат свідчить про уважне ставлення Величка до фактів історії.

Аналізуючи дії і вчинки Семена Палія, літописець приходить до висновку, що полковник прагнув свободи від польського короля, але ніяк не від гетьмана Мазепи. Величко наводить тексти листів, де гетьман доповідає цареві про „поради й настанови”, яких просить у нього Палій із різних приводів. Так, у листі від 15 грудня 1693 року йдеться про те, що великий коронний гетьман не лише відправляє проти непокірного Фастова війська, а й намагається налаштувати полчан і городян проти ватажка. Тому „він, Семен, гаряче просить поради, як йому надалі чинити супроти таких лядських намірів” [20, 434]. Як відомо, далі порад царська допомога не посувалася: за влучним зауваженням В.Смоля, „Петро I стосовно визвольного руху на Правобережжі проводив обережну і, звичайно, корисливу для себе політику” [17, 6]. Хоча, заохочуючи фастівського лідера до активних дій проти татаро-турецьких нападників, після великих перемог самодержець таємно обдаровував його й козаків (договір із поляками про мир заважав це робити відкрито). Чесний, безкомпромісний Палій, навпаки,

жодного разу не приховав цього. Величко, наголосивши в авторському коментарі на Палієвій фантазії, яка не вміла ховати таємниць [20, 435], дає можливість гетьманові розділити своє незадоволення цим фактом із царем: „Тільки на самого Палія, щоб міг те утаїти, покладатися я не можу, оскільки він такого норову, що подібних секретів ховати не хоче... прислане... жалування... прийняв... Та й хоругву, і значки військові, таємно дані йому в полк у Києві... відразу ж зголосив народу, їздячи з ними відкрито по київських вулицях” [20, 436].

Пам'ятаючи про те, що вчинки людей різних епох необхідно оцінювати у світлі відповідних історичних умов, розуміємо, чому автор неодноразово наголошує на клопотанні Палія, який, „тривожачись і жахаючись”, просить гетьмана та царя про допомогу. Разом із цим літописець також підкреслює: фастівський полковник так дошкуляв ворогам, що вони, перебуваючи навіть у стані війни між собою, готові були примиритися, аби знищити Семена Палія [20, 446]. Прагнучи до історичної правдивості, Величко також не приховує, що в численних військових походах, які неодноразово закінчувалися перемогою, козаки бажали не лише слави, а й багатой здобичі.

Так, розповідаючи про походи козацького війська до міста Казикермен та паланки Ганкушлі, автор зазначає: „А набравши там-таки безліч татарських та волоських ясирів чоловічої та жіночої статі, щасливо повернуло звідти в Малу Росію у свої домівки” [20, 465].

Отже, Самійло Величко, змалювавши подвижницьку діяльність Семена Палія впродовж 80 – 90-х років XVII ст., зумів не лише правдиво передати драматизм тогочасного життя у Фастові, а й показати роль полковника як лідера в боротьбі за незалежність Правобережжя. Хоча „Палієва держава” тривалий час перебувала в умовах загрози її існуванню, вона „не хотіла визнавати своєї „геополітичної тимчасовості” й продовжувала боротьбу за свою незалежність” [17, 19]. Саме ця думка є лейтмотивом Величкової концепції діяльності Палія.

Традиції козацького літописання продовжено в іншій визначній праці. „Історія русов или Малой Россіи” – „пам'ятка укр. істор. прози і публіцистики 2-ї пол. 18 ст. Виникла в середовищі козацької старшини... Авторство твору не встановлене... „И.р.” (русами тут названо українців) розповідає про події на Україні від найдавніших часів до 1769... Історію українців висвітлено як безперервну боротьбу з султ. Туреччиною, Крим. ханством, шляхетською Польщею та ін. зовнішніми і внутр. ворогами. Славні сторінки цієї боротьби змалювано в епічному плані, вони суголосні народному героїчному епосу. Твір має яскраво виражений антимонархічний, антикріпосницький характер... В дусі епічної традиції змалювано образи нар. героїв Северина Наливайка, Івана Богуна, Семена Палія та ін.” [22, 350].

Фастівський полковник згадується у творі після 1690-го року. Розповіді про його діяльність передують згадкам про вільне козацтво, що споконвіку себе таким усвідомлювало: „І ті Козаки довго утримували притому свободу свою, заведену в найдавнішій давнині і знану в усіх вільних народів... І тую свободу видно в самому устрою Малоросії і в усьому її війську... З причини тої свободи у Задніпров'ї став великим воїном Семен Палій” [23, 241 – 242]. Ці рядки є яскравим підтвердженням думки про те, що, як зазначав С.Єфремов, маючи на увазі невідомого автора твору, „хто б не був він – це насамперед непохитний український патріот” [11, 251], а М.Возняк до цієї думки додає: „...видно в автора гарячу любов до України” [3, 393].

Коротко переповівши біографію полковника від часу його перебування на Фастівщині, літописець підкреслює, що Палій був справжнім воїном і часто приходив на допомогу іншим. Згадується (без назви та року) і Віденський похід 1683 р.: „...воював він разом із Королем Польським Собієвським за Цісаря Німецького проти Турків”. Відповідно до історичної правди наголошується на зв'язі козацького ватажка, його непростій долі воїна, гуманності: „...провадив (Палій. – Н.З.) безугавні війни з усіма Татарами за відгін ними бранців із держав Християнських, яких він у них одбивав і повертав додому”. У контексті розповіді про виснажливу боротьбу полковника з татарами подається коротка, у вигляді ремарки, дуже важлива, на наш погляд, оцінка Сіркового ставлення до С.Палія, який уславленому кошовому „багато у чому подобився”. За традицією козацьких літописів, в „Історії русів” особлива увага приділяється визначенню ролі Палія в житті Правобережжя того часу: промовисто називаючи полковника Князем-володарем, літописець підкреслює, що козацький ватажок жив „у повній славі й достатку” і визнавав над собою лише зверхність гетьмана Мазепи. Таким чином автор логічно підвів читача до розповіді про Палієв арешт поляками в 1689 році. Хоча рік цієї події не називається, факти викладено в основному точно. Крім того, правдиво і з великою симпатією описано ставлення козаків до свого ватажка, що потрапив у біду: „Козаки його командування, які завдячували йому... самим життям своїм, понахапали були багатьох значних Поляків у своє ув'язнення, щоб обміном їх визволити Палія, але успіху у тому зовсім не мали... Вони по такій невдачі вдалися до хитрощів”. Далі у творі розповідається про те, що козаки сховалися в купецькому обозі. Це дало їм можливість непоміченими подолати перешкоди й визволити ватажка [23, 242 – 243]. Опис зазначених подій, посилення на місто Магдебург, де нібито знаходився у в'язниці полковник, а також стрімкий перехід до 1700 року подано в руслі безпосереднього наслідування літопису Грабянки. Розповідь про Палія закінчується інформацією про те, що Мазепа, не приймаючи „непоступливий дух Палієв і страшний характер його”, домігся



заслання полковника. Також сказано, що козацький ватажок пробув у Сибіру 15 років і загинув під час Полтавської битви: „...забитий був, врешті, гарматним ядром” [23, 244]. Зауважимо, що обидва твердження не відповідають дійсності. Палія було заарештовано в липні 1704 р. Майже рік він провів у Батуринській в'язниці, влітку 1705 року його відправлено до Тобольська, а на початку 1709 року полковника було звільнено. Він брав участь у Полтавській битві, але не загинув, а помер 1710 року [15, 212].

Думка сучасних фахівців про те, що „з історичного погляду твір не цілком достовірний” [24, 124], у конкретному випадку видається слушною. Незважаючи на зазначені неточності, розповідь про діяльність фастівського полковника в „Історії русів” загалом подано історично об'єктивно. На думку С.Єфремова, „любов до рідного краю, автономизм, демократизм, зненависть до всякого поневолення – такі мав позитивні риси цей блискучий, палко і з захватом написаний памфлет” [11, 254].

М.Слабошпицький, визначаючи роль козацьких літописців у національній культурі, наголошує: „Літописці – посланці з далекого минулого у далеке майбутнє, зв'язківці між епохами... для них головним було те, аби все, чим жили їхні сучасники, зафіксувати в слові, перенести крізь провалля часу” [25, 224].

Отже, козацькі літописи Самовидця, Грабянки, Величка, „Історія русів” – визначне явище в історії української літератури. На думку М.Марченка, їхньою важливою особливістю є „загальна історична концепція”, що полягає у визнанні провідної ролі козацтва у визвольній боротьбі українського народу за національну та соціальну незалежність [26, 416]. Прагнучи до об'єктивного змалювання історичних подій (на чому автори наголошують у передмовах до своїх праць), літописці органічно поєднали факти життя та художню правду, відтворивши широку панораму буття українців глибокої давнини, оспівали мужність найкращих синів України, серед яких гідне місце посів фастівський полковник Семен Палій. В образі цього національного героя, яскраво поданого в літописах, виявилися своєрідні риси українського антропоцентризму, позначеного спрямованістю видатних історичних та культурних діячів на етнічні, національні, державні пріоритети, а не на особисті інтереси.

Найближчим часом автор статті планує дослідити рецепцію постаті С.Палія західноєвропейськими письменниками.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Козацькі літописи // Зібрання праць: У 5 т. / Редкол.: М.К.Гудзій (голова) та ін., упоряд. та прим. О.О.Білявської та ін. – К.: Наук. думка, 1965. – Т. 1. – С. 354–356.
2. Нахлік Є.К. Українська романтична проза 20–60-х років XIX ст. – К.: Наук. думка, 1988. – 319 с.
3. Возняк М.С. Історія української літератури: У 2 кн.: Навч. вид. – 2-е вид. – Львів: Світ, 1994. – Кн. 2. – 560 с.
4. Котляр М., Кульчицький С. Довідник з історії України. – К.: Україна, 1996. – 463 с.
5. Стецюк К.І. Літопис Самовидця – визначна пам'ятка української історичної літератури другої половини XVII ст. // Український історичний журнал. – 1964. – № 2. – С. 58–64.
6. Історія української літератури: У 8 т. / Редкол.: Є.П.Кирилюк (голова) та ін. – Київ: Наук. думка, 1967. – Т. 1. – 540 с.
7. Ковальський Н.П., Мыцык Ю.А. Украинские летописи // Вопросы истории. – 1985. – № 10. – С. 81–94.
8. Літопис Самовидця. – К.: Наук. думка, 1971. – 208 с.
9. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. – 3-тє вид. – К.: Либідь, 1995. – Т. 2: Від середини XVII століття до 1923 року. – 608 с.
10. Сергієнко Г.Я. Правобережна Україна: відродження козацької державності й визвольний рух проти панування Речі Посполитої (80–90-ті рр. XVII – поч. XVIII ст.) // Український історичний журнал. – 1996. – № 3. – С. 105–119.
11. Єфремов С. Історія українського письменства. – Київ–Ляйпціг, 1919. Фотопередрук у Мюнхені 1989. – Т. 1. – 449 с.
12. Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Редкол. І.О. Дзеверін (відповід. ред.) та ін. – К.: Голов. ред. УРЕ ім. М.П.Бажана, 1988. – Т. 1. – 536 с.
13. Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки / Пер. із староукр. – К.: Т-во „Знання” України, 1992. – 192 с.

14. Шутой В.Е. Казачий предводитель // Вопросы истории. – 1972. – № 1. – С. 125 – 136.
15. Котляр М.Ф., Смолій В.А. Історія в життєписах. Пер. з рос. – К.: Час, 1994. – 328 с.
16. Чижевський Д.І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП „Презент”, за участю ТОВ „Феміна”, 1994. – 480 с.
17. Семен Палій та Фастівщина в історії України: Матеріали науково-практичної краєзнавчої конференції. – Київ–Фастів, 1997. – 73 с.
18. Соболев В.О. Літопис Самійла Величка як явище українського літературного бароко. – Донецьк: МП „Отечество”, 1996. – 336 с.
19. Шевчук В. Самійло Величко та його літопис // Шевчук В.О. Дорога в тисячу років: Роздуми, статті, есе. – К.: Рад. письменник, 1990. – С. 184 – 208.
20. Величко С.В. Літопис: У 2 т. / Пер. з книжної укр. мови, комент. В.О.Шевчука; відп. ред. О.В.Мишанич. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 2. – 642 с.
21. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. – К.: Основи, 1998. – 578 с.
22. Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Редкол.: І.О.Дзевєрін (відп. ред.) та ін. – К.: „Українська Радянська Енциклопедія” ім. М.П.Бажана, 1990. – Т. 2. – 576 с.
23. Історія Русів / Пер. І.Драча; вступ. ст. В.Шевчука. – К.: Рад. письменник, 1991. – 318 с.
24. Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст.: Довідник / Редкол.: С.П.Денисюк, В.Г.Дончик, П.П.Кононенко та ін. – К.: Либідь, 2000. – 360 с.
25. Слабошпицький М.Ф. З голосу нашої Клію (Події і люди української історії). – К.: Фірма „Довіра”, 1993. – 255 с.
26. Марченко М.І. Українські літописи і хроніки XVII–XVIII ст. // Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5 т. / Упоряд. О.І.Білецький, Ф.Я.Шолом. – К.: Рад. школа, 1959. – Т. 1. – С. 404 – 416.

УДК 811.161.2:81'27

## ЧИ НЕ ПЕРЕВЕДЕТЬСЯ КОЗАЦЬКИЙ РІД НА ЗАПОРІЖЖІ?

Зубець Н.О., к.філол.н., доцент

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена аналізу мовної ситуації та визначенню пріоритетів жителів Запоріжжя щодо напрямків мовної політики в регіоні.

*Ключові слова:* українство, духовне становлення нації, двомовність, національні меншини

Зубець Н.А. НЕ ПЕРЕВЕДЕТСЯ ЛИ КАЗАЦКИЙ РОД НА ЗАПОРОЖЬЕ? / Запорожский национальный университет, Украина.

Статья посвящена анализу языковой ситуации и определению приоритетов жителей Запорожья относительно направлений языковой политики в регионе.

*Ключевые слова:* украинство, духовное становление нации, двуязычие, национальные меньшинства.

Zubets N.O. COSSACK'S GENERATION WILL NEVER DISAPPEAR, WON'T IT ? / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article is devoted to the analysis of linguistic situation and determination of priorities of habitants of Zaporizhzhya in relation to directions of linguistic policy in the region.

*Key words:* Ukrainian community, spiritual formation of nation, bilingual situation, ethnic minorities.

На початку 90-х років минулого століття наші видатні письменники Д.Павличко та І.Драч прогнозували, що через 10 років української незалежності при достойній економіці не буде мовної проблеми. Ми живемо в незалежній державі уже 18-ий рік, а проблема не зникла, вона виросла, набрала нових обрисів і виявів. Як пише Ліна Костенко, „... йдеться навіть не про вживання чи невживання української мови, а про зживання її зі світу”[1,6]. Безперечно, мова – це один із атрибутів держави, та іноді складається

враження, що для політиків, економістів, бізнесменів єдиною перепоною на шляху до щастя є українська мова. За роки незалежності не була виконана жодна із чотирьох програм щодо укріплення української мови (1991, 1997, 2000 та 2004 рр.). Незважаючи на те, що на різних симпозиумах, круглих столах, наукових і пресових конференціях не лише в столиці, а й в регіонах, областях виголошено немало пропозицій, сформульовано різноманітні рекомендації щодо поліпшення мовної ситуації в державі, а ми все ще „ходимо по пустелі”. Усе це свідчить про відсутність дієвої державної мовної політики або щонайменше – про непослідовне і нецілеспрямоване здійснення її державою. Слушною є думка Л.Масенко про те, що „українська влада дотримується в мовних питаннях політики „відсутності мовної політики”, що... фактично означає підтримку тієї мови, яка в імперський період посіла сильніші позиції” [2,151].

Мовні проблеми в нашій державі вже давно не є проблемами лише мовознавців, вони тісно переплелися із загальнофілософськими, психологічними, етнолінгвістичними проблемами і їх розв'язання сьогодні неможливе без спільних зусиль не лише теоретиків вищезазначених гуманітарних наук, а й генетиків, біологів, фізиків. Дослідженню мовної ситуації загалом, асимілятивних процесів у мовному середовищі українців різних регіонів присвячено праці мовознавців Л.Масенко, О.Ткаченка, О.Тараненка, А.Погрібного, І.Фаріон, етносоціологів В.Свтуха, В.Трошинського, етнографа М.Дністрянського та ін. Сьогодні реальністю є те, що ситуація з українською мовою в більшості регіонів України критична. Не став винятком у цьому сенсі і запорізький край. Аналіз мовного життя в регіоні дозволяє ввести мовно-культурну ситуацію Запоріжжя в контекст загальноукраїнської соціолінгвістичної картини, що ми і ставимо за мету у цій статті.

За статистикою на Запоріжжі постійно збільшується кількість українських навчальних закладів, щорічно проводиться Всеукраїнський конкурс знавців рідної мови імені П.Яцика (наприклад, в останньому взяли участь 20 тис. осіб шкільної та студентської молоді), є український драмтеатр, потужна обласна організація Національної Спілки письменників України, членами якої є відомі у всій Україні літератори П.Ребро, Г.Лютий, А.Рекубрацький, Л.Геньба та ін., плідно працює осередок вивчення української діаспори, очолюваний відомим ученим, Заслуженим діячем науки і техніки України, професором В.Чабаненком, за ініціативою запорізьких науковців створена і вже кілька разів перевидана енциклопедія „Українське козацтво”, є також відомі творчі колективи і виконавці, такі як ансамбль „Запорозькі козаки”, композитор і виконавець А.Сердюк, Кінний театр на о. Хортиця – легендарному і святому місці для кожного українця. І цей перелік можна продовжувати, бо є чимало патріотів, ентузіастів, подвижників, які прагнуть реанімувати дух українства, національну гордість, адже ми живемо у краї, який, за загальним визнанням, відіграв значну роль у духовному становленні нації завдяки нашим славним предкам – запорозьким козакам. Як відомо, на предків теж треба мати право, котре базується насамперед на духовній спорідненості. А коли між предками і нащадками – прірва, то ця спорідненість носить лише формальний характер. На жаль, життя в регіоні показує, що спільне між запоріжцями – козаками і сучасними нащадками – тільки назва.

Використовуючи соціолінгвістичну термінологію, мовна ситуація в області – нерівноважна. У сьогоденні нашого краю є ще багато формального або такого, що не сприяє розвитку національної гордості, „осідлості моралі”, піднесенню людської гідності, утвердженню рідної мови. Так, у згаданих державних програмах укріплення і розвитку української мови відчутний освітянський крен, однак усіх років незалежності не вистачило, щоб відповідно до цих документів освіта в нашому регіоні стала за змістом, концепціями, критеріями та й мовою – справді національною.

І досі в обласному центрі російських і змішаних шкіл залишається більше, ніж українських. От і виходить, що після відвідування українського дитячого садка дитина змушена іти до школи з російською мовою навчання, де спочатку її вчать за російськими букварями, а далі – за підручниками „Родная речь” і т.п. А останнім часом ми стаємо свідками тенденції зворотного порядку, коли українські дитячі садки знову стають російськими, бо їх вихованці ідуть до російських шкіл. То про яких носіїв і охоронців української мови можна говорити, якщо з дитинства спотворюється поняття й уявлення про рідну мову, про вільне володіння другою, третьою мовою? Отож і з'являється зневага до української культури, історії, народних традицій і всього українського. Реальною небезпекою стає той факт, що нинішня молодь сприймає українську мову формально: її вивчають, можуть нею говорити, але й без неї можуть цілком обходитися в житті. А це значить, що українська мова не живе в серцях і душах молодих запоріжців. Аналізуючи нинішній стан державної мови, А. Погрібний дійшов висновку, що сформулювати, утвердити досконало мову освіти, літератури, культури, науки було колись легше, аніж тепер зупинити процес винародовлення українського люду уже й в умовах Незалежності [3].

Естрадні, театральні майданчики Запоріжжя і міст області переповнені представниками російської естради, театру, які несуть нам братню культуру. Частка вистав української класичної драматургії в обласному театрі зменшується. В області не належний стан книготоргівлі. У найбільших книжкових магазинах обласного центру – „Букві” та „Буклеті” – немає найнеобхідніших творів з української літератури для школи, зате є збірки всіляких „золотих”, „найкращих” творів для учнів, видання з

рефератами або виконаними домашніми завданнями з усіх шкільних предметів; а ще є прекрасні словники з російської мови, твори сучасної російської літератури, методичні посібники для фахівців російської мови, чого не скажеш про підбірки з української мови та літератури.

Багато чого в житті області залежить від місцевої влади. У діяннях певної частини посадових осіб різних інституцій, котрі є або росіянами, або представниками зросійщених меншин, відчувається нехтування або й зневага до українського слова. Серед вищих державних службовців доволі мізерний відсоток осіб, які є водночас і справжніми носіями української літературної мови, і патріотами України. Цим скористалися ті, хто не довершив справу за радянських часів, тільки тепер їх дії більш витончені: пропонується захистити російську мову. Запоріжжя опинилося серед тих міст, які приєдналися до „параду регіональних мов”. Історичні передумови формування у нашому краї мовної ситуації, коли мова нетитульної нації поширена і використовується в усіх сферах, а інша – мова корінної нації – функціонує обмежено, призвели до відсутності у запоріжців сталих уявлень щодо пріоритетності державної політики в мовній сфері. Питання про необхідність забезпечити поширення української мови гостро не стоїть, зате вирішується питання статусу російської мови. А соціологія і соціолінгвістика стверджують, що питання забезпечення реалізації прав національних меншин у мовній сфері слід вирішувати після створення належних умов для утвердження мови титульної нації.

Нині на батьківщині українського козацтва російською мовою говорять обласна і міська влада, ЗМІ, нею часто ведеться викладання у вищих навчальних закладах, бо нібито так хоче все населення, бо так воно краще розуміє. Посадовці, державні особи, допускаючи це, оскаржують право нації на свою державу і на свою мову в ній. Якщо громадянин – держслужбовець, інженер, архітектор – шанує Конституцію своєї держави, то для нього не повинно стояти питання, якою мовою послуговуватися поза приватним життям. Викладачам, доцентам, професорам, котрі зобов'язані бути прикладом у виконанні свого конституційного обов'язку, виходить, забракло років незалежності не те що на опанування державної мови, а на усвідомлення того, що більшого самоприниження, як навчати українську молодь в українських вишах у незалежній країні чужою мовою, немає. Багато десятиліть тому наш видатний письменник, патріот Є.Маланюк говорив про такі речі, які актуальні й сьогодні: „Ми народ безцвітний, наша один до одного непошана, наша відсутність солідарності і взаємопідтримки, наше наплювательство на свою долю і долю своєї культури абсолютно разучі і об'єктивно абсолютно не викликаючи до себе ні в кого добрих почуттів, бо ми їх не заслуговуємо... У нас абсолютно нема правильного проектування себе в оточенні дійсності та історії” [4,164].

Уже йшлося про значну частку російських шкіл в області. У Запорізькому національному університеті на філологічному факультеті збережено російське відділення, на якому значна кількість місць – бюджетні. Мабуть, не кожна область має такі прекрасні видання, як наша „популярна енциклопедія природних та історичних пам'яток, традицій і назв” – „Запорожский край” відомого етнографа, мандрівника, краєзнавця В.Супруненка (хоч, звичайно, хотілося, щоб воно було видане українською мовою) та журнал „Хортиця” (засновник – Запорізька обласна організація НСПУ), який є українсько-російським літературно-художнім та громадсько-політичним часописом тощо.

Основними носіями інформації в регіоні є друковані мас-медіа, яких у Запорізькій області більше трьохсот. Деякі із місцевих ЗМІ задекларували себе як двомовні („Мрія”, „Перекур”). Ця двомовність виявляється в подачі лише близько 5% інформації державною мовою. Українською мовою в області виходять ті періодичні видання, які належать державі („Запорізька правда” та районні газети). Таких друкованих видань в області 23, та їх навряд чи можна охарактеризувати як впливові та популярні, оскільки вони мають невеликий тираж.

FM - діапазон запорізького радіопростору нараховує 19 радіостанцій (із них тільки дві україномовні – радіо „Ера” та „Запоріжжя - FM”), а решта мають статус двомовних (зауважимо, що 95% ефірного часу – російськомовного і лише 5% - українськомовного: це або випуск новин ( 3 – 4 хвилини на годину), або деякі рекламні повідомлення). Ще три з них мають по одному – два україномовних ведучих. Музичний продукт на цих радіостанціях теж не є українським. Як бачимо, російське слово вільно почувається у ЗМІ регіону, формує відчуття меншовартості української мови.

Якщо взяти до уваги той факт, що в нашій державі мешкає чимало представників інших національностей, то в цьому сенсі Україна являє собою унікальну лінгвістичну лабораторію, у якій можна вивчати взаємодію, впливи мов одна на одну. Та поки що ті „експерименти”, які проводяться, підривають духовне і фізичне здоров'я українського народу. На Запоріжжі проживають німці, євреї, поляки, болгар. Вони мають свої школи, товариства, у Бердянському педагогічному університеті відкрито спеціалізації „Англійська і болгарська мови”, „Німецька і болгарська мови”. У Приазовському та Приморському районах зосереджено компактні поселення болгар. Нашадки болгарських переселенців розмовляють рідною мовою, яка найбільш органічно виявляється в побуті. На одній території мешкають гагаузи, молдавани, росіяни, українці. У селах із змішаним населенням діалектні розбіжності ніколи не сприймаються серйозно, не існує мовного бар'єру: мешканці спілкуються мовою співбесідника. Вони двомовні. Ученими спостережено, що болгар Запорізької області володіють українською мовою краще,

ніж, наприклад, на Одещині. Ніколи ці меншини не порушували питання про болгаро-російську чи болгаро-українську двомовність. Вони усвідомлюють, що знання української, російської мов відкриває перед кожною людиною шлях до оволодіння професією, засвоєння здобутків людства в галузі науки і техніки, прилучення до безцінних скарбів художньої літератури, світової класики і культури. Учителі й учні Бердянська уже кілька років здійснюють роботу щодо створення музею мов Приазов'я.

Автор соціолінгвістичної класифікації мов, яка ґрунтується на соціолінгвістичній оцінці їхньої поширеності та значущості, український мовознавець О.Ткаченко визначає нинішнє становище української мови як близьке до кризового, оскільки вона не стала не тільки мовою загальнотериторіального поширення, як це мало б бути у відповідності до її державного статусу, - її не можна віднести навіть до мов загальноєтнічного поширення, оскільки на Сході й Півдні значна частина українців уживає російську в побутовому спілкуванні [5,64]. Як відомо, українська національна мова має живу народну основу, вона формувалася на базі усного мовлення, яке нині збіднене або й відсутнє.

Слід зазначити, що соціолінгвістичні дослідження й аналіз мовної ситуації в конкретних регіонах України сприятимуть накопиченню важливого матеріалу для майбутніх теоретичних узагальнень з проблем змішування мов, білінгвізму тощо.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Костенко Л. Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф / Л. Костенко // Урок української. – 2003. – № 8 – 9. – С. 2 – 7.
2. Масенко Л. Мова і суспільство: постколоніальний вимір / Лариса Масенко. – К.: ВД "Академія", 2004. – 164с. – ISBN 966-518-255-2.
3. Погрібний А. Розмови про наболіле, або Якби ми вчилися так, як треба.../ Анатолій Погрібний. – К.: ВЦ "Просвіта", 2000. – 320с.: фото – ISBN 966-7551-01-06.
4. Маланюк Є. Книга спостережень: Статті про літературу / Євген Маланюк. – К: Дніпро, 1997. – 428с. – ISBN 5-308-01686-0.
5. Ткаченко О. До соціолінгвістичної класифікації мов у її слов'янській специфіці і динаміці / О. Ткаченко // Мовознавство. – 2005. – С. 61 – 67.

УДК 821.161.2 I – 31.09

## ІСТОРИЧНА ПРОЗА І МІФИ (РОЗДУМИ НАД ПРОБЛЕМОЮ)

Іванченко Р.П., к. і. н., професор, Лауреат національної премії України ім. Т. Шевченка,  
Заслужений діяч мистецтва

*Київський міжнародний університет*

У статті порушено проблему трактування подій минулого в літературному процесі 60-90-х рр. ХХ століття. Автор аналізує специфічні риси тогочасної історичної прози у зв'язку з політичними та культурними умовами доби. Особливу увагу приділено ступеню історичної достовірності в прозі 60-70х років та міфологізації подій минулого як наслідку радянської ідеології. У статті розкрито сутність цього явища та способи його художнього втілення. Залежно від ролі історичних подій у творі автор виділяє прозові твори, у яких події минулого постають як тло описуваних подій та твори, де історичну правду перекинуто згідно з прийнятими у пануючій ідеології принципами. Автор наголошує на потребі переоцінки українських творів з недостовірно висвітленими фактами.

*Ключові слова: історична пам'ять, історичний роман, жанр, міфологізація.*

Иванченко Р.П. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЗА И МИФЫ (РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ПРОБЛЕМОЙ) / Киевский международный университет, Украина

В статье затронута проблема трактования событий прошлого в литературном процессе 60-90 гг. ХХ столетия. Автор анализирует специфические черты исторической прозы того времени в связи с политическими и культурными условиями эпохи. Особое внимание уделяется степени исторической достоверности в прозе 60-90 годов и мифологизации событий прошлого как следствия советской идеологии. В статье раскрыта сущность этого явления и способы его художественного воплощения. В зависимости от роли исторических событий в произведении автор выделяет прозаические произведения, в которых события прошлого выполняют функцию фона описываемых событий и произведения, где историческая правда перекинуто в соответствии с принятыми в господствующей

ідеології принципами. Автор робить ударення на необхідності переосмислення українських произведених с недостовірно представленими фактами.

*Ключевые слова: историческая память, исторический роман, жанр, мифологизация.*

Ivanchenko R. THE HISTORICAL PROSE AND THE MYTHS (A PROBLEM TO CONSIDER) / Kyiv national university, Ukraine

Raisa Ivanchenko's new article "The historical prose and the myths" considers the role of historical events in Ukrainian novels in 1960-1990ies. The author analyses special features of the historical prose in its relation with political and cultural circumstances of that time. Great attention is paid to the level of historical trustworthiness in the prose of 1960-70ies and to the mythological way of description as the result of Soviet ideology. The article reviews the methods of mythological transformation of well-known historical personalities and facts in Ukrainian historical novels. Depending on the part of historical events in the work of art two kinds of historical novels can be distinguished: the first uses history only as a background of a novel, the second kind of novels misinterprets historical truth in accord to the ruling ideology. The author accentuates the necessity of revision of Ukrainian historical novels of the indicated period.

*Key words: the historical memory, the historical novel, genre, mythological transformation.*

Могутня біоенергетика історичної пам'яті в усі часи світової цивілізації була невичерпною скарбницею суспільно-політичних, державницьких, культурних, духовних та естетичних цінностей людства. Саме вони в найбільшій мірі творили, формували й відганювали соціальні, національно – психологічні та ідеологічні закономірності суспільного життя. В цьому контексті історична романістика була завжди виявом органічного розвитку суспільного життя і являла собою форму збереження й розвитку духовної і політичної пам'яті та культури народу.

В українській історії українська література також була скарбницею збереження й розвитку української національної свідомості, духовної і політичної культури нашого народу навіть у найтяжчі часи колоніального панування тут іноземних держав. Саме вона найбільшою мірою протистояла денационалізації й нищенню його духовної культури. Ця роль історичної романістики стала також і своєрідною незборимою зброєю в боротьбі за збереження самобутності і власної самосвідомості та гідності українців як особного народу, що має історичне право, як і інші народи, на власне суверенне політичне існування.

Досвід розвитку української історичної прози в 60–90х рр. ХХ ст. яскраво виявив саме цю її унікальну роль у суспільному житті української нації. Особлива епоха зацікавлення історичною минувиною та історичною літературою, що висвітлювала уроки уроками історичного розвитку, розпочалась у нашій країні в добу так званої ліберальної весни, або "хрущовської відлиги", котра вперше за всі роки існування більшовицького тоталітаризму проголосила гласність – дозвіл на альтернативні думки, публікації й книжки, а відтак і щодо історичної літератури. Адже саме цей жанр літературної творчості через слово повертав найширшим колам суспільства історичну пам'ять і здобутки народу в минулому.

Поєднуючись із психологізмом та естетичним характером літературного письма, історична література ставала незвичайною дієвою силою не лише в пізнанні власної історії, але й у виробленні нового світогляду. Адже вона змушувала порівнювати минуле із сучасним, аналізувати явища і факти чи діяльність окремих історичних діячів, осмислювати їх, шукати нові напрямки у виробленні сучасного суспільного поступу. Героїчна діяльність видатних історичних особистостей викликала гордість і повагу, наповнювала бажанням наслідувати їм, негативні явища чи позиції окремих діячів змушували до пошуків альтернативних шляхів – і все це разом творило напружену працю інтелектуальних сил людини, сприяло всесторонньому розвитку її мислення – аналітичного, естетичного, психологічного й політичного.

Адже історична романістика базувалась, чи, власне, мусить опиратися на архівно-документальні джерела. Через те вона завжди викликала довіру мільйонів читачів. Бо її покликанням було ствердити і поширити історичну правду, яка б допомагала сучасному читачеві виробляти правильні погляди і на сучасне йому суспільне життя.

Проте епоха ліберальної весни завершилась дуже швидко. Почались жорсткі обмеження і контроль за ідеологією, та історична романістика продовжувала творитись і намагалась скористатись давнішими прийомами підтекстів, аналогій, перенесення сучасних подій в минулі часи і давати у такий спосіб оцінки подіям сьогодення. Проблема історичної правди тут зіткнулась із проблемами давніших і сучасних міфів, які перекручували події, факти, явища на догоду численним правителям в усі часи історичного буття українського етносу.

Особливо тяжкі наслідки мифологізації історичного минулого залишились від попереднього тоталітарного режиму. І ці набутки продовжували домінувати у психології українських письменників і в наступні 70-80 роки ХХ ст., зокрема в епоху правління Брежнєва – Сулова, коли закінчилась ліберальна доба і знову повернувся прискіпливий контроль та жорстке ручне управління більшовицьких ідеологів, котрі пильно стежили за "класовим підходом" до оцінок історичних явищ, за дотриманням інших марксистсько – лєнінських доктрин та концепцій. Тож від авторів історичних творів вимагалось не

стільки дотримання аналізу історичної правди, як виконання різних комуно-більшовицьких ідеологічних настанов: показувати класову позицію верхів, неодмінно ідеалізувати простий народ, позитивні оцінки давати тільки тим історичним діячам, які були визначені правлячими ідеологами, інших – засуджувати, висміювати, зневажати. Тож не дивно, що і в 70-90-ті рр. українські письменники в основному обминали реальні історичні теми, а писали так звані історичні твори на рівні доступних їхньому інтелекту естетично-психологічних сюжетів, що розгортались на якомусь тлі історичної епохи.

Як правило, такі твори подавали певну картину історичного минулого і не відзначались особливим впливом на читача. Вони не мали ніякого ідеологічного чи політичного навантаження і в кращому випадку були більше розважально – детективними. Проте в часи всезагального партійного контролю і вони відігравали певну позитивну роль, звертаючи увагу сучасників до української мови в цілому і стверджуючи, що і українці мали свою якусь історію, тобто, що й вони – історична нація, а це теж було у якійсь мірі справою небезпечною.

Інша частина письменників все ж прив'язувала свій сюжет до певних історичних подій. І замість того, щоб ретельно вивчити проблему й розгорнути її в правдивих барвах психологічно-естетичного та історичного аналізу і тим самим дати зрозуміти, чому ті чи інші події відбулися саме так, а не інакше, вдавались до іншого способу їх відтворення – свідомо йшли на про вокативні перекручення, щоб прислужитись панівній ідеологічній парт номенклатурі та її контролю. Зрозуміло, що в подібних творах ці автори часто вдавались до містифікацій історичних подій і постатей, часом перекреслюючи реальну історію, підпорядковуючи їх панівні концепції офіційної компартійної ідеології, зокрема, про зверхність, чи першорядну роль в українській історії “старшого брата”, про недолугість українських видатних осіб, навіть визнаних позитивними. Мовляв, він, звичайно, герой, але ось, бачите, морально-сексуально розбещений, п'яниця, захланний і взагалі неповноцінний.

Такі автори намагались не відтворювати минулу дійсність, а відгородитись передусім від звинувачень в ідеалізації української історії, і, з іншого боку, – дістати за таку свою прислужливість нагороду чи почесне звання та певні матеріальні пільги.

Такого типу історична проза знаходила відразу ж підтримку в центрі Радянського Союзу, видавалась і перевидавалась багатомільйонними тиражами. Адже вона підтверджувала ідеологію “єдиного советского народа”, принижувала гідність непанівних націй та з особливим притиском наступала й принижувала українську національну культуру. Адже створені нереальні брехливі міфи в цих творах перелицьовували у свідомості мільйонів читачів події та оцінки. У такий спосіб торжествувала й насаджувалась історична безграмотність й відверте лакейство, що знайшло свою концептуальну форму в теорії “старшобратства” російського народу чи спільної історичної “колиски трьох братніх слов'янських народів”. У такий спосіб українська історична проза втрачала свою суспільну місію, ставала зброєю зомбування широких верств населення, підміняла реальні історичні знання міфологізованою писаниною, котра прислужувала ідеологічним завданням тоталітарно-більшовицької ідеології. Так, деякі київські князі-просвітителі ставали розбещеними п'яницями і нікчемами, від яких рятували Київську державу прийшли східні князьки, що намагались утвердитись у блискучій Київській Русі. Або деякі амбітні козацькі ватажки від задрощів до освічених і успішних козацьких гетьманів, нищили їх, піднімаючи проти їхнього владарювання довірливих українських селян і козаків, які разом з тим нищили й свою козацьку демократично-республіканську державу. Але цей політично недолугий козацький провідник, який фактично користувався порадами настановами царських посланців, виступає у творі як видатна історична постать, що рятує Україну.

У даному контексті автор навмисно обминає імена таких авторів та назви їхніх творів, оскільки вони відомі кожному літературознавцю на цій конференції. Крім того, багатьох із них уже немає на землі. Проте, напрямок їхньої діяльності в українському літературному процесі залишився.

Він уже належить минулій епосі. Як подібний напрямок, до речі, і в українській історіографії. Його можна тепер уже віднести до епохи “пропащого часу” і “пропащої сили”. Але традиції тієї історичної доби ще не всюди вимерли. Зокрема, чимало авторів старшого покоління історичних літературних творів й донині ігнорують реальні історичні обставини, коли пишуть свої твори на історичні теми, чи просто свідомо вдаються до обрїхувань, як це ми часто спостерігаємо в численних писаннях сумнозвісного О. Бузини.

Хоча в наш час, попри всі економічні негаразди в країні, реабілітований і доступний величезний історико–документальний вантаж різних історичних епох. У роки незалежності України з'явилося чимало нових наукових розвідок сучасних українських істориків із різних напрямків історії.

Але традиція підпорядковуватись старим комуно-більшовицьким концепціям досить нав'язлива, її нелегко збутися. Адже ще живе покоління людей, вихованих у тій традиції, менталітет котрих не піддається динамічним переминам. Тому частина літераторів, яких найбільше друкували в радянських видавництвах, знаходить і тепер своїх прихильників і успішно видається в Росії. Міфи історичної прози радянських часів продовжують торжествувати.

Лише дехто із представників загалу письменницького гурту тих 70-90-х рр. змогли в ті часи вийти на невидимі барикади боротьби за історичну правду в історичній літературі. Хоча і не завжди вона була успішною.

Проте в сучасній Україні через економічну скруту, але більшою мірою через недооцінку значення збереження й поширення історичної правди в нашому суспільстві всі вони лишились за бортом суспільного життя. Українська книжка зникла під тиском широкого культурологічного наступу сусідніх держав, і, зокрема, Росії. Зменшення ролі історичних знань як і знищення національної духовності й культури в Україні стали прицільним предметом нової невидимої війни проти суверенної Української держави. Адже історія, як і історична романістика, – це кров і мозок політики, основа державницької свідомості народу, на якій виростає й тримається держава.

А “подальше існування унітарної України, – як пише відомий російський політик О. Дугін, – неприпустиме. Ця територія (тобто – Україна – авт.) має бути поділена [1, 259].

Тож і не дивно, що в сучасній Україні, де влада перебуває в руках неукраїнської еліти, не виходять у світ українські книжки, тим паче, не видаються і не перевидаються знакові твори багатьох авторів української історичної прози минулих років. Але віримо: пережили голодомори і війни, переживемо і цю скруту. Розквіт української літератури ще попереду.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дугин А. Основы геополитики России / А.Дугин. – М.: Арттегия, 1999. – 608 с.

УДК 82.111(73) - 94

## ТРАНСФОРМАЦІЯ ІСТОРІЇ В РОМАНІ С. КІНГА «БУРЯ СТОРІЧЧЯ»

Казьміна Н.О., асистент

*Мелітопольський державний педагогічний університет*

У статті йдеться про трансформацію історії Америки в художніх творах Стівена Кінга. Розглядається роман «Буря сторіччя». Надана стисла характеристика творчості письменника. Здійснено дослідження вірогідних історичних фактів американської історії, а також вплив історичних подій на розвиток літературної думки. У статті аналізується твір «Буря сторіччя», а також докладно змальовані історичні реалії, які вплинули на створення цього твору.

*Ключові слова: психологічний аналіз, художнє припущення, умовність.*

Казьміна Н.А. ТРАНСФОРМАЦИЯ ИСТОРИИ В РОМАНЕ С.КИНГА "БУРЯ СТОЛЕТИЯ" / Мелитопольский государственный педагогический университет, Украина.

В статье речь идёт о трансформации истории Америки в художественных произведениях Стивена Кинга. Рассматривается роман Стивена Кинга «Буря Столетия». Дана краткая характеристика творчества писателя. Проведено исследование достоверных исторических фактов американской истории, а также влияние исторических событий на развитие литературной мысли. В статье дан анализ произведения «Буря Столетия», а также подробно описаны исторические реалии, повлиявшие на создание этого произведения.

*Ключевые слова: психологический анализ, художественное допущение, условность.*

Kazmina N.A. TRANSFORMATION OF THE HISTORY IN STEPHEN KING'S NOVEL "STORM OF THE CENTURY" / Melitopol state pedagogical university, Ukraine.

In this article the author tells us about transformation of the American history in Stephen King's creative activity. The novel "Storm of the century" is under the consideration. The author gives us the short characteristics of Stephen King's creative activity. There were made a research of the real historical facts from the American history, and also the influence of historical events on the development of the literature idea. In this article is given the analysis of the novel "Storm of the century", and also the historical realities which influenced the creation of this novel are described in details here.

*Key words: physiological analysis, artistic assumption, convention.*

Творчість американського письменника Стівена Кінга - дуже цікаве й суперечливе явище в американській літературі. Багато критиків відносяться до нього доволі упереджено. Хтось з них відносить його творчість до масового сенсаційного читива, проте при його більш ретельному аналізі можна зробити висновок, що його твори - це серйозні роботи, які зачіпають культуру, побут, реалії



американського життя. Кінг закликає читачів поглянути на світ із його позиції, озирнутися на гострі моральні, соціальні, екологічні проблеми, а також проблеми сім'ї та підлітків.

У якійсь мірі можна зрозуміти те, що Стівена Кінга дуже часто критикують за пристрасть описувати усілякі патології та жорстокість, проте за всіма цими проявами можна розгледіти глибокий психологічний аналіз його персонажів. І несправедливо було б не відзначити ту гостроту проблем, які він піднімає у своїх романах, пекучу актуальність досліджуваних ним конфліктів. Оскільки Стівен Кінг є нашим сучасником, то його творчість ще не отримала серйозної критичної оцінки літературознавців, які більше уваги звертають на твори класиків літератури. Проте в передмові до його книг можна зустріти спроби більш глибокого аналізу його творів. Наприклад, передмова Пальцева М. до книги С. Кінга «Мертва зона», стаття Соломії Павличко «Література під владою нечистої сили» [2;53], стаття критика Зверева А. під назвою «Другий зір» у журналі «Іноземна література».

На сьогодні Стівен Кінг є одним з самих найбільш популярних сучасних американських прозаїків. Велику кількість його творів було успішно екранізовано і вони мали великий успіх у глядачів. Це такі фільми, як «Кері» (1976), «Сяйво» (1980, 1997), «Калейдоскоп жахів» (1982), «Кристіна» (1980), «Мертва зона» (2002), «Буря сторіччя» (1999), «Діти кукурудзи» (1993), «Кладовище домашніх тварин» (1989), «Лунатики» (1992), «Долорес Клейборн» (1995), «Втеча з Шоушенка» (1994), «Зелена миля» (1999), «Лангольери» (1995), «1408» (2007), «Туман» (2007), «Секретне вікно» (2004) та ін., деякі з них були екранізовані кілька разів, а також деякі його твори стали навіть міні-серіалами.

Кінгу затісні межі роману, у нього обов'язково присутній момент художнього припущення й умовності. Спочатку його порівнювали з Реєм Бредбері і Айзеком Азімовим. Проте у Кінга дія відбувається не на інших планетах, а у звичайних американських містечках, у буденних місцях. Ситуації, змальовані Кінгом відрізняються від тих, які виникають в «Марсіанських хроніках» Бредбері, Азімовському «Кінці вічності». Читача ні на мить не залишає відчуття реальності того, що відбувається. І якщо не шукати в Кінга якихось приголомшливих одкровень щодо тих або інших прихованих властивостей свідомості, якщо звільнити його книги від властивого йому нальоту містики, виявиться, що вони завжди засновані на справжніх явищах суспільного життя Заходу [1; 73].

У нашій статті ми розглянемо його роман «Буря сторіччя», у якому Стівен Кінг, майстерно використовуючи факти з історії Америки, дає своє бачення подій. У передмові до твору він пише про те, як зародився цей твір: «Останнім поштовхом слугувало усвідомлення, що якщо я зроблю місцем дії Літл-Толл-Айленд, то отримаю шанс сказати щось цікаве й суперечливе про саму природу спільноти, тому що у всій Америці немає спільнот, які б були так тісно переплетені, як острівні спільноти на узбережжі штату Мен. У них люди пов'язані ситуацією, традицією, спільними інтересами, спільними релігійними звичаями й роботою - завжди важкою, іноді небезпечною. Кровні зв'язки так переплутані, що населення більшості островів складається всього з півдужини прізвищ, переплетених двоюрідною спорідненістю й шлюбними зв'язками, як клаптева ковдра. Якщо ви турист (або взагалі людина "з материка"), вони можуть віднести до вас доброзичливо, але не розраховуйте заглянути в глибину їхнього життя... Я пишу про маленькі міста, тому що я - хлопчисько з маленького міста (хоч і не хлопчисько з острова, поспішаю додати, коли я пишу про Літл-Толл-Айленд, я пишу як людина стороння), і майже всі мої історії про маленькі міста – про Джерусалемз-лот, про Касл-Рок, та про Літл-Толл-Айленд - усі вони зобов'язані Марку Твену ("Людина, яка спокусила Гедліберг") та Натанієлю Готорну ("Молодий Гудмен Браун"). Та все ж всі ці історії, як мені здається, побудовані на одному неперевіреному постулаті: проникнення злої волі не може не зворушити спільноту, роз'єднуючи людей і перетворюючи їх на ворогів. Але це мій досвід скоріше як читача, ніж як члена спільноти; а як член спільноти, я бачив, що нещастя, що вибухнуло, об'єднує міста. Але все одно залишається питання: чи є результатом такого об'єднання загальне благо? Чи завжди ідея "спільності" зігріває серця, або їй трапляється і холонути кров?... І я вже знав, що повинен хоч би спробувати це написати». Спочатку цей твір було задумано автором як роман, проте згодом він був написаний ним у формі кіносценарію. «Я писав її у вигляді телесценарію, тому що так хотіла ця історія – бути написаною, але без всякої думки, що вона і справді з'явиться на екрані», - пише автор [3;4].

У «Бурі Сторіччя» Кінг описує життя звичайних американців на маленькому острівці Літл-Толл-Айленд, яке йшло своїм звичаєм, доки його мешканці не зіткнулися з двома речами: жахливою бурею, яка рухається у напрямку їхнього острова, і появою таємничого незнайомця на ім'я Андре Лінож. Образ Ліножа втілює собою страшного й могутнього демона, який вимагає в місцевих жителів дати йому те, що він хоче. Люди, приголомшені його жорстокістю й нажахані до смерті, здатні на все, аби позбавитися цього небажаного гостя. Лінож шукає наступника, дитину, якій зміг би передати свої знання й магичний досвід. Довгий час, тримаючи в таємниці свою демонічну природу, Лінож оголює правду про гріхи й провини мешканців острова. А потім із самовдоволенням дивиться на те, як люди, не вдаючись ні до яких думок про розкаяння, роблять марні спроби відшукати в самих собі хоч якусь крихту моральності й сили духу. Цей персонаж чимось нагадує хірурга, який розрізає гнійні рани людства, але не лікує їх, а лише відчужено спостерігає за тим, що буде далі.

Єдина людина, на совість якої не тисне Лінож, - це місцевий констебль Майк Андерсон, головний герой роману. На тлі острів'ян, які до фіналу роману втрачають всіляку людську подобу, він єдиний, кому не властива легкодухість й аморальність. Але головна річ, якої навчає твір, - це те, що за все рано чи пізно доводиться платити. У тому числі і за власну силу духу, за те, що не такий, як усі, за те, що все ж таки не в змозі пройти обраним шляхом до кінця. І в цьому плані Майку випала важча доля, ніж іншим [4; 1].

У «Бурі Сторіччя» Кінг використовує звичайний мотив д'яволяди, додаючи йому вельми оригінальну інтерпретацію за допомогою філософських роздумів про відплату, людську гріховність, боротьбу добра і зла в душі кожного з нас. Герої Кінга знов знаходяться в ситуації жорсткого морального вибору, від якого залежить їхня подальша доля. Але як можна зробити цей найправильніший вибір, коли обидва варіанти неприйнятні? Де чітка межа між добром і злом? Та і що є добро - квінтесенція людського існування, або, можливо, не більше ніж порожня казка, ілюзія, за допомогою якої найпростіше замаскувати власну низькість й порочність?

Взагалі, проблема вибору для людини - одна з найскладніших, тим більше, якщо вибір зроблений невірною... Суспільство острів'ян - це суспільство в мініатюрі, коли воно настільки самовпевнене у своїй силі завдяки згуртованості, але ця сила вмить зникає, варто з'явитися Ліножу. І ось девіз єдиної згуртованості перетворюється на повну відчуженість й байдужість до долі своїх співвітчизників. Атмосфера на острові - напружена, це суспільство острів'ян нагадує в якійсь мірі «фамусовське товариство» з комедії Грібосдова. Ті ж забобони, ті ж вади, хоча, звичайно, у героїв «Бурі Сторіччя» ситуація набагато складніша. Вибір для них - це не просто якесь рішення, це рішення долі всього острову. І, врешті-решт, опиняється так, що люди ніяк не можуть вплинути на події навколо них. Вони мчать за течією, неначе сама буря потягла їх за собою. Події книги - стихія. А головний герой, втрапивши найдорожче, не може погодитися з тим, що його позбавили цього люди, яких він знав усе життя. Він їде, тому що не може щодня дивитися їм в очі. Він не зміг перемогти один, якби його підтримала дружина та інші мешканці, то Лінож був би переможений, але страх і відчай, що опанував усіма, позбавили Майка Андерсона сина. Хлопчик же, якого віддали Ліножу, знайшов щось, чого ніколи не зрозуміти звичайним людям на острові, знайшов силу вирішувати і обирати, робити так, як вважає потрібне, але в темному її втіленні. І звичайно, Лінож заздалегідь обрав дитину. І забрав би його, так або інакше. Кінг примушує читача зрозуміти, що краще боротися до кінця за найдорожче, ніж бачити, як це у тебе забирають, а потім винуватити себе за невірний вибір. Він вчить тому, що поганий або гарний, складний або простий, але вибір завжди є.

У «Бурі сторіччя» Стівен Кінг дає нам дуже цікаву версію, яка тісно пов'язана з реальною історією однієї з перших англійських колоній в Америці.

Це одна з найпекучіших таємниць ранньої історії Америки - безслідне зникнення колонії, заснованої у XVII сторіччі. Насправді, ця колонія, яка влаштувалася на острові Роанок в окрузі Дейр (у даний час — Північна Кароліна, США), виникла на кошти сера Уолтера Рейлі при королеві Єлизаветі I з метою створення першого постійного англійського поселення в Північній Америці. У поселенні налічувалося 170 осіб, серед яких були жінки та діти. Навколо жили ворожі племена індіанців. Заснувавши колонію, Рейлі поплив на своєму кораблі до Англії, але через декілька років повернувся. На превеликий подив, усі будинки виявилися порожніми. Не було слідів бійки, або пожежі, або іншого стихійного лиха. Не залишилося ніяких слідів зниклих англійців. Тільки на одному дерев'яному стовпі красувався загадковий напис, вирізаний ножем: «Кроатон».

Популярна історія про «зниклу колонію», тісно пов'язана з індіанським плем'ям Кроатон, що жило неподалік, лягла в основу безлічі художніх творів й фільмів. Усього в 1590 році на північноамериканський острів Роанок було направлено чотири пошукові експедиції, - повідомив віцепрезидент суспільства "Зникла колонія" Джеймс Харт. Навколишні ліси ретельно досліджували у пошуках свіжих могил, але жодного трупа теж не знайшли. Плем'я місцевих індіанців-кроатонів було дружне до колоністів, але про всяк випадок обшукали їхнє село на сусідньому острові. Це не дало ніяких результатів. В решті решт Уайт послав королеві депешу: "Вони не могли зникнути просто так, що не залишилося навіть і сліду. Їх забрав диявол". Пізніше Рейлі вже з власної ініціативи шукав поселенців, перекопав всю землю на місці села, але через 14 років остаточно облишив пошуки.

Безслідне зникнення всіх колоністів Роанока вважається однією з головних таємниць в історії людства. Зараз острів Роанок - одне з найпопулярніших туристичних місць американського штату Північна Кароліна. П'єса Пола Гріна "Зникла колонія" завжди йде з аншлагом [5;7].

Дін Кунц у «Фантамах» теж згадує цей випадок, проте з властивою йому часткою містицизму. У багатотомній епопеї французьких письменників Анн і Серж Голонн про Анжеліку в романі «Анжеліка в Новому Світі» можна зустріти опис цього випадку: «Але найстрашніша доля була в англійців сера Уолтера Рейлі, які висадилися біля острова Роанок у Вірджинії. Це трапилося в 1587 році. Одному з очолювачів колоністів, Джону Уайту, довелося вирушити по допомогу до Англії. Коли ж він повернувся, то не знайшов навіть сліду своїх співвітчизників, адже серед них знаходилися його дружина і маленька

донька Вірджинія, перша біла дитина, що народилася на американській землі. Уайт обнищпорив всі води, всі береги, всі ліси, шукав цілий рік, але марно. Таємниця простягла свої крила над долею колоністів» [6;379].

У романі «Буря сторіччя» згадується реальний випадок зникнення людей у поселенні Роанок, а також натяк на причину цього зникнення - жителі селища зникли б, якби не побажали добровільно віддати свою дитину посланцю диявола. У «Бурі сторіччя» втілення сатани Анре Лінож всіляко залякує мешканців, навіваючи їм дуже страшні сни про їх зникнення, як це було в роки перших поселенців Америки. Стівен Кінг змальовує це так: «Вставка: картина, що зображує селище вісімнадцятого сторіччя. Чути голос жінки-репортера: - Так виглядало поселення Роанок, штат Вірджинія, у 1587 році, до того, як звідти зникли всі жителі - чоловіки, жінки і діти. Так ніколи і не з'ясувалося, що ж із ними сталося. Був знайдений єдиний ключ до відгадки - слово, вирізане на дереві... Вставка: вирізаний на стовбурі в'яза напис. Букви КРОАТОН - ось це слово: "Кроатон". Чиєсь ім'я? Назва міста або місцевості? Нісенітниця? Слово забутої багато сторіч тому мови? Цього ніхто не знає». Стівен Кінг майстерно використовує одну з таємниць історії Америки, щоб додати своєму творові достовірності й реальності. За його версією, жителі острівця Літл-Тойл-Айленд всі б загинули, покінчивши життя самогубством у пучині океану, як це трапилося з їх попередниками: «Кошмарною процесією йдуть острів'яни, що впали в транс, у нічних сорочках і піжамах, вони не помічають виючого вітру й снігу, що вкриває їх. Йде Анджела з маленьким Бастером на руках, за нею Моллі в нічній сорочці несе Ральфі; Джордж Кірбі... Ферд Ендрюс... Роберта Койн..., зрозуміло, усі тут. І в кожного на лобі дивне й зловісне татуювання: "КРОАТОН". Першим йде Роббі: - Пробачте, що не дали вам того, що ви хотіли. Він падає з розламаного причалу в океан. Орв Бучер другим: - Пробачте, що не дали вам цього, містер Лінож. І крокує услід за Роббі. Енджі Карвер з Бастером на руках. - Ми просимо у вас вибачення. Правда, Бастер?

З дитиною на руках вона робить крок з пірсу в море. Наступна - Моллі з Ральфі на руках». Ось такий ось страшний сон бачать усі мешканці маленького острівця під час найстрашнішої й жорстокої бурі, яка захопила їх у полон, і вони розуміють, що якщо не виконають, те чого від них хочуть, то, можливо, така доля спіткає всіх їх. Стівен Кінг алегорично змальовує бурю назовні, маючи на увазі бурю у суспільстві, яке втратило свої моральні орієнтири і вибухнуло, створивши вирій почуттів та пристрасті. Таким чином, Стівен Кінг відтворює перед нами образи заляканих і доведених до відчаю людей, які спроможні на все, навіть віддати власних дітей у руки диявола, аби залишитися живими і спокійно продовжувати життя. Але після бурі вони зрозуміли, що втратили найдорожче, що мали, дух єдності, співчуття та частку своєї загрубілої душі. Роман «Буря сторіччя» несе в собі соціальне попередження про те, що треба триматися разом для того, щоб перемогти зло, у якій формі воно б не з'явилося [3;252].

Автор неодноразово звертається до історії Америки у своїх творах, практично у кожному з них перед нами постають картини американських реалій. У творі «Мертва зона», наприклад, автор описує уотергейтській скандал, загострення соціальних суперечок, «Серця в Атлантиді» нам дають повне уявлення про війну у В'єтнамі і політичні кризи в Америці 60х років. Звідси можна зробити висновок, що Стівен Кінг намагається донести до читача свій погляд на історію Америки, а також усвідомити ті реальні небезпеки, які дозволяють розрізнити за вдаваним буденним спокоєм американського побуту, дію жорстоких і антигуманних сил, що загрожують зруйнувати фундаментальні основи моральності і людяності, згуртованості і розумності.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Зверев А. Второе зрение / А.Зверев // Иностранная литература. - 1984. - № 1. - С. 71-73.
2. Павличко С. Література під владою нечистої сили// Всесвіт. - № 9. - Київ: вид. Радянський письменник, 1987.- С. 53.
3. Кінг С. Буря столетия /пер. с англ.: М. Левин. – М.: Изд. АСТ, 2001. – 317 с.
4. Аванесян К. Лики зла // Karen. avanesyan@kinomania. Ru
5. Аргументы и факты // Газета–№12- 23 марта 2005.
6. Голон Анн, Серж. Анжелика в новом свете / пер с фр.: Г. Сафронова и К. Северова. – К.: МП Райдуга, 1992. – 512 с.
7. Ружицький В. Творчість С. Кінга // Всесвіт. - №9. - Київ: вид. Радянський письменник, 1991.- С. 44.
8. Стуруа Мэлор. Так ли далёк Стивен Кинг от истины//Звезда. - № 7. – Ленинград: Издательство Художественная литература, 1986. – С. 179-181.
9. Староверова Е.В. Американская литература// издательство Лицей, 2005. – 320 с.

## МОВНІ КОНЦЕПТИ ЧАСУ

Качан Л.В., аспірант

*Запорізький національний університет*

У статті розглядаються темпоральні фразеологізми і паремії як мовні засоби вираження концепту часу.

*Ключові слова:* концепт, фразеологічні одиниці, паремії, метричний час, екзистенційний час.

Качан Л.В. ЯЗЫКОВЫЕ КОНЦЕПТЫ ВРЕМЕНИ /Запорожский национальный университет, Украина.

В статье рассматриваются темпоральные фразеологизмы и паремии как языковые способы выражения концепта времени.

*Ключевые слова:* концепт, фразеологические единицы, паремии, метрическое время, экзистенциальное время.

Kachan L.V. THE LINGUISTIC CONCEPT TIME / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

This article deals with the temporal idiomatic phrases and paroemia as a linguistic method of expressing the concepts of time.

*Key words :* concept, phraseological unit, proverb, metrical time, existential time

Мовна концептуалізація часу на сьогодні є актуальною у зв'язку з посиленням уваги до вивчення етнічної ментальності. Розуміння часу є одним із головних філософських понять, яке ґрунтується на життєвому досвіді людини. Усе пов'язане з часом. Існуючи в часовому проміжку між минулим і майбутнім, ми досягаємо лінійність подій, що відбулися раніше, плануємо майбутнє. Отже, значення часу є предметом постійного зацікавлення мовознавців.

Починаючи з О.Потебні категорією темпоральності займалися: Л.Булаховський, М.Жовтобрюх, Б.Кулик, І.Матвіяс та ін. „Розвиток концепції мовного часу в Україні відбувався від логіцистичного через непослідовний формально-граматичний підхід до ономазіологічного та функціонального”[2, 47].

Концептопольовий устрій часу розглядається також у роботах Ю.Дем'янової [2], А.Приходько [5], Ю.Белозьорової [1] та ін.

І.Білодід категорію темпоральності розглядає в морфології, синтаксисі, стилістиці, лексиці й фразеології української мови, яким присвячені томи „СУЛМ” [2, 47].

Усталені звороти мови, у тому числі й прислів'я та приказки, у яких закарбоване сприйняття часу як відображення узагальненого погляду народу на плинність та перебіг усього сущого, ще не були об'єктом спеціального наукового вивчення.

**Мета** пропонованої статті - проаналізувати темпоральні фразеологізми та паремії як засоби вербалізації концепту „час” українцями.

**Матеріалом** для дослідження послужили „Словник фразеологізмів української мови”, укладений В.М.Білоноженко [6] та збірки „Прислів'я та приказки: Людина. Родинне життя. Риси характеру”[4], „Прислів'я та приказки: Взаємини між людьми” [3], упорядковані М.М.Пазяком.

**Об'єктом** нашого дослідження є темпоральні фразеологічні одиниці й паремії, представлені в зазначених словниках.

**Предметом** дослідження є структура концепту „час”, представлена в темпоральних фразеологізмах і пареміях.

Як слушно зауважує Ю.С.Белозьорова в роботі „Когнітивно-дискурсивна концептуалізація часу в сучасній німецькій мові”, макроконцепт Час вміщує в собі гіперконцепти *метричний час* і *екзистенційний час*, „які, відбиваючись у тій чи іншій лінгвокультурній свідомості, здатні набувати деяких національно-культурних рис” [ 1, 69 ].

Мовна картина світу, представлена у фразеології мови, включає в себе різноманітні концепти, які відображають духовність народу, його побут, уявлення про час і простір.

Щоб виявити специфіку сприйняття й вираження концепту „час” в українській фразеології, необхідний зіставний аналіз з іншими мовами, але цьому має передувати характеристика власне українських засобів.

А.М. Приходько характеризує *метричний час* як макроконцепт, здатний відобразити кількість і сприйматися як одиниця виміру. „Його когнітивно-семантична структура представлена гіперконцептами „короткочасність”, „тривалість” і „умовно-метричний час” [5, 223].

Темпоральні концепти зі значенням „тривалість” в українській мові передаються лексемами: тиждень, рік, сторіччя, година, декада, місяць [4, 223], що становлять основу багатьох фразеологічних одиниць і паремій.

**Тиждень:** *день свят, а тиждень заходу* [3,316].

**Рік:** *з року до року* [6, №272, 617]; *не перший рік* [6, №104, 600]; *не рік не два* [6, №105, 600]; *рік у рік* [6, №106,600].

**Сторіччя:** *золотий вік* [6, №525, 109]; *на віки вічні* [6, №5028, 109]; *на схилі віку* [6, №893, 702]; *коротати вік* [6, №302, 308]; *з сивини віків* [6, №172, 644].

**Година:** *зоряна година* [6, №96, 152]; *хто вродився в добру годину, того сонечко гріє кожну днину* [4, 359]; *як добра година, то знайдеться родина, а в злій годині - нічого по родині* [4, 359]; *година Вам щаслива* [3, 320]; *щоб тебе добра година знала!* [3, 326]; *бодай на все добра година та грошей торбина, а до того дівчорі сотні півтори* [3, 318]; *з-за доброї години очікувай лихої днини* [4, 356]; *в добру годину очікувай лихої* [4, 353]; *при добрій годині - брати й побратими, а при лихій годині - нема й родини* [3, 162]; *при добрій годині і куми побратими, а при лихій нема і родини* [4, 358]; *при добрій годині і дурень човном правитиме* [4, 358]; *при добрій годині всі куми й побратими* [3, 31]; *гарна година, та ні з ким полаяться* [3, 62]; *кому година тиха, той шукає собі лиха* [4, 363]; *година пік* [6, №105, 153]; *з години на годину* [6, №107, 153]; *як одна година* [6, №104, 153]; *до судної години* [6, №106, 153]; *лиха (важка, гірка) година* [6, 7У?97, 152]; *лиха година несе / занесла (принесла, приволокла)* [6, №99, 152]; *яка лиха година* [6, №103, 153]; *к лихій годині* [6, №110, 153] *ні к лихій годині* [6, №111, 153]; *на (якої) лихої години* [6, №108, 153]; *у лихої години* [6, №110, 153]; *про (на) чорну годину* [6, №167, 191]; *під сердиту годину* [6, № 114, 153]; *як я ся добре мав, то мене кожний знав, а як прийшла лиха година, то відцуралася і своя родина* [4, 359]; *побила лиха година - ота чужа нива та позичений серп* [4, 365]; *хто шукає зла, той добра вовік не побачить* [4, 362]; *нещаслива година, як лиха родина* [4, 364]; *не минула мене лиха година* [4, 364]; *не вгадаєш ніколи лихої години* [4, 364]; *лиха та година, в котру мене мати породила* [4, 363]; *нещаслива година мене на світ породила* [4, 363]; *нещаслива родина -як лиха година* [3, 162]; *як чоловік здоров, то всі його кохають, а при лихій годині всі го ся цурають* [4, 365]; *прийде і на нього колись лиха година* [4, 365]; *треба годить своїй лихій годині* [4, 365]; *мухи та комарі кусають до пори, а для лихої людини нема ні пори, ні години* [4, 363]; *лихої години не проспить* [4, 159]; *бери його (її, їх...) лиха година* [6, №91, 152]; *всякі гроші хороші та складай їх на лиху годину* [3, 109]; *гроші ховай на чорний день та лиху годину, як поміч єдину* [3, 109]; *утіхи на годину, а біди до смерті* [3, 151]; *година горя довша, як рік радості* [3, 156]; *втіхи година, а біди до смерті* [3,191]; *в лиху годину узнаєш вірну людину* [3, 26]; *гірка гостина, коли лиха година* [3, 33]; *чи на тебе нема лихої години!* [3, 335]; *лиха його година знає!* [3, 331]; *хай лиха година* [6, №102, 153]; *хай на все лиха година!* [3, 331]; *щоб тебе не минула лиха година* [3, 331]; *іди в лихий час та в куцу годину* [3, 331]; *кому добрий день, а кому й непорядна година!* [3, 332]; *лиха година, як у бідного здохне корова, а в багатого вмер дитина* [3, 162]; *як прийде зла година, треба знати, по чім ківш лиха* [4, 363]; *лиха (нещаслива) годинонька* [6, №112, 153]; *бий тебе (його, її, їх) лиха (та нещаслива) година* [6, №92, 152]; *побий тебе (його, її, їх) лиха (та нещаслива) година* [6, №92, 152]; *побила б тебе (його, її, їх) лиха (та нещаслива) година* [6, №92, 152]; *бодай побила лиха (та нещаслива), (нагла) година* [6, №93, 152]; *бодай (щоб) тебе (його, вас, їх...) взяла лиха година* [6, №94, 152]; *взяла б його лиха година* [6, №94, 152]; *побила лиха (та нещаслива) година* [6, №101, 153].

Як бачимо, у наведених прикладах година вживається у своєму широкому значенні темпоральних концептів тривалості. І є найуживанішою серед 77 фразем та паремій. Як відомо, лексемою година ми позначаємо: 1) відрізок часу, який дорівнює 1/24 доби і складається із 60 хвилин; 2) час, момент, період, пору і т. под. Майже в усіх прикладах цієї групи лексеми година, годину, годинонька, годині, години корелюють із поняттями час, момент, період, пора і більшість із них має негативну конотацію, що пов'язана з емпіричним досвідом людини.

Умовно-метричний час відображає окремі періоди явищ природи й життя людини, які виступають „у вигляді точних календарних строків і конкретних дат літочислення. Концепторелевантними одиницями тут виступають такі основні групи: назви певних відрізків часу відповідно до календарних систем”[5,225]. Наприклад: вересень, грудень, жовтень, вівторок, серeda, неділя. Новий рік, Різдво, квартал, семестр тощо.

Вони представлені в наступних фразеологізмах і пареміях.

**Пори року:** *як бджіл по весні* [6, №45, 26]; *льоду серед зими не випросиш* [6, №278, 80]; *як зле мине, буде добре, як зима мине, буде літо* [4, 363]; *бабине літо* [6, №258, 349]; *скільки літ скільки зим* [6, №320, 656]; *біда на світі як в зимі так і в літі* [3, 142].

**Дні тижня:** *пожартував злодій: у четвер умер, а в п'ятницю встав та коня вкрав* [4, 375]; *злодюга попадається, як не тепер, то в четвер* [4, 374]; *сім неділь на тиждень справляти* [6, №688, 685]; *сім п'ятниць на тиждень* [6, №257, 651]; *ні тепер ні в четвер* [6, №40, 708];

**Свята:** як на *Великдень* [6, №63, 56]; не до *Петра*, а до *Різдва* [6, №210, 501].

Ця група є найменшою в кількісному відношенні (13). Тут умовно-метричний час переважно передають такі іменники, як літо, зима та дні тижня.

Темпоральні концепти, які характеризують *короткочасність* - *мить*, *хвилина*, *секунда* [5, 223], представлені в українській фразеології такими фразами:

**Мить:** у *миг ока* [6, №228, 387]; *ні на мить* [6, №261, 390]; в *одну мить* [6, №258, 389]; *на мить* [6, №260, 390]; у *ту ж мить* [6, №262, 390]; *за мить* [6, №259, 390]; *тієї ж миті* [6, №257, 389]; в *одн миг* [6, №227, 387]; *ловити момент* [6, №285, 352].

**Хвилина:** не *бачити вільної хвилини* [6, №36, 25]; *ловити кожен хвилину* [6, №284, 352]; *остання хвилина* [6, №29, 742]; з *хвилини на хвилину* [6, №31, 742]; *вільна (зайва) хвилина* [6, №28, 742]; з *кожною хвилиною* [6, №34, 743]; у *ту ж хвилину* [6, №39, 743]; *за хвилину* [6, №36, 743]; *на одну хвилину* [6, №37, 743]; *кожної хвилини* [6, №32, 742]; *ні на хвилину* [6, №38, 743]; *хвилина в хвилину* [6, №30, 742].

**Секунда:** в *одну секунду* [6, №113, 638].

Як бачимо, цю групу складають 22 фразеологічні одиниці. Паремії тут відсутні.

„На відміну від метричного, екзистенційний час існує на рівні відчуттів і асоціацій, а тому й не має спеціальних номінацій, здатних виступати його концептуальними репрезентантами, що зайвий раз підтверджує неодноразово висловлювану думку про відсутність однозначних відповідностей між словом і концептом, а точніше про неповну репрезентацію одного іншим" [5, 225].

Екзистенційний час представлений такими гіперконцептами: „вічність”, „позачасовість”, „циклічність”, „лінійність”, „віддаленість”, і „невіддаленість” [5, 225].

„Буденний час існує у межах екзистенційності, і в ньому відбивається архаїчна система темпоральної локалізації подій і явищ у рамках наївної картини світу, фіксується досить приблизна, але доволі надійна система орієнтації людини в топохронному континуумі, що відчуває себе частиною природи і Космосу”, - вважає А.М.Приходько [5, 227].

В українській пареміології та фразеології буденний час осмислюється й передається в таких висловах:

**Рано-пізно:** *ні світ ні зоря* [6, №57, 633]; *від світанку (світанья) до смеркання (до смерку)* [6, №76, 635]; *від зорі до зорі* [6, №332, 271]; *до (самої) зорі; до ранку* [6, №334, 271]; *на зорі* [6, №335, 271]; *рано чи пізно* [6, №46, 593]; з *(від) ранку до (самого) вечора; з раннього ранку до пізньої ніченьки* [6, №45, 593]; *від ранку до ранку* [6, №44, 593]; *хто не знає добра від ранку, той не буде мати його до останку* [4, 359]; *кому добре зранку, то добре й до вечора* [4, 357]; *коли нема щастя зранку, не буде й до світанку* [3, 170]; *хто не мав щастя від ранку, не буде мати і до світанку* [3, 172]; *хто рано встає, тому щастя є* [3, 172]; *хто пізно лягає, той щастя не має* [3, 172].

**День-ніч:** *ганятися за вчорашнім днем* [6, №21, 147]; *на черзі дня* [6, №31, 763]; *судний день* [6, №168, 191]; *день від дня* [6, №160, 190]; *як день, так ніч* [6, №171, 191]; *денно і нічно* [6, №155, 190]; *без тижня день* [6, №157, 190]; *вчорашній день* [6, №159, 190]; *аби день до вечора* [6, №156, 190]; *не перший день* [6, №165, 191]; *як одинь день* [6, №172, 191]; *що не день; що божий день* [6, №169, 191]; *по цей день* [6, №166, 191]; *день у день* [6, №162, 191]; *завтрашній день* [6, №163, 191]; *медові дні* [6, №376, 2097]; « *один прекрасний день* [6, №158, 190], *щаді гроші на чорний день* [3, 114]; *держи копійчку про чорний день* [3, 118]; *гроші ховай на чорний день та лиху годину, як поміч єдину* [3, 109]; *всілякі гроші хорощі, та бережи їх про чорний день та про лиху годину* [3, 109]; *кому добрий день, а кому й непорадна година!* [3, 332]; *робітниця поденна - то біда безденна* [3, 215]; *чорні дні* [6, №377, 209]; *чорний день* [6, №377, 09]; *друзі до чорного дня* [3, 22]; *не виповів би моєї біди і за три дні* [3, 149]; *про (на) чорний день* [6, №167, 191]; *до біди ще три дні* [3, 146]; *і вдень і вночі* [6, №54, 55]; *ні вдень ні вночі* [6, №55, 55]; *люди ніч (по шматках) розібрали* [6, №348, 358]; *на схилі дня* [6, №894, 702]; *жити одним днем* [6, №30, 236]; *вдень з вознем (зі свічкою) не знайти* [6, №296, 268]; *до (самого)судного дня* [6, №381, 209]; *серед білого дня* [6, №384, 209]; *як (мов, наче...) три дні не їв* [6, №1, 281]; *з дня на день* [6, №382, 209]; *ні дня ні ночі* [6, №383, 209]; *шукати вчорашнього дня* [6, №72, 780]; *во дні они* [6, №373, 208]; *як божий день* [6, №170, 191]; *дні і (та) ночі* [6, №374, 209]; *темна ніч для злодія покрову* [4, 376]; *ніч-мати все покрие* [4, 376]; *для злодія ні дня, ні ночі - краде, коли захоче* [4, 373]; *добрий вечір добрим людям!* [3, 320]; *і вдень і вночі лізе біда на очі* [3, 147]; *не під ніч згадуючи* [3, 326].

Ця група налічує 64 фразеологічні одиниці та паремії. Більшість із них передають буденний час за допомогою лексем: *день, дня, днем, вдень, дні, ніч, вночі* т. под.

На нашу думку, до представлених вище гіперконцептів екзистенційного часу можемо віднести й такі, як: „визначеність” і „невизначеність”, що не окреслюють конкретного терміну. Це такі паремії і фразеологізми:

1. **Часом** у добрі будеш - все горе забудеш [4, 359]; під **лихий час** і кум за собаку [3, 31]; хто часто сердиться, той **скоро** вмере [4, 365]; злодій краде лиш до **часу** [4, 374]; і злодій **до пори** краде [4, 374]; лихо **швидко** приходить, а **поволі** відходить [3, 160]; **мине** лихо, буде тихо [3, 160]; не завше горе на плечах сидить - **прийде час**, що і звалиться [3, 156]; це лихо **дочасне, не вічне** [3, 162]; як засинаю, **тоді** тільки й лихо забуваю [3, 162]; взяв на **час** та і в добрий час [3, 82]; буде добре, як **мине** зле [2, 353]; лиха та радість, по котрій смуток наступає [3, 191]; панська ласка **до часу**, а лихо вічне [3, 236]; за добрих **часів** то й біда робиться [3, 146]; під **лихий час** і кум за собаку [3, 31]; іди в **лихий час** та в куцу годину [3, 331]; хто **пізно** лягає, той щастя не має [3, 172]; **часом** і в будень ліше, ніж у свято, аби чого не знято [3, 316]; в добрий **час** сказати, а в **лихий** помовчати! [3, 326]; в добрий **час** говорити, а в **лихий** мовчати [3, 326]; в добрий **час** сказати, а в **лихий** замовчати [3, 326].

2. **Час від часу** [6, №12, 761]; **коли хочеш** (хоч, хочете) [6, №129, 752]; **коли попало** [6, №692, 541]. Як бачимо, ця група складається із 25 паремій і фразеологізмів.

Як показують результати нашого аналізу, концепти *метричного часу* представлені більшою кількістю фразеологічних одиниць і паремій - 112. Це можна пояснити прагненням людини якомога точніше охарактеризувати часову реалізацію подій. Концепти *екзистенційного часу* також виражаються лексичними засобами (їх, за нашим підрахунком, дещо менше - 89).

Темпоральні фразеологізми і паремії є органічною частиною у фразеологічній системі української мови. По-перше вони яскраво відображають сприйняття носіями мови однієї з категорій буття, по-друге - позначені національною специфікою, яка пов'язана з особливостями усвідомлення часу українським народом.

Отже, можемо зазначити, що при сприйнятті часу ми по-різному оцінюємо його: короткий чи тривалий, добрий чи поганий. Суб'єктивні характеристики часу чи не найкраще вербалізуються в темпоральних фразеологізмах та пареміях.

Основна функція темпоральних фразеологізмів полягає в тому, щоб виразити емоційно-оцінюючий погляд на світ, наблизити до нас мовні факти, зробити їх яскравими, естетично значущими.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Белозьорова Ю.С. Когнітивно-дискурсивна концептуалізація часу в сучасній німецькій мові: Дис... канд. філол. н. /10.02.04. - Запоріжжя: ЗДУ, 2004. - 229 с.
2. Дем'янова Ю.О. Мовне вираження концепту "Час" у поезії Т.Г.Шевченка: Дис... канд. Філол. н./10.02.01.-Запоріжжя: ЗДУ, 2008.-219с.
3. Пазяк. М. Прислів'я та приказки: Взаємини між людьми: зб. / М.Пазяк. - К.: Наук, думка, 1991. - 436с.
4. Пазяк М. Прислів'я та приказки: Людина. Родинне життя. Риси характеру: зб. / М.Пазяк. - К.: Наук., думка, 1990.-528 с.
5. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики: посіб. / А.М.приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. - 332 с.
6. Словник фразеологізмів української мови. - К.: Наук, думка, 2003. - 1140с.

## УТВЕРЖДЕННЯ ПОЗИТИВНОГО НАЧАЛА В ОБРАЗНІЙ СТРУКТУРІ ПРОЗИ М. ТРУБЛАЇНІ

Кердівар Н.І., аспірант

*Південноукраїнський державний педагогічний університет ім. К.Д.Ушинського*

У статті розглядаються основні способи творення тексту пригодницького типу в оповідній прозі М.Трублаїні. Увагу концентрують питання побудови опозиційного ряду, в основі якого виділяються конструктивний та деструктивний герої.

*Ключові слова: пригодницький, опозиція, контраст, конструктивний, деструктивний, колективізм, індивідуалізм.*

Кердивар Н.И. УТВЕРЖДЕНИЕ ПОЗИТИВНОГО НАЧАЛА В ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЕ ПРОЗЫ Н.ТРУБЛАИНИ / Южноукраинский государственный педагогический университет им. К.Д.Ушинского, Украина

В статье рассматриваются основные способы создания текста приключенческого типа в повествовательной прозе Н.Трублаини. Внимание концентрируют вопросы построения оппозиционного ряда, в основе которого выделяются конструктивный и деструктивный герои.

*Ключевые слова: приключенческий, оппозиция, контраст, конструктивный, деструктивный, коллективизм, индивидуализм.*

Kerdivar N.I. THE STATEMENT OF THE POSITIVE BEGINNING IN FORM-BASED STRUCTURE PROSE OF M. TRUBLAINY /The South State Pedagogical University after K.D.Ushinskiy, Ukraine.

In the article the main means of adventure text production of M.Trumblainy narrative prose is considered. The questions of opposite range construction are paid attention at, the constructive and destructive heroes are defined.

*Key words: adventure, opposition, contrast, constructive, destructive, collectivism, individualism.*

В українській літературі перших десятиліть минулого століття спостерігається посилений інтерес до розвитку пригодницького жанру. Як відзначено в підручнику з історії української літератури, у цей час посилилось «уважне ставлення до вибору життєвих фактів, постала відмова від тематичної розкиданості, вселюдності, що часто вела на манівці натуралізму та наслідування чужих зразків. Прагнення писати про «все» у багатьох змінюється бажанням художньо осмислити найважливіші суспільні і психологічні проблеми відповідно до свого життєвого досвіду і стильових уподобань» [1; 178]. У такій атмосфері утворився благодатний ґрунт для народження нового, ще невідомого героя, наділеного ідеальними позитивними рисами.

Читацькій масі потрібні були взірці; письменники мали тонко відчувати психологію людини своєї доби, розуміти своєрідність її психічної діяльності, особливості стосунків особи і суспільства, мали вибудовувати своєрідний структурований особистісний художній світ. Вчинки нових героїв вже оцінюються за новими критеріями: суспільний стан, особливості психології, де на перший план виступає колективізм і суспільність. У літературі домінує множинний, збірний образ «ми», а прозаїки прагнуть «розкрити зміст мас через конкретні дії певних груп людей, зорганізованих колективів і спробувати «вилуштити» з маси і зобразити як органічну частку індивідуалізовану особистість, наділену високими патріотичними почуттями» [3; 51-53].

Такі образи неминуче набували рис архетипності. Загалом період 20-30-х років ХХ століття К. Юнг характеризував як період «вторгнення архетипів». Расова міфологія нацистів, комуністичний міф про реалізацію «золотого століття» – все це виявляється по-дитячому наївним із точки зору розуму, проте ці ідеї захоплюють мільйони людей. Факельні ходи, масовий екстаз і гарячкове мовлення усіяких «вождів», використання архаїчної символіки свідчать про втручання сил, які набагато перевершують людський розум [11; 16-17]. Загалом, за умов тотальної ідеологізації літератури комуністичний міф особливо потребував створення нового типу літературного героя, навколо якого будувалися основні ідеологічні кліше. Такий герой повинен був стати вихователем нового покоління. Невипадково значна увага в цей період зосереджується на літературі для молоді, і тут домінуючою стає пригодницька проза. Саме в цей час появи пригодницьких творів вітчизняне літературознавство зібрало цінний і фактичний матеріал про пригодницьку літературу, зробило багато глибоких спостережень, дало зразки ґрунтового аналізу та чітких узагальнень. Розглядаючи пригодницький жанр, у літературі дослідник А. М. Подолинний зокрема писав: «Дотепер немає, по суті, стрункої теорії та історіографії тогочасної пригодницької літератури. Тому ще й досі навколо неї тривають суперечки, висловлюються протилежні думки. Одні відносять до пригодницьких вузьке коло творів, наперед відмовляючи їм у художності, соціальної значущості, інші невинувато зараховують сюди навіть «Молоду гвардію» О.Фадєєва». [4, 9]. Пригодницька ж література стає умовним прихистком людини від проблем нової епохи. У неї з'являється можливість втекти від реальної дійсності, з метушливого великого міста, що іноді видається чи не єдиним порятунком, внаслідок якого відкривається незвичність нового життя, романтика мандрівок. Зрозуміло, що в такій ситуації герой мав би бути романтизованим, зануреним у сяйво свого



майбутнього, що напряму залежить від його волі і характеру. Таким героєм повинен бути не тільки шукач розваг та гострих почуттів, а людина-громадянин, яка у своїх діях виходить з інтересів держави, народу. Тут «герой повинен наважитись перейти із повсякденного світу у сферу надприродного дива; там він стикається з міфічними силами і рішуче перемагає; герой повертається зі своєї потаємної подорожі, і до того ж володіє такою силою, яка здатна наділити офіруванням інших людей, у даному випадку своїх співвітчизників»[2; 30].

Тому саме пригода і постає головним предметом зображення, домінантою у побудові образів героїв. У пошуки такого героя закономірно включився і М. Трублаїні. Однак його персонажі від самого початку були наділені певною оригінальністю, що виокремлювала прозаїка серед свого покоління. Так у творах М. Хвильового, М. Куліша ми бачимо романтичного героя, який іде до світлого майбутнього шляхом боротьби за свої ідеали з вірою у становлення своєї Батьківщини. Розв'язки твори цих письменників не передбачають, тому що розв'язка – це сонячне майбутнє. Таке прекрасне майбутнє найчастіше реалізувалось лише у лозунгах, які підтримують «червоні ідеали», а саме, діючи на той час владу. У цьому плані творчість М. Трублаїні слід розглядати як нейтральну: до таких художників він не належав. Наскрізним мотивом його творів стає Добро, що приводить читачів у казкове майбутнє, до утопічної країни. «Монолітний і вольовий, мужній і витривалий, прозорий і спокійний, кмітливий і умілий борець за світле майбутнє людства – таким уявляє собі Трублаїні позитивного героя» [5; 76].

Його герой – це не просто мужня і дуже людина, що зневажає небезпеку, він передусім – тип громадянина, який сформувався в новому суспільстві. Він має бути поставленим у такі ситуації, де найбільш повно може виявити себе людський характер, овіяний романтикою величних дій і вчинків, «суворою жорстокістю смертельної боротьби» [9; 483]. Тому не випадково його художню уяву привертала людина, яку він віднайшов у героях Арктики. До того ж, у 30-х роках журналісти, письменники, які брали участь у полярних експедиціях, на сторінках преси виступали зі статтями, нарисами, оповіданнями про Арктику. Важливим надалі залишиться факт, що створені Трублаїні образи стали прототипами учених-полярників Ушакова та Шмідта. «Один із прообразів моїх літературних героїв, – писав письменник, – це жива людина, Георгій Олексійович Ушаков» [9; 487]. А те, що штурман Кар із повісті «Лахтак» є прообразом Шмідта, підтверджується рядом переконливих деталей, зокрема подібністю імен: Отто Юлійович Шмідт – Отто Рудольфович Кар. Схожість виявляється навіть у портретних рисах, поведінці героя повісті. Це романтика – відбиток життя, героїзм народу, його патріотизм, любов до рідного краю, мрії про майбутнє Батьківщини. Першою і невід'ємною рисою персонажів творів письменника стає героїчність. Спроможність здійснення героїчного стала важливим критерієм оцінки його художньої особистості. Сам героїзм визначається як «етико-естетична категорія на означення моральної цінності вчинків, дій окремої особи чи суспільства в цілому задля прогресу, які вимагають особливої віддачі моральних, інтелектуальних, фізичних зусиль, мужності, відваги, самопожертви» [6; 158]. З героїчністю тісно переплітається пафосність, що притаманна всім героїчним типам завдяки своїм почуттєво-пристрасним ознакам. «Пафос визначається як натхнення, ентузіастичне почуття, пристрасне переживання душевного піднесення, викликане певною ідеєю, подією» [6; 542]. Герою пригодницького твору Трублаїні обов'язково притаманні зазначені вище характеристики. Поєднання цих ознак в одній особі накреслює ідеальний образ, який, у першу чергу, володіє силою нового, здатен перетворити світ. Для такого героя, за Кемпбелом, характерне «покликання, мандрівка в сферу надлюдського буття; осягнення її істин й розплата за це осягнення стражданням або тимчасовою смертю; повернення у світ людей і провіщення осягнутих істин» [2; 29]. Виділення особливого типу психології персонажа – психології героїчного, що зумовлена буремними подіями революції, громадянської війни, романтикою подвигу і новими відкриттями – стало прикметною стильовою рисою даного часу.

Для створення такого типу героя прозаїк обов'язково повинен був виділити діаметрально протилежні образи, які повною мірою виявили б людський характер. Народження цих характерів відбувається за допомогою наявного різкого контрасту. Розглядаючи твори письменника, спробуємо створити умовну типологічну структуру концептуальних образів його творів.

Увиразнення позитивного начала завжди супроводжується певним випробуванням протилежними силами.

Тому можемо виділити такий найбільш типовий ряд опозицій:

- 1) старе – нове;
- 2) деструктивний – конструктивний герой;
- 3) колективізм – індивідуалізм.

1. Старе – нове. Народження нової соціальної структури вибудовується разом із народженням нової людини. «Тільки народження здатне підкорити смерть – не повторне народження чогось старого, а народження нового» [2; 21]. Для повного зіставлення такого типу контрастності у своїх творах Трублаїні протиставив між собою два світи: застарілі забобони старого світу і перехід до нового життя, до світлого майбутнього, у яке вірять герої. Для Півночі таким новим впровадженням стає електрика, будівництво

шкіл, лікарень тощо. Усі перетворення реалізуються в задумах автора напрочуд швидко. За короткий проміжок часу (дії відбуваються в межах кількох днів, іноді тижнів) гості з суходолу привозять собак, нарти, будують лікарню, годують змучених полярною ніччю людей. Події відбуваються не співвідносно з темпоральним відліком. Цьому сприяє широке звертання до символічного образотворення. Наприклад, в оповіданні «Крила рожевої чайки» символом руйнації старих звичаїв стає смерть чайки з рожевими крилами. За давніми заповідями загибель цієї пташки приносить нещастя усьому роду. Птаха вбиває змучена голодом дитина. Опис самої чайки Трублаїні здійснює на контрастному фоні. Він поєднує красу і смерть. «То була розкішна рожева чайка – рідкісний і жаданий птах Півночі. Кінчики її білих, як сніг, крил вилискували рожевими фарбами... Напруживши останні сили, Мамаюк підняла лук і... чайка тріпонула крилами і впала на сніг» [7; 289]. Дія відбувається у момент завершення полярної ночі: початок нового дня має стати останнім для родини. Але цілком очевидно стає неможливість здійснення такого фіналу: дівчина-дитина (початок, народження нового, невідомого) символізує народження і продовження життя. Тому смерть птаха, як і старі забобони, символізує не занепад, а відродження нового. Свідченням перемоги стає схід сонця, що несподівано з'явиться серед темної ночі. В опозиції старого і нового у творах Трублаїні, незважаючи на їх гостру конфліктність часто непримиренну боротьбу, нове завжди перемагає, навіть ціною смерті.

## 2. Деструктивний і конструктивний типи героїв.

Реалізація нового життя у творах письменника здійснюється через моделювання конструктивного типу героя. Діаметрально протилежним виступає деструктивний образ, не здатний прийняти нове, щойно народжене життя. Такий герой виявляється екзистенційно неспроможним на пошуки справжнього смислу свого життя.

Саме навколо цих пошуків і реалізується поняття справжності, органічності людської душі та її вчинків. Наприклад, серед моряків пароплава «Лахтак» (повість «Лахтак») помітно виділяється привабливий образ завжди бадьорого юнака, свідомого, завзятого, талановитого. Це – Стьопа Черлак. Хлопець мріє про незвичайні подвиги, «міжпланетну, а може й міжзоряну подорож» [7; 321]. Але, слід зазначити, що ці мрії не відривають його від землі. Наймолодший у команді, Стьопа намагається ні в чому не поступатися товаришам, нарівні з ними працює, переносить усі труднощі зимівлі. Трублаїні не шкодує для Стьопи пригод, ставить героя в реальні умови боротьби. «У юнзі «з жвавими рухами та радісним огнем у карих очах» постійно живе жадаба до пізнання великого світу» [4; 21]. Це ми можемо простежити від початку повісті до її кінця: постать героя ні на хвилину не зникає з очей читача і завжди захоплює своєю вдачею і безжурністю. «Почуття журби майже ніколи не відвідували цього хлопця. Йому притаманні були лише цікавість, бажання переборювати перешкоди та велика рухливість. Жодного разу він не висловив докору на адресу своєї долі, що закинула його сюди. Обличчя юнги сумнішало лише тоді, коли він згадував товаришів, що загинули біля острова Уєдіненія» [7; 360]. Автор зосереджує увагу на таких рисах юнака, як захопленість, ініціативність, напруження духовних і фізичних сил. Подорож стала для Стьопи першим і серйозним життєвим випробуванням. Його хоробрість підкреслюється в епізодах єдиноборства з білим ведмедем та відвідин норвезького табору. Остання пригода виявляє вже не тільки хоробрість і витривалість, а і здатність до подвигу, що робить його справжнім героєм. Як бачимо, образ Черлака письменник намагається створити майже ідеальним, повністю позбавленим деструктивних рис. Натомість він вирізняється від вкрай негативного оточення «залишків буржуазного суспільства». Таким постав табір норвежців та «ледачі недобитки» зі свого ж пароплава. Перші – як типові представники капіталістичної системи, другі – як зрадники, що залишили пароплав, і забравши з собою найкращі харчі і одяг, затаврували своїх товаришів ганебною поведінкою.

3. Принциповим для автора залишається таке контрастивне поєднання, як колективізм, що втілює нову свідомість героя і індивідуалізм, ознаку застарілого мислення. У першому опиняються люди, безмежно закохані у свою працю, витривалі, загартовані довгорічною боротьбою проти суворой природи Далекої Півночі, багаті на досвід, здатні за будь-яких умов перетворити світ. Вони складають собою певну нерозривну, органічну цілісність, і виокремлення в ній розцінюється майже як зрада. Навіть відособлення конструктивного героя задля загальної справи в майбутньому призводить до повної недовіри. Як приклад, згадаємо поведінку матроса Павлюка з повісті «Лахтак». Змальовуючи образ хлопця, Трублаїні наділив його певною таємничістю, що постійно відволікає читача від інших героїв і подій. Павлюк відокремлюється від інших членів екіпажу, живе самотньо в холодній, нетопленій рубці радиста. Друзі підозрюють його у зраді. Лише згодом усі дізнаються про те, як Павлюк самотужки відремонтував радіостанцію, що дало змогу зв'язатися з Великою Землею. Як бачимо, загадковість супроводжує певну індивідуалізацію героя, яка в колективі видається майже неможливою. «Цей велетень завжди був компанійським хлопцем. Правда любив часом почудакувати, як то видавалося декому з моряків» [7; 320].

Свої вчинки Павлюк здійснює завжди мовчки, несподівано. Побачивши під час бурі за кормою людину, він мовчки кидається у страшне і небезпечне місце. Щоб врятувати життя товариша, на якого напав ведмідь, Павлюк, також мовчки, ризикуючи власним життям, з сокирою кидається на роздратованого

нападника. Найповніше його натура розкривається в боротьбі за встановлення радіозв'язку. Наполегливість, терпеливість приводять кочегара до здійснення поставленого завдання. Кочегар робить все для загальної справи, але усамітнення, відхід від колективу відштовхує від нього товаришів.

Основний видорозділ колективного цілого, як деструктивного та конструктивного, у творах Трублаїні найчастіше відбувається за такими парадигмами:

Етичною: жорстокий – добрий.

Соціальною: будівничий – руйнівник.

Психологічною: відважний – боягуз.

1. Жорстокий – добрий. Його герої живуть лише в колективі і заради колективу. Український письменник бачив і створював цілі героїчні колективи. Але в цих колективах іноді виникали непередбачені ситуації, викликані тим, що хтось не зажди хотів приєднуватися до спільних ідей і задумів групи. У протиборстві злого, жорстокого і поряд з цим доброго, створюється колізія, і головне – інтрига твору. Якщо згадати твори митця, то ми обов'язково пригадаємо ряд деструктивних постатей, які постійно присутні від початку твору до його кінця. Це шаман з оповідань «Крила рожевої чайки» та «Малий посланець», Анч зі «Шхуни» Колумб», троє «недобитків» з повісті «Лахтак» тощо, які намагатимуться стати на перешкоді справжньому героєві. В епізодах, де уособлений негатив є відсутнім, для виконавчої дії жорстокі витівки «скоює» природа. А конструктивний герой, якого ми бачимо перед собою, втілюючи волю колективу, повинен обов'язково виконати щонайважче завдання.

2. Формула конструктивно-деструктивного утверджує ще одну соціальну парадигму: будівничий – руйнівник. Людська психіка, як відомо, складається зі свідомої, несвідомої і підсвідомої сфер. На думку В. В. Фашенка, «свідомі форми породжуються суспільно-трудовою практикою, тісно пов'язані з ідеологією і мораллю. Свідомість як здатність головного мозку узагальнено й цілеспрямовано відображати дійсність за допомогою відчуттів та абстрактного мислення має суспільний характер. Це суб'єктивний образ об'єктивного світу, вища форма психічної діяльності, яка забезпечує контроль і керівництво поведінкою особи, її здатністю віддавати собі звіт у тому, що відбувається в дійсності. Перевіряючи у своїй соціальній практиці правильність відображень, людина, як відомо, опановує об'єктивну істину» [10; 44]. Саме таким характеристикам соціально свідомої особистості відповідав у прозі М. Трублаїні тип будівничого. Його дії обов'язково спрямовані на конструювання нового соціального ладу. Руйнівник з'являється для протистояння конструктивній силі, яка не може бути переможеною. Зазначений контраст сприяє розкриттю психологічного стану героя, який обов'язково повинен належати до нового покоління творців нових ідеалів, кращого і світлого майбутнього для себе і своїх нащадків.

3. І останнє: найпоширенішою психологічною парадигмою у формулюванні конструктивного і деструктивного постає парадигма: відважний герой – боягуз. У характері, емоціях першого типу відчувається постійна жага до пізнання – це інтелектуальна праця задля орієнтації в собі і світі, яка відчувається в зацікавленості героя, у його зосередженості, подивах, у розумовій напрузі і кмітливості. Наприклад, розглядаючи образ Марка («Шхуна «Колумб»»), спостерігаємо, що його психічний стан розкривається через жести, рухи, вирази обличчя, очей, уст, через діалоги та внутрішні монологи героя. Паралельно з Марком Трублаїні змальовує образ дівчини Люди. Письменник зображує юну дівчину-патріотку, яка не поступається у своїй силі і мужності Маркові. Її характер розкривається в гострих ситуаціях, несподіваних поворотах дій. На початку повісті Люда – звичайна, приваблива дівчина, яка цікавиться морем, батьковими відкриттями, живе повноцінним молодим життям. Коли ж батькові загрожує небезпека, вона починає діяти з метою захистити рідну їй людину. Цільний, вольовий характер Люди ми бачимо саме в гострих ситуаціях, тоді перед нами постає видима мова її душі. Внутрішнє життя відбивається в динамічному психологізованому портреті. Душевний стан передається через настрої – змінюється колір обличчя: від суму вона блідне чи темніє, від радості – рожевіє, у тьмяних очах – туга, у прижмурених – посмішка. Найяскравіше внутрішню силу дівчини автор розкриває у водному полоні, коли вона залишається наодинці з піратом Антоном. Тут письменник використовує контраст у виразі очей героїні та пірата: «Коли б каюту освітили промінням сильного прожектора, можна було б побачити на корабельній койці чоловіка в одязі моряка, із забинтованими рукою та боком, з дико страхітливим виразом очей, в яких був відчай і жах, а за крок від нього на стільці світловолосу дівчину років сімнадцяти з мигдалевидними зеленими очима, у яких світилася висока мужність і напружена думка» (виділено мною – Н. К.) [8; 468]. Зазначимо, що сам портрет героїв змальований сучасно, а деталі, окремі його штрихи розкидані в різних місцях твору. Але ж вони настільки виразні і промовисті, що саме через них найбільш виразно виявляються і внутрішні якості героя. У цих деталях вирізьблюється мужня, рішуча натура. Через жести і міміку, невідповідність між внутрішнім і видимим розкривається психологічний стан героїв. Перший виступає будівничим, другий – руйнівником, заангажованим негативом одинаком у новонародженому світі.

Створюючи негативний тип, прозаїк не зменшує, не затушовує його сили, не робить його недолугим і простакуватим, таким, що не становить серйозної небезпеки. Навпаки, ворог показаний хитрим,

пронирливим, жорстоким, наполегливим, він не розгублюється після першої поразки і продовжує боротися. Він – досвідчений шпигун, і його робота змушує іти трупам безневинних людей, безжально вбивати і потрібних, і непотрібних, і своїх, і чужих. У критичну хвилину, коли попсований човен безнадійно сів на морське дно, Анч та командир човна розстрілюють частину свого екіпажу, частину залишають на смерть, а самі рятуються. Читач спостерігає закам'яніле обличчя, зло примружені очі, підступні дії шпигуна. Яскраво простежується його характер на підводному човні, де він морально і фізично знущається над дітьми, не звертаючи уваги на їхній вік. Усі його вчинки спонукають до дій його прототипів. Останні з більшою силою і натхненням ведуть з ним війну.

Отже, будуючись за суворою опозиційною схемою, яка іде різними паралельними системами, даний тип героя стає основою для пригодницького твору. Створення його вимагає від письменника виділення діаметрально протилежних образів, що він і створює за допомогою контрасту. Втілення авторського задуму реалізує конструктивний тип героя, утвердження якого відбувається через випробування діаметрально протилежною силою – деструктивним типом. Перший обов'язково перетворює світ, багатий на досвід будівництва нового життя. Другий – намагається знищити його плани. Їх розрізнення відбувається за етичною, соціальною, психологічною парадигмами. Проте в будь-якому разі прочитується певна закономірність авторського письма: яким би характеристикам не підлягав його герой в емоційній, інтелектуально-розумовій чи соціальній сферах, він обов'язково постане в контрастній парадигмі: читач зіткнеться як і з конструктивним, так і з деструктивним типами.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української літератури. Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917-1932): [у 8 т.] / [голов. редкол.: Є. П. Кирилюк]. – К.: Наукова думка, 1970 – Т. 6. – 1970. – 514 с.
2. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячами лицами. Миф. Архетип. Бессознательное /Джозеф Кэмпбелл. – София: ttd, 1997. – 336 с.
3. Наєнко М. Романтичний епос: ефект романтизму і українська література /Микола Наєнко. – К.: Наукова думка, 2000. – 214 с.
4. Подолинний А. Капітан дитячої літератури /Анатолій Подолинний. – К.: Знання, 1987. – 48 с.
5. Сиротюк М. Микола Трублаїні. Літературний портрет. Критико-біографічні нариси /Микола Сиротюк. – К.: Дніпро, 1960. – 167 с
6. Літературознавчий словник-довідник /редак. коллег. Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І., Теремко В.І. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
7. Трублаїні М. П. Твори: в 4 т. /Микола Трублаїні. – К.: Молодь, 1956 – Т.1. – 1956. – 601 с.
8. Трублаїні М. П. Твори: в 4 т. /Микола Трублаїні. – К.: Молодь, 1956 – Т.2. – 1956. – 576 с.
9. Трублаїні М. П. Твори: в 4 т. /Микола Трублаїні. – К.: Молодь, 1956 – Т.4. – 1956. – 580 с.
10. Фащенко В. У глибинах людського життя /Василь Фащенко. – Одеса: Маяк, 2005. – 640 с.
11. Юнг К. Архетип и символ /Карл Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 277 с.

УДК 82-311.2.

## КОЗАЦЬКІ ЗВИЧАЇ ЯК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ У РОМАНІ "ЧОРНА РАДА" П. КУЛІША

Клименко Т.Є., аспірант

*Житомирський державний університет імені Івана Франка*

У статті зроблено спробу з'ясувати роль фольклорно-етнографічних елементів як інтертекстуальних компонентів у творенні тексту "Чорна рада" П. Куліша.

*Ключові слова:* звичай, текст, інтертекст, ремінісценція.

Клименко Т.Е. КАЗАЦКІЕ ОБЫЧАИ КАК ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЙ ЭЛЕМЕНТ В РОМАНЕ "ЧОРНАЯ РАДА" П.КУЛИША / Житомирский государственный университет им. Ивана Франко, Украина.

В статье осуществлена попытка выяснить роль фольклорно-этнографических элементов как интертекстуальных компонентов в создании текста "Чорна рада" П. Кулиша.

*Ключевые слова:* обычай, текст, интертекст, реминисценция.

Klimenko T.Y. COSSACK'S CUSTOMS AS AN INTERTEXTUAL ELEMENT IN P. KULISH'S NOVEL "CHORNA RADA" / Zhytomyr state university of I. Franko, Ukraine

The article is an attempt to find out the role of the folklore and ethnographical elements as intertekstual components in the creation of P. Kulish's tekst "Chorna rada".

*Key words: custom, text, intertext, reminiscence.*

Проблема літературно-фольклорних зв'язків тлумачилася досі в українському літературознавстві здебільшого під кутом зору народницької ідеології. Звернення письменників до "народних джерел" розглядалося як цілком закономірний процес, бо йшлося про незаперечне в ті часи: фольклор – ідейне, художнє, мовне джерело нової української літератури. У такому ключі розглядалася і проза Пантелеймона Куліша у роботах "Пантелеймон Куліш і народна творчість" О. Вертія, "Народознавча спадщина Пантелеймона Куліша" С. Галея, "Романи Куліша" В. Петрова.

Акцент тут робився саме на ідеологічному, світоглядному аспекті "впливу" фольклору на творчість П.Куліша, звідси виводилась як похідне – художня своєрідність. Сучасний дослідник прози письменниці має поглянути на її твори передусім як на текст і визначити не лише чинники, які вплинули на його формування, а й проаналізувати саму структуру тексту. І тут для нового прочитання можуть знадобитись структуралізм і семіотика, а особливо – теорія інтертекстуальності, яка дозволяє розглядати твір як інтертекст (сукупність декількох текстів). Інтертекстуальний підхід до літературного твору дає змогу збагнути його як неповторний текст.

Мета цієї статті – з'ясувати значення і роль фольклорно-етнографічних елементів як інтертекстуальних компонентів у творенні текстів П.Куліша.

Структураліст М. Ріффатер стверджував: "Якщо хочемо сказати щось суттєве про твір, маємо трактувати його як результат свідомого творення, також і у випадку посилань на чужі тексти" [1, 354]. Написанню роману "Чорна рада" передувала величезна, копітка художньо-дослідницька робота письменника. Задум написати історичний роман виник у П. Куліша в період зацікавленості суспільства ідеями культурної самобутності українців. Він читає "Историю Малороссии" М. Маркевича, "Историю Малой России" Д. Бантиш-Каменського, твори М. Гоголя, Шекспіра. Захоплюється українськими історичними піснями, думами. Ретельно студіює історичні, етнографічні, мемуарні джерела. Детально вивчає літописи Самовидця та Граб'янки. Черпає історичні факти з російських та польських джерел. Також збирає матеріал безпосередньо з уст старих козаків.

П. Куліш першим звернувся до теми козаччини періоду внутрішньої боротьби в Україні. Аналіз тексту роману виявив конкретні традиційні форми "чужого" слова в тексті: ремінісценції, алюзії. Кількість рядків, у яких виразно або приховано звучить "чуже слово", в "Чорній раді" досить значна, тому в нашій статті зупинимось лише на ремінісценції як найбільш поширеній формі міжтекстових зв'язків.

Ремінісценція на рівні теми чітко простежується у традиції побратимства у козаків. Це звичай духовного споріднення з метою взаємодопомоги. "Се наш січовий звичай. Як не одрізняй себе од миру, а все чоловіку хочеться до кого-небудь прихилитись; нема рідного брата, так шукає названого" [2, 63]. Козаки вважали його більш сильнішим зв'язком, аніж кровним.

Традиція побратимства побутувала і в Східній Європі, в середовищі дружинного лицарства Київської Русі. Підтвердженням є твір Феодосія Печерського (XIст.) "Друге послання до князя Ізаслава Ярославовича", в якому автор закликає не "брататись" з католиками. Традиції побратимства присутні в билинах Київської Русі, зокрема "Ілля Мурамець і Святогор", і в українських казках, легендах "Котигорошко", "Ведмідь-Іванко", "Товчикаміль і Сучимотузок" та інші. У козаків цей обряд став освячуватися церквою. Кирило Тур: "...зайшли у Братство та й попросили панотця прочитати над нами із Апостола, що нас породило не тіло, а слово боже..." [2, 63].

Ідея природного розвитку людини і суспільства спонукала П. Куліша до комплексного вивчення народного світогляду і характеру. Звичай та обряди письменник вивчав з погляду етнографії, історії, соціології, художнього мистецтва. У тексті зустрічається ремінісценція-перегук між дохристиянськими та християнськими віруваннями. Звичай побратимства має глибоке коріння і є загальним для всіх народів. В стародавньому світі обряд супроводжувався клятвою і різноманітними символічними ритуалами. Побратими пили змішану з вином кров один одного, спільно вживали галюциногенний напій, ритуальну їжу, обмінювались подарунками. Ритуал відбувався по-різному, але мета була одна - встановлення штучних родинних зв'язків для консолідації військової ватаги.

Розрізняють два типи побратимства: назване і христове. Назване – історично давніший тип, спільний для усіх індоєвропейських народів. Христове побратимство супроводжувалося християнською символікою: ті, хто братались, клялись перед іконою, обмінювались натільними хрестами. Козаки братались і з чужинцями, з людьми інших національностей. Так Кирило Тур побратався із козаком-чорногорцем із балканського півострова, бо той був "добрий юнак". Побратими зобов'язувались любити, поважати один одного, рятувати від смерті. Кирило Тур: "Отож і побратався я з ним [Чорногорцем – прим. авт.] у

Братстві, так уже, щоб у нас не було се моє, а се твоє, а все укупі: щоб допомагати один одному у всякій пригоді, щоб менший старшому був вірним слугою, а старший меншому рідним батьком" [2, 65].

У романі спостерігається і ремінісценція-образ. Козаків супроводжували кобзарі, що були уособленням мудрості, моральної чистоти, духовної досконалості. У другій половині XIX століття посилюється увага до українського кобзарства як специфічного соціокультурного явища. П.Куліш був одним із перших, хто звернув увагу на необхідність вивчення феномена кобзарства. Ставлення письменника до кобзарства в різні періоди його життя і творчості було неоднозначним. Та все ж він глибоко усвідомлював виняткову роль кобзарів у духовному житті народу, у формуванні його національної свідомості. Тому уважно вивчав їх репертуар, записував думи й пісні.

У романі "Чорна рада" образ кобзаря представлений Божим чоловіком. Щоб зрозуміти інтенцію письменника, необхідно шукати "шляхи інтертексту". Горизонтальне читання тексту не дає вичерпної відповіді, тому варто відзначити позатекстуальні, літературні й культурні співвіднесення. Щодо останнього, то Ю.Фігурний у праці "Історичні витоки українського лицарства" зазначає: "Кобзарство не є виключно українським феноменом, а постає складовою частиною індоєвропейського мілітарно-культурного комплексу, одним із важливих елементів якого й виступали військові співці" [3, 73]. У стародавні часи військові співці-ріші допомагали воїнам силою своїх священних гімнів здобувати перемогу над ворогом на полі бою і прославляти переможців на бенкетах. Аеди й рапсоди оспівували у своїх піснях звитязні діяння героїв і богів, ушлавлюючи перемоги над ворогом та надихаючи молодь на подвиги. У середньовічній Європі були барди, трувери, менестрелі. Л.Залізняк переконує, що билини Київської Русі мають прямі паралелі як в козацьких думах, так і в сагах скандинавів [4, 173].

Таким чином, кобзарство виникло на підґрунті військово-лицарського дружинного епосу Київської Русі, який наслідував індоєвропейські традиції.

У "Чорній раді" П.Куліша зустрічається несвідома інтертекстуальність, про яку вів мову М. Ріффатер.

Пантелеймон Куліш згадував, як йому неодноразово доводилось чути від старих людей, що в старовину з'являлися іноді на котромусь бенкетному зібранні подорожні співці. Вони впродовж кількох годин, а нерідко й усього дня займали громаду піснями про колишні часи, торкалися постатей одного гетьмана за іншим, оповідаючи про старовинні війни та пригоди.

У романі "Чорна рада" роль співця виконує Божий чоловік. "Співець героїчного минулого України" [5, 23], "кобзар" [6, 46], – такі його номінації зустрічаються у дослідників творчості письменника.

Українське козацтво постійно провадило проти ворогів бойові дії як наступального, так і оборонного характеру. А кобзарі оспівували бойові походи запорожців, їхній героїзм, хоробрість, відважність, сміливість, військову доблесть. Звідси й головна роль кобзаря – ушавлення козацького війська та залучення до лав козацтва молоді, охорона й збереження святих козацьких традицій [3, 79]. Натомість у романі Божий чоловік прагне осмислити найпотаємніші порухи людської душі у зв'язку з ходом історії. Він славить подвиги Хмельницького, оживляючи в пам'яті людей драматичні сторінки історії України, він пропагує праведний спосіб життя, прагне звеличити людську душу.

Божий чоловік був сліпим і грав на бандурі. О.Кучерук в "Ілюстрованій енциклопедії історії України" констатує: "На бандурах грали мандрівні сліпці-бандуристи, які виконували народні пісні різних жанрів – історичні, ліричні, побутові, думи, псалми" [7, 14]. Ю. Фігурний уточнює, що "сліпі бандуристи – це явище більш пізнє (XIX ст.)" [3, 81]. У більшості довідкової літератури стверджується, що кобзарі були сліпими, а зрячі являли собою виняток. Найбільш повно явище кобзарства було представлено у XIX столітті, що і послужило основою для узагальнюючого образу кобзаря.

Протилежною, але переконливою є думка О. Фамінцина, яку підтримує Ю.Фігурний. Він доводив, що гравцями на бандурі (кобзі) в українському фольклорі зазвичай постають зрячі козаки (воїни чи молоді козаки), а про сліпців-бандуристів не зустрічається жодних згадок. Це підтверджує, зазначає Ю.Фігурний, що "творцями героїчного козацького епосу, котрий виконувався під звуки кобзи-бандури, були козацькі військові співці-кобзарі, а не професійні сліпці-бандуристи, які, ймовірно, перейняли свої пісні від останніх кобзарів" [3, 80-81].

Отже, Божий чоловік П.Куліша є скоріше сліпцем-бандуристом, аніж співцем-кобзарем.

Відомо, що вивчаючи звичаї та побут кобзарів, письменник черпав матеріал з розповідей лірника Архипа Никоненка, кобзарів Андрія Шута, Миколи Ригоренка, Остапа Вересая. Їх виконавча манера зазнала трансформації під впливом історичних та культурних подій, та все ж мала етнокультурну цінність. Їх творчість впливала на письменника. Так Божий чоловік чи ненайбільше перейняв від Андрія Шута, який своє призначення вбачав в тому, "щоб нагадувати людям про Бога та благодать". Тому і репертуар його був одноманітного спрямування: псалми на честь Ісуса Христа і святих та історичні пісні. Цю думку підтверджує П.Вертії: "Таке розуміння призначення кобзарського мистецтва відносило Андрія Шута до

розряду людей особливих, що ще раз вказує на народнопоетичні джерела образу кобзаря в творчості П.Куліша, зокрема в "Чорній раді", де він зображений як Чоловік Божий" [6, 106].

Божий чоловік, будучи дуже набожним, найчастіше співає церковні псалми, у розмовах проповідує суворі норми моралі, спонукаючи слухача замислюватись над сенсом свого життя. "Співаючи пісню, до серця голосить і до плачу доводить, а сам підведе вгору очі, наче бачить таке, чого видюший зроду не побачить" [2, 25].

Отже, зображаючи кобзаря XVII ст. Куліш наслідує риси сліпця-бандуриста XIX ст., підпорядковуючи його образ чітко визначеним власним творчим завданням.

Таким чином, козацькі звичаї у романі "Чорна рада" П. Куліша – то не прості етнографічні замальовки, що копіюють оригінал, а художні узагальнення, вираження морально-етичних норм козаків. Уведення письменником тих узагальнень та виразних і характерних звичаєвих деталей у текст роману можна трактувати як своєрідний творчий засіб, який формує заданий історичний колорит, текстуальне тло "Чорної ради". Цей засіб можна розглядати як важливий компонент структуризації тексту роману.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Мітосек З. Теорія літературних досліджень / пер. з польськ.: В. Гуменюк. – Сімферополь: Таврія, 2005. – 408 с.
2. Куліш П. Чорна рада. – К.: Веселка, 1990. – 256 с.: іл.
3. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства. – К.: ВД "Стилос", 2004. – 308 с.: іл.
4. Залізняк Л. Нариси стародавньої історії України. – К.: Абриси, 1994. – 255 с.
5. Бандура О. Вивчення роману П. О. Куліша "Чорна рада" Хроніка 1663 року" // Українська мова і література в школі. – 1992. – №11-12. – С.21–25.
6. Вертій О. Пантелеймон Куліш і народна творчість. Статті та дослідження. – Тернопіль: Підручники і посібники, 1998. – 120 с.
7. Ілюстрована енциклопедія України (від найдавнішого часу до кінця XVIII ст.) / Авт. тексту О. Кучерук. – К.: Спалах ЛТД, 1998. – 216 с.: іл.

УДК 821.161.2:82-3"18"

## МІКРОПОЕТИКА ДУХОВНОСТІ КОЗАЦТВА В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ

Ковпик С. І., к. філол. н., доцент

*Криворізький державний педагогічний університет*

У статті досліджено на рівні мікропоетики духовність козацтва в драматургії ХІХ століття. На рівні мікропоетики розглянуто особливості монологів, діалогів як форм вираження духовності козацтва. Визначено типи реплік, прийоми творення образів козаків в українській драматургії ХІХ століття  
*Ключові слова: мікропоетика, духовність, козацтво.*

Ковпик С.И. МИКРОПОЭТИКА ДУХОВНОСТИ КАЗАЧЕСТВА В УКРАИНСКОЙ ДРАМАТУРГИИ ХІХ ВЕКА/ Криворожский государственный педагогический университет, Украина.

В статье исследована на уровне микропоэтики духовность казачества на материале украинских пьес ХІХ века. На уровне микропоэтики рассмотрены особенности монологов и диалогов как форм выражения духовности казаков. Определены типы реплик, приёмы создания образов казаков ХІХ века.  
*Ключевые слова: микропоэтика, духовность, казачество.*

Kovpik S.I. MICROPOETIC SPIRITUAL KOSATSWO IN UKRAINIAN DRAMATURGY XIX c. / Kryviy Rig State Pedagogical University, Ukraine.

In the article investigates spirituality work of dramatic: especially micro-and macro poetics – as problem. The syntagma principle (micro poetics) to give possible devoted spirituality dramatis personae's concrete.  
*Key words: micropoetic, spiritual, kosatswo.*

На думку В.Шевченка, «Козацька тема посідала особливе місце в драматургії 40-60-х рр. ХІХ століття. Її розкрито в п'єсах Я.Кухаренка «Чорноморський побут на Кубані», С.Гулака-Артемівського

«Запорожець за Дунаєм», Д.Старицького «Послідній кошовий запорожський». У перших двох творах органічно поєднуються гумор і героїка, реалістичні характери і романтичний ідеал запорізької волі» [10, 619].

Так, п'єса Я.Кухаренка «Чорноморський побит» або «Чорноморці» з'явилася в 1836 році, а пізніше, під назвою «Чорноморці», її пристосував до театру М. Старицький.

В. Шубравський у передмові до хрестоматії «Українська драматургія XIX століття. Маловідомі п'єси» зазначав, що тема і сюжет цієї п'єси дуже близькі до «Наталки Полтавки» І.Котляревського та «Сватання на Гончарівці» Г.Квітки-Основ'яненка» [7, 19]. Проте він не звернув уваги на те, що у творі дуже добре розкрито в монологах та діалогах духовність козацтва.

«Мала енциклопедія: Українське козацтво» так тлумачить поняття «чорноморці»: «Серед запорожців назва козаків, що повернулися з походу на Чорне море. Цією назвою відзначався їх особливий статус загартованих та хоробрих воїнів. У цьому значенні термін «чорноморці» використовувався радше як епітет і в більшості випадків уживався персоналіфіковано» [9, 644].

У представленні дійових осіб Я. Кухаренко вказує на те, що Іван Прудкий просто козак, а Кабиця «козак, Незаймаївський курінний» [7, 268].

Про похід козаків інформує свою кохану козак Іван, репліка якого виражена незакінченим реченням такого типу: «Підемо з товариством за Кубань, чи не роздобудемо чого...» [7, 271]. Парубок не розкриває перед своєю коханою справжню мету походу, тобто вміє «тримати язик за зубами».

Іван повідомив дівчині про те, що має хрещеного батька, сотника Тупицю, який благословив парубка в похід. Більше того, сотник Тупиця для Івана як рідний батько. А ще цей чоловік має неабиякі здібності, за що його вважають характерником: «Він мені той же рідний батько і чоловік у всьому тямущий: чи ружа спортить, або направить, від кулі, від гадюки, уроків, заговорів, від любощів, не любощів, сказано – характерник» [7, 272]. Така характеристика з вуст молодого козака свідчить про те, що цей тип козака користувався повагою та захопленням у молодшого покоління козаків.

Перед походом Тупиця дав таку настанову Іванові: «Та й ти, сину, не сумуй, мов собака в човні, а як трапиться тобі оце за Кубанню, то воюй добре, щоб вражих черкес оджахнути...» [7, 275]. І знову репліка Тупиці виражена незакінченим реченням, тобто апосіопезою, яка використана з метою підсилення неможливості передати словами всю глибину думки та схвильованість мовця. Крім того, у репліці старого козака використано образне порівняння «...не сумуй, мов собака в човні», що надає мовленню дійової особи образності.

У наступній репліці Тупиця інформує Івана і Марусю про те, що він йде до козаків, щоб за всіма козацькими звичаями «з ними почурукати» [7, 275]. Тобто старий сотник шанує козацькі звичаї й традиції, вміє добрим словом вплинути на людину, настановити її на добротворення.

Пишається козацькою славою і козак Іван, який дуже добре знає ціну всіх перемог козаків, цінує козацьке побратимство, а тому навчився довіряти своїм побратимам: «Він нам поміч і защита! З ним ми і під Очаків ходили, Березань взяли, Шмаїлів, – тим собі й землю Чорноморську здобули. А то що ж би було, якби на війну не ходили?» [7, 276]. У цій репліці Іван розкриває своє призначення воїна через систему самозапитань.

Іван у репліці-роздумі висловлює своє захоплення козацьким життям: «Славне життя козацьке! Як сів на коня, та і ввесь тут; де схотів, там і став. Ех, коли-то я діжду того щастя!...» [7, 278]. Репліка виражена реченнями окличного типу, які передають настрої козака та його прагнення бути щасливим тільки серед козаків.

У ремарках до реплік козака Кобиці Яків Кухаренко використовує прислівник «по-козацьки» для того, щоб підкреслити колишню приналежність старого Кобиці до козацтва та його обізнаність із звичаями козаків: «Сяду лиш тут по-козацьки, та вип'ю хоть сам горілки, та заспіваю запорізької пісні, щоб не так сумно було. (Сидя долі по-козацьки, вийняв пляшку з кишені, одіткнув). Отакечки без затички! (Виймає чарку). Оце ж і чарка! (Наливає, випиває і співає)» [7, 293]. Тобто цей козак із знанням звичаїв козацьких випиває горілки і співає пісню, для того, щоб забути своє горе.

Таким чином, у п'єсі Я.Кухаренка «Чорноморський побит» за допомогою інформативного прийому розкрито внутрішній світ українського козацтва. У репліках старших козаків переважають речення з апосіопезою, у яких частіше всього згадується добра слава козацтва, їхні подвиги. Для того, щоб індивідуалізувати мовлення козаків, автор вводить образні порівняння. А в репліках молодого козацтва переважають речення окличного типу, які підкреслюють особливе емоційне піднесення молодого покоління.

Наступна п'єса С.Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» теж розповідає про особливих козаків – чорноморців. У представленні дійових осіб автор вказав, що Андрій «молодий козак, чорноморець» [8,



130]. По-особливому розповідає про похід чорноморців на яничар старий козак Іван Карась, який був у пластунській паланці. Бій для старого Карася проти арнаутів запам'ятався тим, що тоді загинуло багато його побратимів, про яких він пам'ятає й донині: «Микола Глек!...Данило Лебеденець... А Петро Очерет!» [8,140]. Саме Петро Очерет у пам'яті Карася запам'ятався тим, що він заклав молодого султана «широкими грудьми» [8, 140]. Дотримуючись принципів козацької моралі, старий Карась після загибелі свого побратима взяв на виховання його дочку Оксану, що характеризує його як високодуховну людину.

Дух козацтва дуже добре розкрито в монологах та діалогах п'єс М.Костомарова «Сава Чалий» та «Переяславська ніч».

Так, у самій п'єсі «Сава Чалий» (1838) М. Костомаров уже на першій сторінці звернув увагу читачів на те, що з-поміж інших козаків молодий Сава Чалий вирізнявся вже тим, що він «гетьманський синок», хоча за такого сина батькові козаки не раз щиро дякували: «На славу собі і нам вигодував ти сина, пане Чалий! Голінний молодець! Ще й тридцяти літ нема йому, а вже дві пісні співають про його...» [4, 173].

Проте самовпевненість молодого Сави дуже яскраво проглядається уже з перших реплік. Так, коли про його подвиги заспівали пісню, він заявляє перед старшинським козацтвом: «Сава знатиме, що робитиме!» [4, 173].

Під час обговорення кандидатури гетьмана Ігнат Голий спочатку пропонує Саву Чалого і робить акцент на таких його рисах, як «...хоробрий, сміливий та славний» [4, 175]. Але попри це мудрі козаки бачать і те, що Сава сердитий та самовпевнений. Саме такі риси характеру їм не до вподоби.

Сава визнав, що його не вибрали гетьманом тому, що в нього «...норов нехороший» [4,178], але це не ослабило його образи на батька та козацтво.

На поведінку Сави вплинуло й те, що він вирізняється з-поміж інших козаків і неабиякою вродою («...по нім не одна дівчина уздыхає...» [4, 183]), а тому Катерина (кохана Сави) вбачає в ньому лише те, що «...він добрий, вірний, моторний, його хвалять, його славлять» [4,184]. Тобто за допомогою прийомів інохарактеристики автор вибудував тип поведінки й характеру козака.

Особливо високо вона цінує його вірність, оскільки знає, що його хотіли одружити з «великими паннами», а він відмовився. А головне для дівчини – це те, як «...він сам сказав, що її не покине!» [4, 185]. Тобто Катерина довіряє козакові Саві на слово вже тому, що він сам сказав такі слова: «... Хай Бог того покине, хто свою кохану покидає!» [4, 186].

Батько Сави, дізнавшись про те, що син хоче зрадити батьківську віру, апелює до пам'яті козаків і благає, щоб вони не вбивали його сина, адже колись Сава «...був такий хоробрий і такий приязний і до віри, і до людей» [4, 200]. Саме ці риси, на думку Петра Чалого, привертати до сина оточуючих.

Тай й низове козацтво, як його не переконував Ігнат у тому, що Сава Чалий зрадник, довго стояло на тому, що Сава «... все ж таки чоловік добрий» [4, 202].

Отже, саме представлені тут риси характеру Сави Чалого визначили і тип його поведінки в побуті, і цілі його діяльності в битвах і загалом у суспільстві. А оскільки в характері Сави поєдналися надто контрастні риси, такі як приязнь і ненависть, доброзичливість і злопам'ятство, вірність жінці і підступна зрадливість у ставленні до віри й козачої громади, щирість думок і честолюбні поривання до влади – усе це разом і визначало повний суперечностей (парадоксальний) тип його мислення, призвело його, керівника маси людей, до неминучої трагедії, твердить автор.

На відміну від Сави Чалого, Ігнат Голий – козак компанійський. Він уміє грати на бандурі, кмітливий і веселий, здатний, коли потрібно, й пісню заспівати.

Недаремно мати Катерини намітила саме його собі в зяті. Він, на її думку, «...чоловік важний, ще із старших...» [4, 183]. Бажання Ігната помститися Саві за те, що той у нього «...відняв невісту» [4, 192] поступово ставало домінуючим у його поведінці. Іноді саме мстивість і злобливість стали переважати в цього чоловіка над розумом й визначати тип його поведінки серед козацтва. Через помсту він убиває й Катрю, яку нібито кохав, коли та відмовляється з ним «любитися», тобто мстивість, безпощадна, злобливість – це ті риси, які на думку автора, визначила тип поведінки цієї дійової особи і в колі побратимів, і в суспільстві.

Особливі риси характеру Петра Чалого теж помітно виокремили його з-поміж козацтва. Цей представник козацької старшини став гетьманом через те, що був розсудливим, толерантним, хоробрим та мудрим чоловіком. Козаки обрали його ще й тому, що він «... добрий з усіма» [4, 189]. Та попри все це батьківські почуття взяли верх над обов'язком гетьмана тоді, коли над сином-зрадником нависла загроза козацької розправи – це підірвало його авторитет серед козацтва.

Отже, М.Костомаров на прикладі Петра Чалого показав, що над особливими рисами державного керівника батьківські почуття взяли верх, і це визначило тип поведінки й характер громадської

діяльності – він віддав перевагу батьківським почуттям, і, відповідно, почав прости перед козацтвом за честолюбного сина, втративши авторитет гетьмана.

Таким чином, у трагедії “Сава Чалий” такі особистості, як Сава Чалий, Ігнат Голий та Петро Чалий мають цілі комплекси таких особливих рис характеру, які визначають їхню поведінку в побуті й у суспільстві і вирізняють з-поміж інших. Усі ці риси за певних умов та обставин виокремлюють цих дійових осіб серед інших.

В історичній “трагедії” “Переяславська ніч” (1841) заслуговує на увагу поведінка козака Семена Герцика, який уміє прощати і не схильний до помсти через особисті образи. Так, він, дізнавшись про те, що Марина не кохає його, а кохає ворога, прохає її брати, аби той не страчував сестри та її обранця, бо хоче їй щастя:

*І я із їм тебе прохати хочу.  
Він правду каже – нащо гріх нам брати  
На душу ? Бог оп'ять за се скарає [4, 267].*

Саме ця риса характеру й вирізняла Семена з-поміж інших козаків. Він зумів, не вагаючись, виставити себе перед побратимами на глум за те, що, просив простити священника жінку, з одного боку, а з іншого, продемонстрував уміння бути великодушним, чого бракувало і православним, і католикам під час кровопролитних війн.

У Семена Герцика помітною й особливою є одна визначальна риса – вміння прощати, яка зумовлює його подальшу поведінку з-поміж інших.

У драматичному уривку “Украинские сцены из 1649 года” М. Костомаров змалював Б. Хмельницького в розмові з представниками козацької старшини та деякими поляками під час відвідувань Золотих воріт.

Тут Б. Хмельницький виявив толерантність, продемонстрував вміння реально оцінювати свої заслуги перед Україною. У розмові з козацькою старшиною він вимагає: “*Пане полковнику ! Пане полковнику ! Чи ви пошалили сьогодні, панове, що наперед старшого сується та у мене одвіт з голови вибиваєте ?*” [4, 279].

Більше того, він постійно звертається до народної традиції, наголошуючи, що “*У нас з старовини так водилось, що гостя спершу нагодують, а потім вже розпитують: відкіль він і по що прибув*” [4, 279]. Тобто він знає й дотримується звичаїв та традицій.

Саме тому Б. Хмельницький суворо дотримувався принципу поваги до людей різних конфесій і обрядів. І тоді, коли він сидів за столом із представниками різних віросповідань, дбав про те, щоб у розмові вони не ображали один одного, і тоді, коли ксьондз Леонтовський спробував відстоювати пріоритет католиків над православними, він йому нагадав: “*Пане ксьондзе ! Я тут господар. Утрете і останнє кажу вашій милості мовчати !*” [4, 282]. Репліка гетьмана виражена односкладними реченнями окличного типу, що передає емоційне піднесення гетьмана, його вміння бути небагатослівним.

Б. Хмельницький умів словом вплинути на своїх помічників навіть тоді, коли вони переходили межі: “*Тихо ! Пане полковнику ! За кривду, що учинив еси панові ксьондзові, повинен еси пробачення прохати або виходити зараз з хати*” [4, 283]. Репліка розпочата прислівником способу дії «тихо», який вказує на те, що гетьман вимагає від підлеглих особливої слухняності й поваги до себе.

Отже, усе це ще раз підкреслює те, що керівник держави вмів бути сильним і мудрим, виваженим і передбачливим при вирішенні тих чи інших проблем. Таким чином, саме в діалогах найкраще розкриває гетьман свої думки, наміри, плани, позиції, кінцеві цілі й мету своєї діяльності.

Б. Хмельницький поводить себе перед ворогами з почуттям достоїнства і різко застерігає їх: “*...Не Павлюк я вам і не Острянин ! Я наперед знаю ваші комісії. Виверну я вас. Всіх ляхів догори ногами і потопчу так, що будете під моїми ногами, а наостаток вас цареві турецькому у неволю оддам*” [4, 286]. У репліці Богдана Хмельницького значно переважають речення окличного типу з елементами погрози, передбачень. Завдяки такому протиставленню «*Не Павлюк я вам і не Острянин !*» можна визначити, що гетьман Хмельницький, знаючи всі прорахунки своїх попередників, принципово по-новому встановлював зовнішні зв'язки, демонстрував перед ворогом міць духу козацького гетьмана.

Так само впевнено, відверто й прямолінійно він міг сказати про свою владу: “*Я собі лихий, малий чоловік, але мені так Бог дав, що тепер єдиновладний самодержець руський*” [4, 287]. Саме так він говорив для того, щоб різким словом примусити ворогів поважати українське козацтво. Прийом самохарактеристики допомагає краще читачеві проникнути у внутрішній світ цієї дійової особи.

Гетьман виявив особливу стійкість у вирішенні питання про полонених поляків. Він хотів використати їх як гарантію спокою України. А тому, як не намагалися умовити його польські посланики аби він їм видав бранців, але Хмельницький стояв на своєму: “*Я їх пушу тоді, коли мені жодної заціпки не буде од ляхів, і тепер би навіть пустив би їх, бо я чоловік милосердний: але панове ляхи хочуть виманити у мене своїх*

*братів на те єдино, щоб безпечніше наступити на нас*” [4, 289]. Тобто він наперед прорахував і обдумував кожен свій крок, оскільки будь-яка його помилка могла дуже дорого коштувати Україні.

Будучи справедливим, Б. Хмельницький на докори польського посланця Мясковського про те, що козаки занадто лютують та знущаються над ляхами, різко й однозначно відповів: *“Не казав я неповинних забивати, але тих, котрі над вірою православною знущалися...”* [4, 289].

Отже, в уривку драматичному “Украинские сцены из 1649 года” М. Костомаров акцентував увагу на таких визначальних рисах характеру Б. Хмельницького, як справедливість, далекоглядність, поважність, впевненість, доброзичливість, відчуття міри, рішучість, стійкість та інші. Саме таким повинен бути, на думку автора, керівник держави.

І якщо для більшості тодішніх драматургів історія козацтва та України бачилися переважно героїчними й романтичними, то для П. Куліша історія козацтва стала своєрідним плацдармом випробувань його суб’єктивно-особистісних ідей, роздумів та сумнівів; його правдивості й об’єктивності як письменника-історика.

Саме цією духовною неоднозначністю забарвлені й основні події п’єси «Байда, князь Вишневецький», але більшість дій і вчинків Байди подається однозначно – високодуховною. Наповнивши твір досить великою кількістю монологів, “слів убік” і ремарок, які так чи інакше характеризують саме внутрішній світ дійових осіб, і такими численними діями та вчинками персонажів, у яких чітко проглядається добро- чи злотворча спрямованість задумів і намірів дійових осіб, П. Куліш зумів не тільки виявити, а й глибоко та виразно охарактеризувати душі й дух більшості дійових осіб, цілих соціальних спільнот і націй.

Так, говорячи про Дмитра Байду, сам драматург спочатку чітко вказує, що в ньому *“...сидить залогою козацька душа”* [5, 266]. Проте подальше знайомство з внутрішнім світом героя показує, що небезпечний гонор магнатів Вишневецьких, породжений їхнім надвисоким соціальним статусом, не раз проявлявся в роздумах Кулішевого Байди. Одним із доказів та прикладів цього можуть бути слова героя, які він повторює в різних ситуаціях по-різному, але з одним і тим же змістом: *«Я – руський князь з Олега й Святослава, / Що Цареградом пишином колотили»* [5, 266].

Стабільність і цілісність душі Байди виявляється і в його ставленні до побратимів. Найближчому з них, Тульчинському, він говорить:

*Про тебе я, Самусю, пам’ятаю  
В великій щасті і в тяжкій печалі:  
Любов твою в душі твоїй вбачаю,  
Як чисту воду в чистому кришталі* [5, 287-288].

Нерідко Байдою оволодіває стан страшного обурення тим, що деякі українці (а ще гірше – волелюбні козаки) підставляють ворогам чи дукам *“...спину під карбачі да таволгу...”*. Тоді душа Байди, *“...мов у морській безодні, / В гіркій печалі й тузі потонає”* [5, 308].

Не цілісним і не завжди зрозумілим постає в душі Байди образ матері, якому він молився ціле життя: то вона наставляє й кличе на подвиги в ім’я України (і для того навіть *“виганяє з хати”*), то боїться відпустити його від себе й хоче обов’язково одружити його, та ще й з двоюрідною сестрою. І все ж саме перед матір’ю Байда розкриває свій найблагородніший і найвищий задум:

*Я збройну хату за Дністром збудую,  
Хто б не озався правду боронити,  
Всім рівно будуть козаки служити* [5, 360].

У репліці Байди переважають дієслова доконаного виду, які означають дію, яка обов’язково відбудеться в майбутньому, тобто він має високодуховні плани щодо майбутнього козацтва.

Уболівав Байда і за душі козаків, що колись були *“достойниками”*, а потім або пропили свої заслуги й славу, або розмінялися на суто матеріальні статки, і *“через ясир їх невгавуций / Козацькі душі неклом запалили”* [5,318]. Більше того, Байда постійно носив у собі *“невиявлену думку”* про те, що у світі буде траплятися багато лиха доти, *“Поки козацтво буде воювати / Мечем та полум’єм, як військо дике”* [5, 321].

Та чи не найвищою ознакою високості й світлості душі Байди є те, що він (як ніхто з персонажів п’єси) глибоко усвідомлює той факт, що для реального творення добра в конкретних життєвих ситуаціях і для породження високого духу добра і добротворення потрібна самовідданість і навіть готовність до самопожертви:

*Дух повен жертви, повен занедбаня  
Себе самого для добра людського:*

*Нема в людей святішого призвання,  
Нема й у Бога луччого нічого!* [5,361].

З одного боку, Байда вміє об'єктивно оцінювати й поважати тих своїх підлеглих, які беззаперечно віддані йому і є його побратимами: *“Я бачив, клоню. Ти справляєш розумно / І се твоя заслуга найславніша / Ти вже мені дев'яту весну служиши...”* [5,281], – говорить герой Тульчинському. І тут же Байда не тільки примушує Ганжу принизливо коритися йому як своєму панові, а й не соромиться нагадати йому про те, що той гетьман: *“вдихнувши живого духа”* (залишившись жити), бо *“...клявсь еси... / ...коритись князеві, як дитина батьку”* [5, 301]. І таких (духовно неоднозначних) вчинків та дій Байди можна навести багато. Уже перші слова героя до його товариша про те, що він не боїться нікого й нічого, навіть смерті, яку він може *“обняти”*, *“жарко поцілувати”*, заперечуються через кілька рядків:

*Чого ж хоробре, рівноваге серце  
Злякалося хмурих очей дівочих,  
Їх погляду сумного та гнівного ?* [5, 266].

Невпевнений Байда і в тому, що його високі наміри та поривання душевні приймаються й розуміються і рідною матір'ю, і козацькою старшиною, не говорячи вже про велику масу *“низу”*, про яку власне він і турбувався найбільше: *«Моєї болісті, голубко нене, / Козацтво низове не знає звіку»* [5, 268].

Реалізація високих і світлих поривів душі Байди постійно натикалася на найрізноманітніші перешкоди й перепони і поверталася іноді такими несподівано гіркими й страшними наслідками, що йому не раз доводилося жалкувати про сказане чи зроблене. Тому герой у передостанній репліці приходиться до сповна реальної духовної самооцінки:

*Я житиму не тілом, а душею,  
Надією великою моєю* [5, 370].

Більше того, Байда глибоко переконаний у тому, що в ньому самому міститься і душа його народу: *«...Я молитись мушу / За Україну, за народну душу. / Вона в мені і житиме ввіки»* [5, 370].

Отже, маючи високу і світлу душу (прекрасні мрії та надії на добротворче владарювання всією Україною і задуми творити благо Україні, її народові, планування визвольних походів на Польщу й Туреччину і походів та битв за *“Правду”* й *“Справедливість”* на Чорному морі), герой дійсно намагався реалізувати все це в абсолютній більшості випадків свідомо й продумано. Байда намагався всі свої душевні порухи реалізувати в конкретних діях і в такій своїй особистій масштабно-вагомій діяльності, яка могла б дійсно визначити історію не тільки України та Європи, а й цілого світу. Але виключна шляхетна самовпевненість найбагатшого, найвпливовішого дуки України й очевидна (та небезпечна) самодостатність князя-козака, що постійно заводила героя в царину підкресленої зверхності, не дозволили йому виконати свої надзвичайні цілі й можливості – усе те відштовхувало від нього основних виконавців будь-яких задумів і планів, тобто простий народ, низове козацтво з його *“примітивним”*, на думку Байди, гетьманом Андигером.

Не менш складною виявляється й духовна характеристика Ганжі Андигера – постійного, за Кулішем, опонента героя твору, адже душа цього доброго від природи *“здорованя”* сформувалася, на його думку, у багатоликій громаді: *“Я ні батька, ні матері не знаю... я знявся на ноги серед поросят, гусей і телят. Об мене козаки дуки змалку потирали руки; міщане з мене по кушнірнях заткало робили, а пани так, як собака цибулю, любили”* [5,338]. То ж не дивно, що стан напівсвідомої пригніченості не покидав Ганжу ціле життя. Навіть тоді, коли він став гетьманом і міг не тільки пригощати козаків по шинках, а й вирішувати долю цілого народу, сум не покидав його: *«Частуйтесь по простацькому звичаю, / А я чогось душею знемогаю»* [5, 298]. У даній **репліці-побажанні** Ганжі використано дієслово наказового способу, яке підкреслює його схильність до керівництва низовими козакам.

І найбільшим тягарем на душі Андигера висить князь Вишневецький – його повна протилежність: *«Я не такий, як той лукавий Байда: / Не панська в мене – проста, щира правда»* [5, 298]. За допомогою протиставлення як основного вияву прийму самохарактеристики, П.Куліш підкреслив непримиренність двох козацьких ватажків.

І принципи управління Ганжі підпорядковані волі низових козаків: *«Короткий суд у мене, миле браттє: / Чи хочете, то розірвіть на шматтє ./ Чи хочете, то з хати вивождайте...»* [5, 300]. Розділовий сполучник у даній репліці Андигера вказує на відсутність будь-якого іншого варіанту управління козацтвом.

Уперше з'явившись у корчмі *“одягненим нетягою”* і викривши думки простолюдинів та дуків про себе самого, гетьман Андигер висловлює свою чітку позицію щодо простого козацтва і панів: *«Посуньтесь, дукачі, нехай голота / Зо мною поруч за столом сідає»* [5, 297]. У цій **репліці-наказі** Ганжа знову демонструє свої здібності ватажка, вимагаючи від оточуючих покірності.

І ця ж сцена другого акту закінчується влучним авторським повідомленням: “за сценою” голос Андибера “... никне в степовому голосі, перейшовши в купі з музикою в зловіще завиванні” [5, 303]. Ця “зловісність” вилилася в четвертому акті не стільки в зрадливому переляку Андибера в битві з турками, скільки в тому, як Ганжа, дізнавшись, що Байда, як і він, у полоні і що Вишневецького також буде страчено, як і його, на гаку, сам попросив: «Коли дозволять / Мені при Байді ката заступити, Готов я з вами брат за брата жити» [5, 368]. Таку репліку можна визначити, як репліку-умову, оскільки вона виражена складнопідрядним реченням з підрядними частинами, які вказують на умову дії головної частини.

Отже, духовність Андибера, на думку автора, це художньо гіперболізовані й гіпертрофовані поривання тієї частини талановитої волелюбної і в той же час гонорової “черні”, якій удалося якимось вирватися із моря бруду і бездуховності, та лише частково долучитися до вищих загальнонародних добротворчих задумів і звершень козацтва. А повністю стати високодуховними їм завадили примітивне лакейство й честолюбство вкупі з гонором та невміння бачити весь народ, всю Україну і себе в них як єдине ціле в найвідповідальніші моменти життя держави.

Козаки Хома Пиндюр (“на прізвище Плахта”), Радько Гузор (“на прізвище Турецький Святий”) та інші, свій внутрішній світ розкривають лише в шинку, за келихом оковитої. Так, Радько Гузор, тільки добряче впившись, закликав таких же, як він, козаків-безшабельників узятися “...за лаву та приперти вражих дуків до стіни, так щоб і очі на нас повірячували!” [5, 295]. У тверезому ж стані він змирився зі своїм становищем знедоленого: “та вже ж мушу відбутися панцину” [5, 292]. Хома Пиндюр зізнався, що й він колись мав “...воли і всякий інший добуток” [5, 294], але в тому, що все пропив та програв у кості, не вбачає великого злочину: “Велике диво, що козак пропивсь або в кості програвсь! Зараз і прізвище проложили. То був Хома Пиндюр, назвище старосвітське, поважне, а тут ув одну минуту – на тобі! Зробивсь Хоמוю Плахтою” [5,294].

Отже, душі цих козаків помітно змізерніли, а дух зниців, оскільки вони керуються переважно приземленими та примітивними своїми потребами, пропиваючи не тільки одяг, а й душу в шинку. З-поміж інших козаків особливо привертають увагу дії та вчинки Костира – “безрукого козака-характерника”. Цей козак спробував застерегти Андибера від небезпечного походу на Царгород: “Раджу я тебе старою головою: на більшу здобич не надься, у Босфор не вганяйся...” [5, 331]. Цим самим Костир прагнув уберегти козацтво від смерті. А тому він підтримав рішення Байди притягти Андибера “до присуду”: “Феську Ганжо Андибере! Озвавсь еси запорозьким гетьманом, та й запровадив козаків у дияволову пельку, та й погубив народу християнського не десяток, не сотню, да й не тисячу. За оце повинен еси смерті” [5, 332]. Більше того, Костир відхилив пропозицію отаманів прив’язати Андибера “...до цогли та й нехай кожен одважить йому киякою стілько, скільки в кого ваготи на серці” [5,332]. Він відверто засуджував злостиві наміри Ганжі щодо Байди: “Не збагну твоєї думки, синку. Обидва ви лицарі великі; Байда ж тебе двічі од смерті ослобонив...” [5, 338-339].

Таким чином, перед читачем п’єси постає надзвичайно складна система внутрішніх (душевних) і зовнішніх (духовних) характерів і перипетій. І тому тут потрібне глибоке проникнення в мінливі та неоднозначні цілі героя і його духовного опонента, потрібно вміти ставати й на позиції багатьох представників тодішнього суспільства, і на позиції діячів тодішнього зарубіжного оточення України, щоб зрозуміти такі прості дії шаблоками і такі складні дії словами, підтекстом і навіть згаданими “дволикими” “словами вбік” Андибера тощо.

У п’єсі «Цар Наливай» П.Куліш відтворив дух козацтва 1596 року. Так, Наливайко, за авторським представленням “дійових осіб”, – “гетьман український, наказний гетьмана війська запорозького”, якого “світу правда... без наук” і земля українська давно уже “шукали”:

*Щоб ницаки в своїй лукавій раді  
Не надились глумитись над нами... [5, 373-374].*

“Гетьман надвірного козацтва князя Острозького” Хмелецький ще задовго до появи в п’єсі самого Наливайка ставить його поряд з такими національними героями, як Дмитро Байда [5, 376], Підкова [5, 378] та ін. Його представлено в інохарактеристиках не тільки як такого Наливая, що “...зроду оковитої не впився” [5, 379] і не тільки “...тверезого царя п’яницького” [5, 380], а й таким, що з роду Наливайків, котрі могли “князьким народом поза князем править” [5, 381], і таким, котрий народився:

*Щоб там земля горіла, де він ступить,  
Щоб світ увесь поперед ним трусився,  
Як брови над гарматами насупить [5, 382].*

Тобто автор майстерно готує читача до неоднозначного усвідомлення Наливайка – зацікавлює унікальністю й силою духу героя.

Так, уже в першій багатослівній репліці Наливайко постає і як той, що помстився жорстокому шляхтичеві Калиновському та й “зник як мара” і аж “тепер... об’явився”, і як рівня “екс-гетьману

козацькому королівському” Оришевському, і як ватажок тих багатьох цехів і регіонів козацьких, що були “занедбанними”, а тепер стали визволителями; і як носій пам’яті про славу козацьку (“*Вітає батькова тебе могила...*”, – говорить він про батька Оришевського – “*Байдиного учня*”, котрий побивав “*гординську силу...*” і “*...Запомагав зубоженому козацтву*” [5, 385-386]), тобто про носіїв усіх найвищих і найдостойніших досягнень козацтва українського.

Душа царя Наливайка – це передовсім інтуїтивна “*правда серця*” [5, 388], а потім – глибоко усвідомлене ним бажання визволити Україну й українців як від католицизму, так і від польського поневолення. Загалом саме цим пронизані всі його думки й надії.

Та чи не найяскравіша характеристика душі Наливайка виявляється в його передостанній репліці-зізнанні:

*Я справді цар і буду царювати  
Аж поти в Польщі, Русі і Україні,  
Поки всі панські замки і палати  
Побачать люде в попелі й руїні!* [5, 489].

Це і є його найвища добротворча мрія – соціально визначена ціль його життя, сутність його душі. А оскільки козак – це перш за все дія і діяльність, спрямована на добротворення (дух світлий), дуже рідко – на злоторення (дух чорний), то герой характеризується автором здебільшого добротворчими намірами й вчинками. І висловивши ще на початку п’єси своє розуміння зла і злоторення (напади господаря волоського та польських посіпак; жадібність і підступність Оришевського та інших дуків-шляхтичів, герой твору всі свої словесні дії, дії мечем та дар організатора і полководця намагається підпорядкувати добротворенню в ім’я народу: карає грабіжників із Молдавії, правду доказує “*серцем і рукою*”, перед людьми підносить Байду, як “*Сонце староруське правди*”, примушує багатьох войовничих поляків і передовсім королівських “*посіпак*” постійно стримувати їхню “*зажерливість*”, шанує людей за щедрість, простоту і самовідданість. Звичайно, П. Куліш (як вишуканий гуманіст ХІХ ст.) не міг не відзначити й помітну жорстокість героя, виявлену в процесі помсти за кривди, заподіяні його родині й цілому народові України. Згадки про неї постійно звучать із вуст опонентів Наливайка, хоча всі розуміють, що в умовах і в обстановці подвійного, а то й потрійного гніту українського селянства герой діяти по-іншому не міг. Тобто дух діянь Наливайка однозначно світлий і високий, але інші дійові особи сприймають його далеко неоднозначно.

“*Козацьких отаманів-побратимів*” (Мамай, Колія та Палія) драматург відтворив помітно спрIMITизованими: від спрощеного ставлення до жінок (саме ці козаки називають їх тут “*шерепами*”) до безвільного визнання “*нечепурної долі*” козацтва; і як одухотворених волелюбців та патріотів України (від віри в Бога до віри в силу безсмертно волелюбного духу народу України), і як звичайних “*пяятиків*”. І знову, як і в попередній п’єсі, свій внутрішній світ козацькі отамани-побратими Мамай, Колій та Палій розкривають у шинку.

Так, Мамай жалкує, що “*...погордував паном Язловецьким. Який не є він тепер пан, а в нього ще й тепер мав би кінву доброго пива*” [5, 422]. Він зізнався побратимам: життя “*...осточортіло... з того часу, як мою жінку, мою любку, мою сизу голубку, замучено!*” [5, 424]. І за те, що вороги “*помстились на жінці*”, Мамай “*...хотів помститись на їх жінках, на їх дітях, на родичах на всіх тих, що з ними держаться за руки...*” [5, 424], тобто прагне знищувати зло “*у зародку*” та “*обрубувати корені*” зла. Більше того, цей отаман-побратим добре розуміє: “*Не pomoже Господь милосердний ні Лободі, ні цареві Наливаєві, докіль не візьмуться за руки. Не pomoже всемогутий Творець і козакам на панів да на шляхту поти, поки, подавши собі руки, візьмуться так само і з козацтвом татарським за руки!*” [5, 427]. Мамай поважає звичаї та віру народу, серед якого живе, бо має слов’янські корені: “*...вродився туюю від руської бранки*” [5, 422], а за час перебування серед козацтва визнав, що “*...ваша віра краща од Магометової! Там провинився по-собачи, дак і вмирай собакою; а тут людина до кінця людиною...*” [5, 433].

Отже, цей персонаж із точки зору духовності представлений невиразно, хоча й висловлює ідеї мирного співіснування та об’єднання козацьких ватажків Наливайка й Лободи навколо ідеї національного визволення українців від ляхів. Наступний побратим Колій, “*б’є себе в груди*” перед отаманами-побратимами за те, що “*...польстився, злочестивий ... на ті гроші, що брати-козаки в недовірків поздобували, потом да кров’ю заробляли...*” [5, 423]. Сам же він визнав, що “*...самі собі, брате, ми провинили. Який нас біс у кабак з військового чатування гнав?*” [5, 425], тобто Колій здатний осмислити й оцінити об’єктивно дії та вчинки не тільки свої, а й побратимів, вбачаючи в них ознаки духовної деградації. Та все ж виявляє слабкість духу, оскільки не може відмовитись від келиха оковитої та покаятися за скоєний злочин перед Наливайком. Палій закликає побратимів: “*Зарубаймо гаспидську Туркеню хоч сокирою-тупицею та пожакуємо заставцину козацьку... У мене з голоду та з жадоби запалав лицарський дух...*” [5, 425], а це свідчить про повну бездуховність намірів цього чоловіка. У цій репліці використано дієслово доконаного виду наказового способу «зарубаймо», яке має усі ознаки злоторення, оскільки воно цілеспрямовує козацтво займатися помстою.

У п'єсі «Петро Сагайдашний» П.Куліш значно більше використав монологів для розкриття душі гетьмана Петра Сагайдачного.

У довгому монолозі гетьман ще раз спробував перерахувати всі свої попередні провини й гріхи, за які його душу «Господь карає...» [5, 501]. Але це вже була не стільки сповідь, скільки ще одне відверте визнання причин тимчасового послаблення душевних і духовних позицій і сил героя, після якого мусить настати вирішальний підйом:

*Стій, смерте!...  
Нехай ще раз душею закиплю  
І помстою свій жаль угоноблю!  
Нехай з козацтва не сміються злюки,  
Що коло церкви нагрівають руки!*[5, 502].

Інохарактеристика Сагайдачного принципово відрізняється від інохарактеристики героїв попередніх двох п'єс – вони однозначно позитивні.

Таким чином, Петро Сагайдашний весь у благородних задумах, намірах і планах, у цілеспрямованні всіх його «праведних» діянь (як державного лідера) – у нього все (або майже все) спрямовано на добро народу та Україні, на благодійність, на великий «*бойовий труд*» в ім'я народу і Батьківщини, у житті яких не повинно бути будь-яких серйозних соціальних непорозумінь та протистоянь. Цей гетьман, як і свого часу Володимир Мономах, турбується дійсно про весь народ, про вищу справедливість. Високий дух цього гетьмана став будити те ж саме й у свідомості інших людей, передовсім, – у свідомості його близьких і однодумців.

Ще у 1968 році у статті П.Плющ «Із спостережень над мовою трагедії І.Тобілевича «Сава Чалий» [6] було визначено мовний тип та соціальний діалект п'єси. Проте у даній статті мова не йшла особливості монологів та діалогів як форм вираження духовності дійових осіб, не зверталась у вага на прийоми творення дійових осіб.

П'єса І.Карпенка-Карого «Сава Чалий» з'явилася майже на 50 років пізніше за п'єсу М.Костомарова «Сава Чалий».

У діалозі двох селян Гриви та Медвідя за допомогою прийому інохарактеристики розкрито дух Сави Чалого: «*Запорожець, та й запорожець, бра, не кожен з ним зрівняється. Він вчений сильно: учився, кажуть, в Києві у братств. Його й на Січі поважають, там і батько його старий в повазі був*» [2,214]. Чоловіки спочатку констатували той факт, що Сава Чалий запорожець, а потім вказали на те, чим він відрізняється від інших козаків, насамперед тим, що він має унікальні фізичні здібності, освічений, а також успадкував від батька повагу козаків до себе.

Щиро і відверто прагне розкрити Сава спрямованість своїх думок перед побратимами: «*Тільки перше всього ви знати повинні й наші думи, і наші сили, щоб зважить все, на що йдете, та щоб не ремствували потім, коли нам буде невдача, бо ждуть всього треба*» [2, 221]. Він попереджає побратимів про те, що їх чекає, робить гіпотетичні висновки, які представлені у складнопідрядному реченні з умовно-допоустовими сполучниками (коли-бо).

У діалозі з Савою Чалим репліки козацтва позначені узагальнюючим займенником «усі». Репліки, які належать усім, можна розподілити на репліки-ствердження («*Слухаєм, слухаєм !*» [2,221], «*Так, так...*» [2,242], «*Правда, правда*» [2,242]) та репліки-сумнів («*Еге... як же воно буде ?*» [2,222]). Репліка-заклик селянина Медвідя: «*Запалим зараз все село і двір*» [2, 223] цілеспрямовує усе козацтво до дій, що спрямовані на знищення волохів. У відповідь козаки вигукують: «*Запалимо ! Саво, веди нас !*» [2,223]. Тобто заклик ватажка отримав схвалення і підтримку серед підлеглих, а те, що діє буде виконана в майбутньому вказує дієслово доконаного виду «*запалимо*». Серед реплік, які належать натовпу є й такі, що чітко вказують на цілеспрямованість їхніх дій та вчинків: «*Гей, до помсти ! Нападем на Немирів ! Спалим !*» [2, 245]. У цій репліці дієслова «нападем» та «спалим» доконаного виду вказують на те, що дія обов'язково відбудеться в майбутньому. А усі три речення окличного типу підтверджують готовність і рішучість козацтва творити зло усім мешканцям Немирова.

Дуже часто в репліках Сави Чалого зустрічаються словосполучення та речення такого типу: «*безсилля гнітить душу*» [2, 223], «*злість і помста палять серце !*» [2, 223], у яких розкриваються наміри дійової особи.

Інший тип таких речень і словосполучень, як: «*готов і зараз я віддати голову свою за скривджений наш люд*» [2, 244], «*я хочу вмерти так, як лицар*» [2,244], «*хочу я народові бездольному служити – я в тім клянусь...*» [2,250] вказують на готовність його реалізувати свої наміри і бажання. А оскільки вони належать до реплік, яка Сава висловлював у діалогах та полілогах, то це є не що інше, як вияв його духу.

У монолозі Сави Чалого в останній яві п'єси в ремарках є вказівка на стан, у якому перебуває дійова особа: «*...говоре нервно, ніби хоче заглушити тривогу душі...*» [2,277]. Стан, який автор називає

«тривога душі» розкривається у словосполученнях: «*Я себе мордюю...*» [2,277], а також у вигуках такого типу: «*Ох, ні ! Ох, як мені нудно і на серці трудно !*» [2, 277]. Переважна більшість речень монологу завершуються апосіопезою, що також підкреслює стан душевної тривоги.

Таким чином, аналіз творів української драматургії XIX століття з точки зору мікропоетки їхніх думок, намірів, задумів, планів, дій, вчинків показав, що в п'єсах Я.Кухаренка «Чорноморський побит», С.Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» внутрішній світ козаків-чорноморців розкрито за допомогою інформативних прийомів.

У репліках старших козаків переважають речення з апосіопезою, у яких частіше всього згадується добра слава козацтва, їхні подвиги. Для того, щоб індивідуалізувати мовлення козаків, автори вводять образні порівняння. А в репліках молодого козацтва переважають речення окличного типу, які підкреслюють особливе емоційне піднесення молодого покоління, їхню запальність.

А в історичній «трагедії» «Переяславська ніч» М.Костомаров у діалогах найкраще розкрив внутрішній світ (думки, задуми та наміри) гетьмана Хмельницького.

У драмованій трилогії П.Куліша у репліках таких козацьких ватажків, як Ганжа, Хмелецький, використовуються дієслова наказового способу. Монологічне мовлення переважає над діалогічним в останній п'єсі драмованої трилогії «Петро Сагайдачний», що свідчить про наміри автора заглибитися у внутрішній світ дійових осіб.

У п'єсі І.Карпенка-Карого «Сава Чалий» дійові особи ведуть діалог не лише між собою, а дуже часто із самими собою. Внутрішнє мовлення більшості дійових осіб п'єси позбавлене «власне характеристик», «самохарактеристик», «самоаналізу». У діалогах дійових осіб Сави та Гната використовується пауза для загострення драматичної дії.

А в репліках, які об'єднанні узагальненим займенником «усі» патетичні речення зустрічаються тоді, коли звучать заклики до руйнації, помсти та насильства. У репліках Сави переважають дієслова такого типу, як: «хочу», «буду», які вказують на готовність реалізувати його наміри й прагнення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький О. Український театр: хрестоматія. – Ч. II. (від початку до перших років XX ст.) / О.Білецький, Я. Мамонтов. – К.: Мистецтво, 1941. – С.64-89.
2. Карпенко-Карий І. Твори: у 3-х т. – Т.2. – К.: Дніпро, 1985. – 351 с.
3. Козлов А. Зародження і розвиток української драматургії: Навчально-методичний посібник / А.Козлов, Р.Козлов. – К.: Освіта, 1998. – 134 с.
4. Костомаров М. Твори: у 2-х т. – Т.1: Поезії. Драми. Оповідання. – К.: Дніпро, 1990. – 538 с.
5. Куліш П. Твори: у 2-х т. – Т.1: Поеми. Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1998. – 752с.
6. Плющ П. Із спостережень над мовою трагедії І.Тобілевича «Сава Чалий» / І.Плющ // Мовознавство. – 1968. – № 5. – С.61-67.
7. Українська драматургія XIX століття. Маловідомі п'єси. / Вст. ст. та підготовка текстів В.Шубравського. – К.: Держлітвидав, 1958. – 428 с.
8. Українська класична комедія. – К., 1954. – С.129-155.
9. Українське козацтво: мала енциклопедія / Ф.Турченко. – К.: Генеза – Запоріжжя: Прем'єр, 2006. – 672с.
10. Шевченко В. Художня література українська про козацтво / В.Шевченко // Українське козацтво: мала енциклопедія / Ф.Турченко. – К.: Генеза – Запоріжжя: Прем'єр, 2006. – С.616-623.



## ПРОЩА МАРУСИ ЧУРАЇВНИ: ВЕРСІЯ ЛІНИ КОСТЕНКО

Козачук К. О., к. філол. н., доцент

*Академія адвокатури України*

У статті досліджено концепт паломництва в історичному романі Ліни Костенко «Маруся Чурай». Головну увагу при дослідженні зосереджено на персоніфікації сюжетного комплексу прощі у світлі специфічної історіософії роману. Подорож головної героїні розглянуто як вияв індивідуального історичного мислення письменниці і як потужну енергоінформаційну структуру в українській літературі 1970-х рр.

*Ключові слова:* історична правда, художня інтерпретація, паломництво, трансцендентальна подорож, індивідуальне історичне мислення.

Козачук К.А. ПАЛОМНИЧЕСТВО МАРУСИ ЧУРАЙВНИ: ВЕРСИЯ ЛИНЫ КОСТЕНКО / Академия адвокатуры Украины.

В статье исследован концепт паломничества в историческом романе Лины Костенко «Маруся Чурай». Основное внимание при исследовании сосредоточено на персонификации сюжетного комплекса паломничества в свете специфической историософии романа. Путешествие главной героини рассматривается как проявление индивидуального исторического мышления писательницы и как мощная энергоинформационная структура в украинской литературе 1970-х гг.

*Ключевые слова:* историческая правда, художественная интерпретация, паломничество, трансцендентальное путешествие, индивидуальное историческое мышление.

Kozachuk K.O. THE PILGRIMAGE OF MARUSIA CHURAYIVNA: LINA KOSTENKO'S VERSION / Academy of Advocacy of Ukraine.

In the article pilgrimage concept has been researched in the historical novel "Marusia Churai" by Lina Kostenko. The main attention of the researcher has been paid to pilgrimage plot complex personification in the context of specific historical thinking in the novel. The travel of the main heroin is considered as both a sign of the writer's individual historical thinking and a powerful energetic informational structure in the Ukrainian literature of the 1970-ties.

*Key words:* historical truth, artistic interpretation, pilgrimage, transcendental travel, individual historical thinking.

Паломницька традиція – важлива частина духовної самосвідомості української нації. Із соціокультурної точки зору паломництво вивчалось в працях Н. Крюкової, З. Сапелкіної, А. Симиренка та багатьох інших істориків, культурологів. Паломницький текст як окремий жанр літератури досліджено в працях П. Білоуса, Д. Чижевського тощо, де концепт паломництва розглядається в ключі паломницького тексту, у якому описується подорож і все сприймається очима палігрима. Проте поки що не існує систематичних досліджень про вплив самої ідеї паломництва на самосвідомість українського народу і на характер позиціонування в словесності основних інформаційних пунктів української історії. Один із способів відображення такого впливу – ідея паломництва в художній літературі. Тому в наш час актуальне завдання – простежити розвиток української національно-історичної самототожності, відштовхуючись від ідеї паломництва в художніх текстах різної тематичної спрямованості.

Образ Марусі Чурай подається з точки зору історичної правди та художнього домісли, з аналізом її деміургічної здатності творити пісенний світ у працях таких науковців, як С. Барабаш, О. Ковалевський, Г. Клочек. Аспект розгляду її образу дуже сильно нагадує при цьому так зване «гомерівське питання» або, як трохи певніший варіант, «шекспірівське питання» (чи існувала така історична особа, якою було її життя; питання про авторство творів усної або писемної спадщини, які цій особі приписують). Історія Марусі Чурай уперше розглядається в цій статті з точки зору подорожі, як і історія інших персонажів.

Місце прощі з Полтави до Києва у долі Марусі Чурай ніколи ще не розглядалось істориками, які обговорювали питання існування Марусі, її біографії та авторства її пісень. Згадки про цю подорож дуже короткі, зокрема в книжці «Дівчина з легенди», упорядкованій Л. Кауфманом, докладно розглядається питання авторства пісень, наводиться текст вироку полтавській піснетворці, текст гетьманського універсалу, привезеного, за легендою, Іваном Іскрою за мить до її страти, проте проща згадується лише кількома короткими версіями: «О. Шкляревський розповідає, що йому відомі дві версії народних переказів про останній період життя Марусі. За однією версією, Маруся після помилування зачала, змарніла і в тому ж таки році померла від сухот. За другою версією, їй було тяжко залишатись у Полтаві, вона багато мандрувала і померла в якомусь російському монастирі (А. Шкляревський, Маруся Чурай, ж. «Пчела», 1877, № 45, стор. 712)» [Цит. за: 1, 116].

Зважаючи на викладене вище, ми не можемо вважати опис прощі Марусі цілком історично достовірним - авторка роману вигадала майже все, крім самого факту подорожі (який, втім, дуже багато важив у житті реальної Марусі Чурай) та ймовірного маршруту. Вона провела дівчину скоріше шляхом часу і шляхом національної зради та лиха, ніж географічними об'єктами. Щодо ваги розділу «Проща» в архітектоніці

твору дуже слушно висловився Г. Клочек: «Без нього ми мали б досить пристойний, з цікавим сюжетом, історичний роман у віршах – але не було б видатного, з поважним історіософським смислом твору» [2, 47]. Для з'ясування художнього задуму Ліни Костенко, здійсненого в тому числі і шляхом оформлення концепту паломництва в романі, ми розглянемо структуру цього концепту в кількох площинах: життєва подорож самої Марусі, подорож Григорія Бобренка та інших персонажів роману, і символіка паломництва з Полтави до Києва – її роль у сюжеті роману та роль в історіософічній позиції поетеси.

На другому місці в сюжетотвірному відношенні стоїть у романі Ліни Костенко життєва дорога Григорія Бобренка, ще мало, на нашу думку, вивчена в дослідженнях, присвячених аналізу персонажів роману. Ось як його схарактеризовано під час судового процесу словами Семена Горбаня: «...чотири годи будши у походах, ні в чім нагани жодної не мав. Був на Пиляві, і на Жовтих Водах, і скрізь, де полк Полтавський воював» [3, 22]. Із точки зору стандартної тоді долі військового, козака, Грицько – герой, воїн, такий, яких багато в Україні, які життя і душу віддадуть за «свою правду, і силу, і волю». Проте у судді виникає слушне питання до Галі Вишняківни про його життєву мотивацію: « - В такому разі будемо відверті, - сказав суддя, - бо тут не до прикрас. Чого ж тоді він в ніч своєї смерті таки у неї був, а не у вас?» [3, 23]. А причиною була страшна катастрофа, в масштабах однієї людської душі подібна до Берестечка в українській історії, - зрада кохання, зрада самого себе. Початок цієї слабкості побачила Маруся набагато раніше: «А він прийшов тоді з-під Берестечка. Страшна поразка душі всім пекла. Дразливий став. Лецько, вже й суперечка. Гіркі думки не сходили з чола» [3, 49]. На додаток Грицько став змінюватися і віддалятися від людей: «Такий зробивсь, не прозирнеш у душу. Якийсь чужий, - мені чи вже й собі?» [3, 49].

Війна, на нашу думку, може також вважатися паломництвом, тільки паломництвом страшним, у якому людина шукає правди, бореться за життя, але сіє на своєму шляху смерть. Григорій намагається принизити очікування Марусі, щоб його подорож хоч якось виграла в його очах: «Був на Пиляві і на Жовтих Водах, під Корсунем і Збаражем був теж. Которий рік, а я усе в походах. А ти все ждеш, *біднесенька* (курсив наш. – К. К.), все ждеш» [3, 58]. Різні системи цінностей у двох сім'ях призводять до різної оцінки походів Грицька. Мати каже йому: «От ти прийшов з великого походу, а не приніс ні слави, ні добра» [3, 64]. Історія ж свідчить, що слава в поході до Берестечка була ганебною, а про те, щоб винести звідти матеріальне добро, взагалі не йшлося.

Втім, хлопець усе ж сподівався на своєму шляху знайти імпульс до внутрішніх змін: «Бо вже таке підняв на свої плечі, такою кров'ю в битвах освятивсь, що всі оті домашні колотнечі мене вже не засмокчуть, як колись» [3, 65]. Танець на вечорницях, на які він прийшов із Галею (до речі, танець цілком вигаданий письменницею, бо згадки в історичних джерелах про нього немає), – дика, відчайдушна спроба Григорія вирватися зі свого шляху запереченням Марусиною: «Воно було на танець і не схоже, ті корчі мук у синім кунтуші. Аж хтось тоді сказав: - А не дай Боже так танцювать навиворіт душі!» [3, 75]. Те, що творив Ярема Вишневецький по дорозі з Києва до Лубен, десь схоже на скажений танець Грицька: «Якомусь ти своєму, певно, богу поставив, княже, ці страшні свічки» [3, 97]. Маруся своєю присутністю на дорозі з Києва до Лубен ніби розчакловує, вичищає цю дорогу, бо сама вона пережила таку само страшну зраду, якою терзав себе Ярема Вишневецький: «Чи не тому такий Ярема й лютий, ладен цю землю трупами змостить, що кожна тут осичинка над шляхом йому про Юду листям шелестить?..» [3, 97]. Різниця ж – у результаті: героїня спокутувала свій гріх, а Бобренко і Ярема на цьому шляху згубили свої душі.

Як зазначає С. Барабаш, у романі Ліни Костенко дорога – це «і жива об'єктивна реальність, і філософська площина самооприявлення кожного з героїв» [4, 62]. Тож письменниця кількома словами описує і шлях багатьох інших, епізодичних героїв роману. Ось, наприклад, дорога Леська Черкеса в майбутньому: «Лесько утне ще штуку не одну. Він потім стане побратимом Разіна – Леськом Хромим. Загине на Дону» [3, 35]. Сумною, з виразним присмаком несправедливості, є дорога Мартина Пушкаря: «Про нього потім думу іскладуть. Мине сім літ – і голову цю сиву Виговському на списі подадуть» [3, 35]. На особливу увагу заслуговує дорога батька Марусі, Гордія Чурая, бо вона існує тепер вічно у пісні: «Тепер він з нами в радості і в сумі. Збагнуло серце вражене мос: пішов у смерть – і повернувся в думі, і вже тепер ніхто його не вб'є» [3, 48]. Моменти життя своїх персонажів Ліна Костенко дуже часто описує словами, які складають семантичне поле подорожі. Так вона озвучує повернення Полтави до життя: «Вже й день минув, і обрії примеркли. Уже й людьми дорога загула» [3, 134]. На нашу думку, такий фундаментальний художній прийом дозволяє авторці перетворити традиційний історичний час у творі на рухливу і дієву систему, що вигідно вирізняє роман «Маруся Чурай» з-поміж багатьох інших художніх творів, присвячених добі Хмельниччини.

Міркування Марусі у розділі «Сповідь» свідчать про те, що її життєва подорож після суду перебуває уже поза межами життя, тобто вона є трансцендентальною: «Останні дні вже якось перебуду. Та вже й кінець. Переночую в смерть» [3, 40]. Маруся переходить в інше буття уже будучи ув'язненою. Вона відчуває віддаленість від тягара свого життя, своє відновлення. «Сама від себе ще така далека, немов оце приніс мене лелека та й опустил у мальвах і жоржинах на тих ранкових росяних стежинах» [3, 41], - так

описано сон Марусі, перший по багатьох днях невимовних страждань. Дівчина ніби отримує наново той імпульс любові і гармонії, який, за народними переказами, люди мають при народженні, а потім можуть лише витрачати з різним результатом.

Однією з внутрішніх Марусиних мотивацій того, чому вона іде на прощу, є прагнення стати такими, як усі, а отже, знову знайти себе: «Ніхто мені не дивиться у спину. Я йду. Людина. Я така, як всі» [3, 91]. Ця мотивація означає, що дівчина готова ввібрати у свій внутрішній світ усе, що побачить і на власні очі, і зором душі. Своєю подорожжю, на яку в неї об'єктивно могло б і не вистачити сил і бажання, вона випростує все, що в її долі було невірною, покрученою, все, за що вона могла б почуватись винною. С. Барабаш трактує залучення Марусі до архетипного світу дороги так: «Архетип дороги своєю сутнісною поліфонічністю визначає спосіб поетичного освоєння категорії часу, вектор котрого природно прямує через сучасне у майбутнє. Одночасно – це ніби подорож у зворотному напрямкові від зовнішнього до внутрішнього стану ліричної героїні каналом родової генетичної пам'яті» [5, 24]. У цій фразі, на наш погляд, особливо цікавим є підкреслення *природного* прямування часу в духовному житті Марусі – замість тих моментів, у яких час зримо виривається з природного плину і стає зловісно іншим, ніж звичайно. Зокрема таким моментом є смерть Григорія, яку Ліна Костенко описує з достовірністю геніального криміналіста: «Торкнувся шклянки білими вустами. Повільно пив. І випив. І погас» [3, 78].

Трансцендентальність подорожі Марусі виявляється і в тому, що вони з мандрівним дяком шукають притулку на кладовищі: «Такі привітні цвинтарі бувають – шатро небес і мармур в бур'яні. Живі живих, Марусю, убивають, а мертві зроду не зачеплять, ні» [3, 102]. Перебуваючи на кладовищі, вона відчуває народження у собі світла – це нагадує про звичай шанувати свято народження світла у темряві, який європейські народи здавна відносили на день зимового сонцестояння.

У Києві дякові приснився сон про енергоінформаційне значення подорожі Марусі, про набуту і підсилену пережитим магічну природу цієї дівчини. Вона в Полтаві вважалася чаклункою: « - Оце так сон приснився у столиці (курсив наш – К. К.), - промовив дяк, сідаючи бочком. – Що вариш ти вареники в криниці і жовте листя ловиш друшляком» [3, 113]. Сон приснився саме такий, бо вони обоє приблизно однаково налаштовані у життєвій позиції – мандрівники, від стабільності відірвані, тільки дяк мандрує, як сам каже, «у довжину», а Маруся – у кількох вимірах. Попутно дяк умотивовує свої мандри: «Немає щастя – можна жити без. В душі людській, крім видимого неба, є одинадцять всячеських небес» [3, 114]. Ця думка є елементом барокової свідомості і вдалою знахідкою Ліни Костенко, яка вводить читача в духовний світ письменних людей тієї доби. Гадається, прибуття до столиці і враження від неї ще більше підсилили деміургічну, світлотворчу спроможність Марусі, так само як і її глибоку проникливість, те, що, за влучним висловом Г. Ключека, «тепер розуміється як загострена інтуїція» [2, 33].

На завершення шляху Марусі її воскресіння уже при житті відбувається в пісні: «Виходить полк. Іван під корогвами. І я *край шляху осторонь стою* (курсив наш – К. К.). Моя душа здригнулася словами. Співають пісню, Боже мій, мою!» [3, 137]. Так проща героїні знаходить логічне завершення утворення образу невмирущої легендарної героїні.

Характеризуючи тодішні українські дороги, Ліна Костенко робить вдалий штрих у розділі «Гінець до гетьмана»: «Буває ближче з іншої країни, ніж тут – на Україну з України» [3, 80]. Образ доби дозволив письменниці поєднати історичну правдивість зі складними філософськими узагальненнями, які часто фігурують у неї скоріше як питання, ніж як відповіді, як-от питання про натовп, що прийшов дивитись на страту Марусі: «Що їх веде – і доброго, і злого? Де є та грань – хто люди, хто юрма?» [3, 84].

Поетеса каже також про актуальність озвучення, ословлення священної для кожного українця території в часі й просторі: «Ще Україна в слові не зачата. Дай Боже їй родити це дитя!» [3, 99]. І мандрівний дяк підкреслює: «Історії ж бо пишуть на столі. Ми ж пишем кров'ю на своїй землі. Ми пишем плугом, шаблею, мечем, піснями і невірницьким плачем. Могилами у полі без імен, дорогою до Києва з Лубен!» [3, 100]. Таке підкреслення палючої потреби висловити особистісну, справжню історію України дається Ліною Костенко не на загальній хвилі актуалізації історичної пам'яті, а й з додатковим розумінням однієї цікавої тези, сказаної свого часу Й. Улицьким у книзі «Внутрішня одіссея»: «Коли людина тільки думає – вона «раз думає». Коли говорить слово – «два рази думає». Коли записує слово – «чотири рази думає». Коли виконує слово – «шістнадцять разів думає» [6, 3].

Алюзія авторки на сучасність епохи застою, на жаль, є правдивою в довгостроковій перспективі: «Господь гробами землю поразив. Поля засіяв воями хоробрими, а нехоробрих геть переказив» [3, 101]. Г. Ключек у навчальному посібнику за твором Ліни Костенко зазначає: «Об'єктивна історична наука засвідчує, що визвольна війна українського народу під проводом Богдана Хмельницького була потужною спробою утворити свою державу» [2, 16]. Твердження слухне, але правдою є і те, чого сучасна історична наука досі не може без страху й печалі вимовити, – що велика Руїна, найвірогідніше, була головним наслідком цієї без перебільшення героїчної боротьби. Руїна замість держави. Чому? Це питання ставиться в романі настільки виразно, що читач сам стає близький до відповіді раніше, ніж прочитає її слова: «Неволя давня душі роздвоїла» [3, 102].

Золотим світлом грає в уяві Марусі святий Київ, до якого нарешті дійшли: «...той стольний град, золотоверхе диво, душі моєї малиновий дзвін!» [3, 107]. Дійсно, за словами Р. Галицької, роман «Маруся Чурай» позначений «особливо шанобливим, побожним і благоговійним ставленням до київських святинь» [7, 5-6]. І невимовно вражаючим є видовище реального Києва, яким пройшла армія коронного гетьмана Радзивіла: «Чогось так тихо, мов пройшла чума. І каже дяк: - Згадай про жінку Лота. Не озирайся. Києва нема» [3, 107].

Головний енергоінформаційний момент у враженні від святої столиці – замкнені ворота Лаври. Вони закриті не так для людей, як для зла: «Святі ворота взято на ланцюг. У Лавру не пускають волоцюг» [3, 109]. Це означає, що легкий широкий шлях закрито для всієї нації, зокрема для тих, хто рветься пройти цим шляхом по життю – своєму і чужому. У літературі 1960-70-х закриті ворота в кінці паломницького шляху, ймовірно, є символом, розкриття повного значення якого ще попереду. Так само, до речі, не відкрились для ворогів, для омани й зла ворота Полтави (чи не через ту саму чаклунку, яка «у середу Гриця отруїла?»): «О давнє місто, звикле до облоги, яка тривожна буде в тебе ніч!» [3, 119].

Показаний з такою художньою майстерністю, увесь життєвий шлях легендарної Марусі Чурай є духовним подвигом, який серед інших тримає на світі цілісність і правду українського народу. Поема Ліни Костенко є потужною і ще не до кінця розгаданою енергоінформаційною системою, скерованою на відновлення цілющої історичної пам'яті в її особистісному ключі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дівчина з легенди: Маруся Чурай / Упорядкування, підготовка текстів та післямова Л. Кауфмана. – К.: Дніпро, 1967. – 134 с.
2. Клочек Г. Історичний роман Ліни Костенко «Маруся Чурай»: шкільна версія аналізу / Григорій Клочек. – Кіровоград: Степова Еллада, 1998. – 52 с.
3. Костенко Л. Маруся Чурай // 3 десятиліть. Українська література другої половини ХХ ст.: Навчальний посібник / Упорядник М. Сорока. – К.: Грамота, 2005. – С. 18-237.
4. Барабаш С. Поетична історіософія Ліни Костенко: безсмертя духу / Світлана Барабаш. – Кіровоград: Степова Еллада, 2003. – 80 с.
5. Барабаш С. Символ дороги як простір самопізнання в ліриці Ліни Костенко / С.Барабаш // Сучасний погляд на літературу: зб. наук. праць. – Вип. 8. – К.: ІВЦ Держкомстату України, 2002. – С. 145-154.
6. Улицький Й. Внутрішня одіссея: Релігійні популярно-дидактичні дослідження-мініатюри / Йосип Улицький. – Львів: Монастир Монахів Студійського Уставу, 1996. – 48 с.
7. Галицька Р. Релігійно-духовний дискурс жіночої поезії 60-х років ХХ ст. (на матеріалі творів Емми Андіївської, Анни-Марії Голод, Ірини Жиленко, Зореслави Коваль, Ліни Костенко і Марти Мельничук-Оберраух): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Р.Галицька. – Івано-Франківськ, 2008. – 24 с.

УДК 821. 161. 2 – 3. 09: 398. 47

## ТИПИ МИСЛЕННЯ, МОВЛЕННЯ Й ДІЯННЯ ХАРАКТЕРНИКІВ

Козлов А.В., д. філол. н., професор

*Криворізький державний педагогічний університет*

У статті досліджено типи мислення, мовлення й діяння козаків-характерників у творі Я.Кухаренка «Пластуни». Визначено особливості сприймання, осмислення, оцінення й відображення дійсності особливим типом козаків – пластунами.

*Ключові слова: козацтво, характерники, пластуни.*

Козлов А.В. ТИПЫ МЫШЛЕНИЯ, РЕЧИ И ДЕЙСТВИЙ ХАРАКТЕРНИКОВ / Криворожский государственный педагогический университет, Украина.

В статье исследованы типы мышления, речи и действий казаков-характерников в произведении Я. Кухаренка «Пластуны». Определены особенности восприятия, осмысления и оценки реальной действительности особенным типом казаков – пластунами.

*Ключевые слова: казаки, характерники, пластуны.*

Kozlov A.V. THE TYPES THINKING, SPEECH AND ACTION CHARACTER / Kryviy Rig State Pedagogical University, Ukraine.

In the article investigates the types thinking, speech and action character kozatstva in the story J.Kyharenka "Plastuny". The definite especially perception, to interpret and estimation reality especially types kozakov – plastunys.

Key words:kozatswo, character, plastuny.

Фактично всі народи світу мали й мають своїх унікалів: одні – йогів і пророків, інші – волхвів, чаклунів, шаманів, знахарів, ворожбитів і т. ін. І в кожній такій групі незвичайних людей є по-своєму унікальні системи, схеми, зразки чи просто рідкісні особливості мислення, мовлення й діяння. І це не просто своєрідна «групова ментальність», а система унікальних світобачень та самоусвідомлення; досить рідкісні способи й системи критеріїв, оцінок і цінностей і, безумовно, рідкісні способи репрезентації своїх здібностей, себе самого, предметів, явищ і процесів реальності.

Простіше кажучи, це – дійсно цілі системи надзвичайно оригінальних, дивних і багатьом здається, чудесних і навіть фантастичних способів життя й особливо діяння.

У часи посиленої уваги чорних, білих (та й інших – досить різнокольорових) магій ці питання не просто цікавлять людей – вони їх постійно й дуже бурхливо тривожать. Згадати б лише одне відьмацтво, котрим реально (часом дуже криваво) переймалися навіть глави держав і урядів та владики найпоширеніших релігій і церков світу. І чи не найкращим доказом сказаного є надзвичайна увага сучасників до екстрасенсів (зокрема до особистості Вольфа Месінга), і до людей подібного типу.

Одним із таких надзвичайних явищ давно вже стало українське характерництво. Воно тривожило й тривожить свідомість усіх тих, хто хоча б найменшим способом торкалися його – реально чи в спогадах, у переказах або й у міфах суто національного характеру.

У «малій енциклопедії» «Українське козацтво» характерник – це «*голдovníк – чаклун, чарівник, людина, що має надприродні здібності*» [2,604]. І далі в цьому ж джерелі знань про українське характерництво говориться, що воно було не лише серед козаків-запорожців, а й знане та шановане в усій Україні. Ідеться про те, що звичайні козаки й усі інші українці, навіть посполиті, щиро вірили в здібності характерників «*перепиняти руками ворожі кулі і ядра, плавати на повстині по ріках, озерах і морях, бачити за допомогою особливих люстерок («верцадл») те, що діється або знаходиться за кілька верст від них, перекидатися на тварин і птахів, перетворюватися в куці й дерева, довго перебувати під водою і т. п. Вважалося також, що їх не брали ні вогонь, ні шабля, ні стріла, ні куля (крім срібної). Серед простого люду побутовала думка, що характерництво допомагало перемагати будь-яких супротивників і завжди залишатися неушкодженими в бою*» [2, 604].

Таке бачення й репрезентування характерництва підтримувалося і козацтвом, і народом, оскільки воно не тільки по-своєму допомагало всім їм і в бою, і в побуті, а й породжувало в людях постійні прагнення стати якщо не характерником, то хоча б схожим на характерника, набути їхніх здібностей тощо. Більше того, українцям вигідно було виставляти характерників і перед світом: «*Досить часто січовики поширювали різні чутки про характерництво своїх ватажків, у т. ч. і кошових отаманів (як, наприклад, про незвичайні здібності Івана Сірка)*» [2, 604].

Оскільки серед характерників зустрічалися, як уже сказано, і «голдovníки» (чаклуни), і «чарівники», і люди з іншими «надприродними здібностями», розглянемо їх окремо. Чи не найпоширенішими в побуті українців були диваки.

Диваки – це люди, котрі за всяку ціну виокремлюючись із-поміж інших, думають, говорять і діють дуже сміливо, ефектно, хоча й напіврозумно, чим справді викликають до себе особливу увагу. У цій статті можна було б розглянути твір «Диваки» і деякі дивакуваті вчинки окремих персонажів. Та чи не найяскравішим прикладом досить багатогранного характеру дивака є образ Грині Мамайчука в романі О.Гончара «Тронка». Цей молодий чоловік замальовується на фоні яскраво патетичних діянь і вчинків радянських трударів сіл, аеродромів та полігонів; в оптимістично-райдужному оточенні молоді і в бурхливому потоці авторських та персонажних поривів у боротьбі за мир у всьому світі він шукає відповіді на банальне й у той же час філософське питання: «Для чого ти живеш?».

Оскільки дивацтва – це такі явища, котрі, як правило, підпорядковуються моді (точніше – модності), вони нерідко втрачають ознаки переважно унікальності і помітну незвичність. Саме так (або майже так), сприймалися «хіпі», «панки» і їм подібні. До того ж, дивацтва умисно (з якоюсь метою, бо в всерйоз це робити не можливо) оголошуються навіть героїчними, іронічними, формою протесту тощо, а вони в абсолютній більшості – звичайне безглуздя, здійснене від нічого робити («з жир», від нудьги) або від небажання по-справжньому працювати, рідше – з причин психічного захворювання.

Найдивовижніше, що саме диваки мислять, як правило, дуже логічно і послідовно: сприймають, усе добре (навіть дуже добре) осмислюють, майже реально й об'єктивно оцінюють і частіше всього – реалістично відображають. Справа лише в тому, що диваки на перший погляд видаються повністю

дезорієнтованими в цінностях і в критеріях їх визначення. Проте уже при першому серйозному знайомстві з причинами, умовами і особливо з мотивами діяння диваків з'ясовується, що диваки здійснюють достатньо контрольовані акти і процеси мислення – уже на етапі сприймання світу й себе самих диваки відкрито мотивують їхню діяльність, й визначають кінцеві цілі їхніх конкретних, фізичних чи інтелектуальних вчинків і пошуків, а тому спілкуються з оточенням відверто і відкрито до наївності. Біда дивацтва криється в тому, що диваки ще безсилі подолати перепони до їхніх кінцевих цілей.

Досить близькими до словесного «оформлення» дивацтва (хоча й помітно соціалізованішими, а тому й суспільно вагомішими) бачаться думки, слова (нерідко – звуконаслідування) та суспільні позиції **пластунів**. З одного боку (а саме в соціальному плані), пластуни бувають помітно прив'язані до тих соціальних спільнот, на які вони працювали в часи битв і побоїщ.

З іншого – між битвами вони місцями, а іноді й роками, проживали в очеретах, у темних лісах, в інших «нетрях». Разом із тим – це «відлюдники» природи, а з іншого – вони (як пише Я.Кухаренко в оповіданні «Пластуни») майже постійно навчалися характерництву і тому дивували людей не лише способом їхнього життя, а й здібностями психо-фізіологічного плану: від виключно схожих звуконаслідувань до яскравих втілень в образи й характери звірів – тобто пластуни максимально зливалися з природою.

У той же час люди цієї соціальної спільноти відзначалися помітно обмеженістю світобачення та поверховістю усвідомлення і самих себе, і світу навколишнього.

Напевне, давалося взнати і те, що пластуни лише під час битв та походів долали широкі простори, та й то більшість із них діяла в таких ситуаціях скоріш за схемою – «знання і особливо вміння та навички приходять до людини у процесі і внаслідок довготривалого практично-механічного (тренувального) запам'ятовування, а іноді напівосмисленого та максимального вираження волі і керування своїм тілом.

Головне для пластуна, «розпластавшись», «пластуючи», рідше – «сидячи» і вже зовсім рідко «стоячи» (у засідці чи в поступовому і плавному русі), досягти настільки повного злиття з природою, щоб його не зміг виявити й викрити ні птах, ні (тим більше) ворог. Усе це використовувалося в процесі здійснення розвідувальних дій, на полюванні, а нерідко і в стосунках з іншими людьми. Тобто пластун нібито й справді живе і діє за досить спрощеною, навіть якоюсь мірою «спрIMITизованою» схемою (хоча й дивує інших витримкою, терпеливістю і здатністю «перевтілюватися» в об'єкти флори і фауни.

Чи не найточніше відтворив причини та умови виникнення пластунства («*Як же замирив Турчинь, Чорноморци прийшли на Кубань. Там... знайшли вони такижъ плавни, як і на Днипри. Жонатых стали обселятъ слободамы, а сирома – хто ремесный – въ Нову Сичь, по куреняхъ, охочи до звиря розсыпалысь по плавняхъ и на запорозький киталть добувалысь. При пластунахъ буллы охочи хлопци, при ныхъ вони й зросталы, а навчишиись характера, робылись пластунамы*») Я.Кухаренко в оповіданні «Пластуни» [1, 88-89]. Дуже детально автор описав спосіб життя пластунів у такий спосіб: «*Пластуны стреляли дыкий звирь, якого тогди въ днпировыхъ плавняхъ було доволи*» [1, 88].

Розтлумачив Я.Кухаренко й те, чому цей особливий тип козаків називали пластунами: «*...звалысь за те, що непосыдячы буллы, все вешталысь по плавняхъ и якъ бильшь имъ прыходылось мисыть грязь, низь ходить по сухому, сыричь пластать...*» [1,88].

Пластуни були дуже вправними воїнами, а тому були і в піхоті, і в «коминныхахъ». А далі цей автор розповідає про те, як серед пластунів зростали та виховувалися характерники: «*Пры пластунахъ буллы охочи хлопци, пры ныхъ вони й зросталы, а вывчишиись характера, робылись пластунамы*» [1,89], тобто для пластуна крок до характерництва – це добре осмислений вчинок.

Пластуни зневажали будь-які розкоші, а тому були готові до поневірянь, змін місця проживання. Вони добре орієнтувалися на місцевості, розрізняли ходу дикого звіра, добре імітували крики різних птахів: «*Справжній пластун загавка якъ лисиця, зачмыше якъ кабань; крыкне якъ олень, або якъ коза дыка заспивае дыкымъ пивнемъ, захарчыть харсуномъ, завые вовкомъ, забреше собакою*» [1,94].

Свої землі вони охороняли пильно від будь-якого ворога. Частіше всього на їхні землі з метою наживи приходили черкеси, яких вони зневажали, оскільки ті були, на їхню думку, недолугими. А до вподоби їм були ті вороги, які «*...зь такымъ же розумомъ якъ и вони*» [1,93].

Я.Кухаренко зізнався, що «*щобъ напысать вси пластунскы порядкы, то була бь цила кныжка. Може найдутця молодчи, до того охочи*» [1, 94]. І це справді так.

Не оминув автор і опису одягу, у якому були пластуни: «*...на ногахъ онучи суконны, або портняны съ шерстянымы, або прядвжянымы волокамы. Черевики, або постыльци, бильшь свинячы на верхъ шерстю, щобъ не шамтило въ траву*» [1,96].

Голдовники (рос. – «калдуны») – це не звичайні чаклуни, а саме ті з них, які «за- і причаровують», при- і відвертають когось «до» чи «від» кого (або «до» чи «від» чогось), і роблять вони все це особливим способом – «галтуванням», тобто цілеспрямувальними словами і словосполученнями, вимолуванням з

особливою вольовою (придиво-навіювальною) інтонацією мало- (або й зовсім не) зрозумілих звукосполучень, слів та словосполучень, рідше – цілих речень та висловлювань, які впливають на підсвідомість людини, тим самим готуючи її до здійснення незвичних або й надзвичайних вчинків.

При цьому «галдіж» (монотонне бубніння) артистично-стривожено діє на стурбованого чимось або кимось слухача особливо помітно. І тому він, сприймаючи особливі вольові імпульси і майже не осмислюючи змісту чи форм «галдування», підсвідомо піддаючись навіюванню, фактично йде до бажаної йому цілі.

Таким чином, «голдovníк» розраховує на те, що його слухач, сприймаючи малодоступну і майже незрозумілу «мову», сам (підсвідомо) почне сконцентровувати його психофізіологічні (а перш за все – вольові) зусилля для досягнення мети. А це значить, що ні «голдovníк», ні «слухач» не здійснюють класичних форм сприймання, осмислення, оцінення, що й видається людям надприродним, неосягненим, по-своєму чарівним.

Чаклуни діють значно надійніше – вони додають до «галдування» ще й систему допоміжних засобів (трав, ароматів, предметів, картин, тіней і відтінків, вилитих із воску фігурок і т. ін., тобто діють на слухача значно компетентніше. Нерідко чаклуни вводять людину в транс (тобто в такий стан підсвідомої збудженості, у якому вплинути на підсвідомість людини стає значно легше). І тоді акцент впливу майже повністю переноситься на нічим не контрольоване сприймання та на автоматичне (підсвідоме) запам'ятовування навіяного. Осмислення й оцінювання сприйнятого подразника ігнорується ще майже повністю. А тому й відображення його стає майже автоматичним – людина зомбується й починає діяти без особливих зусиль чаклуна. Свідомість «зачарованого» ігнорується повністю – «піддослідний» навіть при найсильнішому напруженні пам'яті фактично ніколи не може переказати того, що з ним відбулося під час «чаклування».

Чарівник – той, що не тільки приваблює інших чим-небудь, а ще й діє на них своєю привабливістю так, що об'єкт чарування (при- або зачарування) сповна контрольовано мислить (тобто сприймає, осмислює, оцінює і навіть відображає сприйняте), хоча сам процес усвідомлення (перш за все – осмислення) здійснюється досить поверхово – у стані високоемоційного, переважно позитивного, афекту.

Подібними прикладами досить щедро пересипані твори української літератури: Петро чарує Наталку своєю зовнішністю («Наталка Полтавка» І. Котляревського); Галя – Чіпку – високою душевною піснею («Хіба режуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного); Лукаш – Мавку – душевною грою на сопілці («Лісова пісня» Лесі Українки) і т. ін.

Творці див – це люди, думки, слова, але перш за все – окремі дії і вчинки, видаються багатьом, а то і більшості людей неможливими або майже неможливими і тому – просто чудесними, нереальними, навіть незрозумілими для абсолютної більшості людей, хоча насправді майже всі «чуда» і «чудеса» і чудо творення сповна переконливо пояснюються з науковою точністю. Саме тому більшість чудес було здійснено тоді, коли науці ще не під силу було пояснити самі механізми чудотворення. А в часи наукового прогресу (навіть справді чудовий) подвиг Матері Терези освічені люди ніяк не можуть пояснити.

У цьому випадку більшість чудотворень діється за логічного або містеріального фокус-дійства: вся увага глядачів сконцентровується не на причинах, умовах чи мотивах чудотворення (а, отже, й не на сприйманні), не на самому його процесі, не на осмисленні та оцінюванні – саме ці моменти здебільшого свідомо утаємничуються, завуальовуються такими жестами, словами й діями, котрі покликані відвести увагу слухача або глядача в іншому напрямку), а в першу чергу на результаті – на демонстрації цих наслідків, досягнутих невідомо чому, коли і як саме.

І справді, чи не найпоказовішими на цей раз є життя й особливо діяльність згаданої вже Матері Терези: як вона починала збирати гроші для її знаменитого фонду допомоги страдникам світу; хто, чому й скільки вносив до того фонду; як і чому ці фонди розподілилися між знедоленими та банківськими рахунками «не знедолених» і самої Терези. А коли все те стало досліджуватися (осмислюватися й оцінюватися церквою з метою з'ясування: заслуговує ця жінка бути оголошеною святою, то виявилось, що дії цієї «чудотворці» не завжди яскраво виражені саме як чудесні.

Саме продумане, кероване волею й зовсім несвідоме утаємничене протікання процесів і складових усвідомленого чудотворення й надає цьому дійству та його наслідкам характеру (або хоча б ознак) сакральності й божественності вчинку, дії чи діяльності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кухаренко Я. Пластуни / Яків Кухаренко. – К., 1836.
2. Українське козацтво: Мала енциклопедія. – Київ: Генеза; Запоріжжя: Прем'єр, 2006. – 672 с.

## ПРИРОДА СМІШНОГО В САТИРИЧНІЙ П'ЄСІ "ЛІЛЮЛІ" Р. РОЛЛАНА ТА ОПОВІДАННІ "ЛІЛЮЛІ" М. ХВИЛЬОВОГО

Корженко Н.В., аспірант

*Харківський національний університет ім. В.Н.Каразіна*

У статті проаналізовано вплив європейської та української культур на сатирично-пародійну спрямованість творів Р. Роллана та М.Хвильового. Автор статті робить спробу довести, що в узятих для порівняння п'єсі та оповіданні "Лілюлі" сміхові інтенції слід розмежовувати за суттєвою відмінністю архетипів культур та морально-правових відносин, за націленістю, з одного боку, на масового читача, з іншого, – на інтелект мислячої людини, а також за своєрідною версією відтворення суспільних ідеалів.

*Ключові слова: природа смішного, сатирично-пародійна спрямованість літературних творів, архетипи культур, європейські суспільні ідеали, "психологічна Європа".*

Корженко Н.В. ПРИРОДА СМЕШНОГО В САТИРИЧЕСКОЙ ПЬЕСЕ "ЛИЛЮЛИ" Р. РОЛЛАНА И РАССКАЗЕ "ЛИЛЮЛИ" Н. ХВЫЛЕВОГО / Харьковский национальный университет им.В.Н.Каразина, Украина

В статье проанализировано влияние европейской и украинской культур на сатирико-пародийную направленность произведений Р.Роллана и М.Хвильового. Автор статьи пытается доказать, что во взятых для сравнения пьесе и рассказе "Лилюли" смеховые интенции следует розграничить по существенной разнице архетипов культур и морально-правовых отношений, по нацеленности, с одной стороны, на массового читателя, с другой, – на интеллект мыслящего человека, а также по своеобразной версии отображения общественных идеалов.

*Ключевые слова: природа смешного, сатирически-пародийная направленность литературных произведений, архетипы культур, европейские общественные идеалы, "психологическая Европа".*

Korgenko N.V. NATURE FUNNY IN THE SATIRIC R. ROLLAN'S PLAY "LILULI" AND M. KHVYLOVY'S STORY "LILULI" / Kharkov national university named after V.N. Karazin, Ukraine

The paper analyses the impact of European and Ukrainian cultures on satirical and parody orientation of the works by R. Rollan and M. Khvylovy. The author attempted to prove that in the two works selected for his analysis – a play and a short story under the same title of The Liluli – laughing intentions should be differentiated according to: an essential difference in archetypes and, moral and legal relations of the two cultures; orientation, on the one hand, to the mass reader and, on the other hand, to the intellect of a thinking individual; a distinctive version of the social ideals presentation.

*Key words: nature of funny, satiric & parody orientation of literary works, cultural archetypes, European public ideals, "psychological Europe".*

Можна погодитися з тим, що оповідання М.Хвильового "Лілюлі" є найскладнішим для пояснення чи коментування, адже вимагає неабиякої інтелектуальної та мислинневої напруги [2:354; 9:643]. Чимало літературознавчих праць присвячено вивченню художнього світу М.Хвильового (Агєєва В., Безхутрий Ю., Жулинський М., Лаврінєнко Ю., Майданченко П., Плющ В., Цеков Ю.) [1; 2; 5; 8; 9; 10; 15]. Однак, досі сучасними вченими не досліджено повною мірою сміхові інтенції його творів, зокрема оповідання "Лілюлі", що має своєрідні ознаки сатиричного наповнення. Мало тут допомагає і сам автор, акцентуючи на тому, що оповідання "Лілюлі", як і "Свиня" та "Колонії, вілли...", можна вважати сатирою на міщан з партквитками [14:836], оскільки подібна презентація власних творів є занадто "скупюю".

Привабливим для нашого аналізу видається схожість-розбіжність різнопланових за своєю природою та суттю "ролланівської" та "хвильовівської" "Лілюлі".

Щодо оповідання М.Хвильового, то певний змістовний, як можна очікувати, натяк читачеві на пародійність автор подає назвою твору, беручи її в лапки. Для тодішнього українця все було зрозумілим, оскільки в перші пореволюційні роки в країні набула значного поширення сатирична п'єса Р.Роллана "Лілюлі" (1918), численні переробки якої в стилі пролеткультівського "нового ладу" були, м'яко кажучи, вульгаризацією, а насправді – спотворенням латентних ідей європейськості, що їх презентує відомий письменник [9:643].

Річ у тім, що на початку XVIII ст. у європейській спільноті надзвичайно потужно актуалізується дихотомія добра і зла, тобто проблеми моралі у відносинах між людьми. Протягом наступних майже двохсот років європейські мислителі (Б.де Мандевіль, Вольтер, Г.Лейбніц, І.Кант, Г.Гегель та ін.) пропонують власні версії щодо вирішення суперечності між добром і злом. Врешті-решт доходять висновку, що зло є підступним, воно не вимагає свободи, і немає більш витонченої творчості, ніж творчість самовиправдання зла.

Р.Роллан у своїй п'єсі "Лілюлі" не заглиблюється в архетипи європейської культури; як європейська людина, суб'єкт колективного несвідомого (К.Юнг), він "дихає" духом Свободи (наприклад, цей дух



демонструють своєю майстерністю іронії і сарказму Вольтер та Еразм [11:234]). Європейці знають і істинну ціну Братерству, що пройшло тернистий шлях у своєму бутті від привабливої ідеї буржуазних революцій до реального втілення як принципу у відносинах між людьми (людинолюбство, гуманізм). Важливою віхою у розвитку європейця як особистості є культ Розуму, який означає, що з появою в цьому світі "людини розумної", лише вона, (людина) і усе людське в її діяннях надає життю сенсу. Отже, Р.Роллан – яскравий представник європейського співтовариства, міг собі дозволити цікаву, життємобілізуючу демонстрацію критичного мислення (Захід – "хворий пес") [11:214,273].

Твір-пародія Р.Роллана "Лілюлі" цілковито відповідає новим мистецьким запитам та найсуворішим вимогам жанру. П'єса, безумовно, є талановитою сатирою на тогочасне європейське суспільне буття. І дійсно, сатиричне в пародії відчувається в кожному епізоді та образі. Як добро і зло, він протиставляє Істину та Ілюзію (від лат. *illusio* – висміюю, обманюю), пропонуючи читачеві сатиру на Ілюзію [11:268]. Жартівливий тон, іронія відчувається у п'єсі ще на самому початку, коли автор подає характеристику дійових осіб. Істина в нього – це дівчинка з голівкою ластівки, смаглява циганочка з вогненними очима, яка спритно уміє діяти язиком і кинджалом (напевно, такою може бути лише циганочка, а не француженка там чи німкеня), ну а далі – це вже зовсім не істина, а цирковий персонаж – вона одягнена в костюм Арлекінки. І навпаки Ілюзія-Лілюлі (зло) – маленька, тоненька білявка, у неї блакитні очі, наївні і лукаві; стрункі руки підлітка, музичний голос, тембр якого зачіпає за живе [11:201]. Одне слово – красуня, цариця. А ось "Господь бог" схожий на пройдисвіта, – це, напевно, в душі просвітницького атеїзму і тієї ж таки європейської "вільної волі". Така характеристика Бога – "дружній шарж" (для європейця) чи сатиричний малюнок для "радянського" атеїста. Протиставлення Істини та Ілюзії може викликати сміх лише в західного читача, який увібрив у себе дух Свободи, Братерства, культу Розуму.

Натомість М.Хвильовий переймається іншим: його не влаштовує українська дійсність "в стилі" Уесесер і міщани з партквитками. Прагнучи бути європейцем, він залишається собою, добре розуміючи суттєві відмінності архетипів української культури. Для нього, на відміну від Р.Роллана, розв'язання напруги між добром і злом пов'язується з Богом, що дав людству шанс творити добро. Очі горбуна Альоші із "Лілюлі" "нагадують Голгофу, коли йшов легендарний Христос на Голгофу," інша річ, як використовує цей шанс людство, в тому числі і "Ка-пе-бе-у." Не випадково Альоша, щоразу, з'являючись в оповіданні в окремих епізодах, саме цими очима дивиться на українську дійсність, пореволюційне українське життя.

Незважаючи на атеїстичність "Ка-пе-бе-у" та марксистсько-ленінської ідеології в цілому, М.Хвильовий не міг ігнорувати найважливіший, найвагоміший регулятор людських стосунків – мораль. Він відчував, що в умовах відсутності (в імперській Росії та в Україні (як її складовій частині) і після 1917-го року) розвинутих права і правосвідомості, право зневажалось усіма верствами населення. Про цю особливість Росії (як і України) писав у "Віхах" талановитий правник Б.Кістяківський "На захист права. (Інтелігенція і правосвідомість)" [4:122–149], закликаючи інтелігенцію до "правової реорганізації держави, тобто перетворення державної влади із влади сили на владу права" [4:143]. На жаль, цим закликам не знайшлося відгуку ще й сьогодні, на початку вже нового, ХХІ століття. Чи можна було розраховувати на право, як регулятор окремих людських стосунків і суспільного життя в цілому на початку ХХ століття?

Звичайно, ні, і це добре розумів М. Хвильовий. Відтак, він намагається зберегти мораль як національну цінність за умов байдужості до права. Таким чином, очікувати від нього релятивізму в ставленні до вічних моральних цінностей було годі, оскільки це б порушувало певну гармонію "колективного несвідомого" в українському соціокультурному просторі. Якщо Р.Роллан у своїй п'єсі констатує, що "життя – трагедія", доводячи до крайнощів соціальний песимізм, розруху і втрачаючи підґрунтя філософічного ставлення до життя, яким завжди славилась Європа (саме на це звертають увагу читачі ролланівської "Лілюлі", змушуючи автора виправдовуватися [11:268]), то М.Хвильовий не відмовляється від "загірної комуні" як мети будівництва нового суспільства" і нової моралі [14:815], проте його оповідання "Лілюлі" є надзвичайно гострою сатирою на те, "хто" і "як" це здійснює.

Взяті для порівняння твори мають різнополюсові витоки смішного. Ролланівський епіграф до пародії "Лілюлі" відразу вимальовує зрозумілу картину французького сміху крізь страждання. Влучна сатира на Ілюзію, хоч і прямує в руслі нігілізму, все ж протиставляється Надії на краще майбутнє [11:268]. Його істинна пародія (за всіма ознаками літературного жанру), вказуючи на "хворобливі" процеси суспільства, посилює функції гіперболи, шаржування персонажів, доводить їхні риси часом до абсурду задля того, щоб досягти сподіваного сатирично-комічного ефекту. Наприклад, Ролланівський Полішинель – це вічний автохтон, громадянин всіх країн, що завжди плутається під ногами, вдаючи свою безтурботність та веселість. "Чим більше дурнів, тим смішніше!" – наголошує він [11:265].

Якщо Р.Роллан свою пародію спрямовує на масового читача в душі європейської масової культури, то М.Хвильовий, на протигагу соціалістичному масовізму, розраховує на мислячого читача. Зокрема, в одному з епізодів письменник проводить чітку паралель між істинною Вірою в Бога та вірою "в душі Уесесер". На перший погляд, нібито йдеться про комольців як комсомольців (комсомольську молодь). Однак тут слово комольці з префіксом *ко* (від лат. *co* – "об'єднання"), безсумнівно, має корінь, що

походить від слова "молитва", тобто говориться про *ствмолитву*. У такий спосіб письменник тонко розмежує дві культури молитви: справжньої, традиційної, де Собор, де "...дзвональна звена веснальної дзвими блакитнить на душальній душі...", та нової "молитви" комсомольської молоді з кадилами-смолоскипами в руках, коли "...похмуро костилить Баба Яга – кістяна нога – сива зима із шкульгальною лицю в зимальну північ..." [14:372]. У дивовижно-веселих словосплетіннях, що викликають посмішку, звісно, прихований глибокий зміст.

М.Хвильовий виступає в оповіданні "Лілюлі" іроністом, який їдко висміює так званий авангард, представлений Пупишкіними, що встановлюють власні істини в українському суспільстві. У порівнянні з Ролланівським Полішинелем, який вільно промовляє свої думки, у Хвильового схожу роль виконує некрасивий горбун Альоша, що переписує чужі твори й лише наостанку висловлює "справжню думку" про напрямок руху українського суспільства.

Таким чином, узагальнюючи про природу сміху, можна дійти певних висновків. У своїй пародії "Лілюлі" Р.Роллан з помітною виразністю "заземлює" загальнолюдські орієнтири (Бог, Істина, Свобода тощо), змальовуючи їх в образі людей. М.Хвильовий у оповіданні "Лілюлі" навпаки, показуючи ідеали українського суспільства, констатує, наскільки ці справжні творці, головні дійові особи авангарду, далекі від реального життя. З прикрістю М.Хвильовий зображує потворність комуністичних ватажків, які покликані виражати Високі загальнолюдські ідеали.

Незважаючи на суттєву відмінність від Ролланівського духу "психологічної Європи", М.Хвильовий є цілком європейцем з переконанням про вільний розвиток національних культур, які роблять свій неоціненний внесок у загальносвітовий процес.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева В.П. Микола Хвильовий // Історія української літератури ХХ століття: Навч. посібник: У 2-х кн. / В.П.Агеева.; за ред. В.Г.Дончика. – К., 1994. – Кн. 1: 1910 – 1930-ті роки. – С. 533–551.
2. Безхутрий Ю.М. Хвильовий: проблеми інтерпретації/ Ю.М.Безхутрий. – Х., 2003.
3. Белинский В. Тексты // Утопический социализм: Хрестоматия / В. Белинский; общ. ред. А.И. Володина. – М., 1982. – С. 343–385.
4. Вехи. Сб. статей о русской интеллигенции. Из глубины. – М., 1991.
5. Жулинський М. Талант, що прагнув до зір // Хвильовий М. Твори: У 2-х т./ М. Жулинський – К., 1991. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 5–42.
6. Довідник з історії України (А-Я): Посіб. для серед. загальноосвіт. навч. закл.– К., 2001.
7. Задеснянський Р. Що нам дав М.Хвильовий/ Р. Задеснянський. – Торонто, 1979.
8. Лаврінченко Ю.А. Розстріляне відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей. – К., 2001. 9. Майданченко П.І. Примітки // Хвильовий М. Твори у 2-х т. – К., 1991. – Т. 1. С. 616–647.
9. Плющ В. Правда про хвильовім / В.Плющ – Мюнхен, 1954.
10. Роллан Р. Собр. сочинений в 9 т. – Т. 5. – М., 1983.
11. Руссо Ж.-Ж. Эмиль, или о воспитании // Педагогическое наследие/ Коменский Я.А., Локк Д., Руссо Ж.-Ж., Песталоцци И.Г.– М., 1988. – С. 199–296.
12. Хвильовий М. Твори в 5т./ М. Хвильовий. – Нью-Йорк – Балтимор – Торонто, 1978–1986. – Т. 5.
13. Хвильовий М. Твори у 2т./ М.Хвильовий. – К., 1991. – Т. 1.
14. Цекон Ю. Підтекст художнього твору і світовідчуження письменника: (Микола Хвильовий) // Самототожність письменника: До методології сучас. літературознавства: Колективна монографія. – К., 1999. – С. 55–80.

## ІСТОРИЧНЕ МИНУЛЕ В РОМАНІ "ОТЧИЙ СВІТИЛЬНИК" Р.ФЕДОРІВА

Костюк О.В., аспірант

*Запорізький національний університет*

У цьому дослідженні за матеріалами роману "Отчий світильник" Р.Федоріва зроблено спробу дослідити епоху, яку відновлює письменник, показано життєвий та історичний матеріал, пропущений через свідомість конкретної особи. У статті приділяється увага розв'язанню актуальної проблеми взаємозв'язку людини та історії.

*Ключові слова: роман, історія, образ, людина, минуле.*

Костюк Е.В. ИСТОРИЧЕСКОЕ ПРОШЛОЕ В РОМАНЕ "ОТЧИЙ СВЕТИЛЬНИК" Р.ФЕДОРОВА / Запорожский национальный университет, Украина

В этом исследовании на примере романа "Отчий светильник" Р.Федорова сделана попытка исследовать эпоху, восстановленную писателем, представлен жизненный и исторический материал, который пропущен через сознание конкретного человека. В статье уделяется внимание решению актуальной проблемы взаимосвязи человека и истории.

*Ключевые слова: роман, история, образ, человек, прошлое.*

Kostuk H.V. HISTORICAL PAST IN NOVEL "FATHERS LIGHT" OF R FEDORIV / Zaporizhzhya State University, Ukraine

The author of this research by materials of Roman Fedoriv's novel "Fathers light" has made an effort to research the period, which the writer had renewed showed lifely and historical material, which was gone through the personal mind. In this article the attention was deciding an actual problem of connection between at the human and the history.

*Key words: novel, history, features, human, past.*

Однією з актуальних проблем літературного процесу ХХ століття є осмислення концепції особистості у світлі історії, проблеми правди минулого. Наперекір забороні об'єктивного бачення історії та людини в ній, якщо згадати "нищення" "Мальв" Р.Іваничука, "Яси" Ю.Мушкетика, поеми "Мазепа" В.Сосюри, поезії Ліни Костенко, правдиве висвітлення історії продовжує привертати увагу письменників. Лише з досвідом та усвідомленням минулого автор може досягнути події сьогодення, поглибити художнє явлення про історичне та сучасне.

Вагомим у національному літературному просторі стало ім'я Р.Федоріва. Його твори інтелектуальні, де глибокі історичні пласти, загадки минулого, правда очима історії, конкретика, висока ідейність і змістовність дозволяють замислитись над питаннями буття людини. В історії романіст вибирає трагічні сторінки життя, висвітлює вічні проблеми: людина, історія, любов, ненависть, прощення, мистецтво, життя, смерть.

Романи письменника стали об'єктом наукової уваги О.Єременко, М.Ільницького, В.Качкана, В.Кравченко, О.Неживого, А.Погрібного, Т.Салиги, М.Слабошпицького, які намагалися досягнути світобачення Р.Федоріва, його думки, втілені в сюжетно-образний матеріал, тісно пов'язані із враженнями його життєвого досвіду, доповнені роботою творчої уяви, введені в неповторні співвідношення та історичні асоціації.

Метою нашого дослідження є аналіз специфіки історичного минулого в романі "Отчий світильник", про який П.Загребельний писав: "Можу стверджувати, в нашій історичній романістиці останніх десятиріч я майже не зустрічав книжок, написаних на такому високому мистецькому рівні, таких поетичних і водночас таких тверезих скрізь, де йдеться про змалювання й розкриття справжніх чинників історії" [1, 8].

"Отчий світильник" – історичний роман, де центральним об'єктом зображення є Галицьке князівство у ХІІ столітті. І це не випадково. Працюючи над великою прозою, Р.Федорів першочергову роль відводив змалюванню минулого України, окремих її регіонів, а особливо – Галича: "Не хочу применшувати вагу й значення інших літописних городів стародавньої Русі-України... Але Галич... був і залишається, принаймні для мене, постійним джерелом творчої наснаги, роздумів і захоплення" [2, 3], що й визначило особливість стилю митця, позначилося на його творах, виділивши їх із сталих ідеологічних канонів. Роман присвячений подіям минувшини, але при цьому є ще спробою проаналізувати події часів князювання Ярослава Осмомисла, дати оцінку тогочасним подіям і фактам із позиції сьогодення.

Близько десяти років писав Р.Федорів "Отчий світильник": ретельно збирав матеріал. В інтерв'ю він зазначав, що писати йому було важко: "треба було перегорнути гори літератури: етнографічну, історичну, археологічну... вивчити епоху, вжитися в неї" [3, 4].

Написати цей твір Р.Федоріва наштовхнули (змусили) події застійних 70-х років ХХ ст., коли митці слова відчували на собі реальну загрозу катастрофи – табу на власну думку, публічне висловлювання. Тодішня ідеологія завдала серйозної шкоди розвитку літературного процесу, бо заохочувала авторів писати "власну" історію. А коли це торкається письменника, людини творчої, та ще обдарованої такою незламною силою слова, вразливою емоційністю, багатим внутрішнім світом, то встояти перед цим натиском було його обов'язком. "Письменник не може бути письменником, якщо йому не болить за становище суспільства. А тепер зважте на те, що людина не має змоги... сказати про цей біль" [4, 17]. Вихід із цієї ситуації літератор вбачає у зверненні до подій минувшини, бо: "заглиблення в архіви" було не чим іншим, як спробою самою історією відповісти в літературній формі на те, що турбує письменника як громадянина, як людину" [4, 17].

Одним із центральних образів твору є Ярослав Осьмомисл – князь галицький, що прагне здобувати славу та пошану не мечем, як це робив його батько, князь Галичини Володимир, який вважав, що "меч – усьому голова" [5, 57], а миром та добробутом. Осьмомисл "прагнув бути отцем для народу, а сином – для своєї землі" [5, 89], намагався не втратити зв'язок із рідною землею, бо це призведе до збідніння його душі, віддалить його від людей, а особливо від доньки дереводіла Настуні, у яку був закоханий.

Привертає увагу той факт, що Р.Федорів подає образ галицького князя неоднозначно, дещо позбавленим ореолу героїзму та ідеалізованості, якого надали йому історичні студії (про Ярослава згадано у відомих українських пам'ятках "Слово о полку Ігоревім", Київському літописі та ін.). У творі Осьмомисла змальовано не лише як цілеспрямованого, мудрого державного діяча, який дбає про зміцнення Русі-України, пильнує державні інтереси, але й людиною несправедливою, жорстокою, яка не помічає загрози зради серед свого оточення, сприймає лише похвалу і славу, при цьому відхиляючи докори та сумління на свою адресу. Так, прозаїк поєднує в одній особі зміни характеру, спричинені об'єктивними та суб'єктивними факторами.

Варто зазначити, що слово "Осьмомисл" тлумачать неоднозначно. В історико-філологічному коментарі Б.Яценко наводить думку про те, що "Осьмомисл" – це той, що має вісім думок, вісім турбот" [6, 8]. Проте звернувшись до "Лексикона" П. Беринди знаходить матеріал про "вісім злих помислів", а саме "чревобесіє, блуд, сребролюбіє, гнів або ярость, скорбь або печаль, уніє, страсть душі та гордіня" [6, 8]. Їхнім прототипом є "сім дарів духу святого": "дух премудрості, дух розуму, дух совіта, дух кріпості, дух віденія, дух благочестія, дух страху божія" [6, 8]. Погодимось із думкою дослідника, про те, що, можливо, ці вісім "страстей" втілені в образі Ярослава Осьмомисла. Звідси і виникає внутрішня роздвоєність душі героя.

Свої помилки, як людина, Ярослав Осьмомисл помічав, визнавав, тому й не боявся в них зізнатися і прагнув їх виправляти. "Я грішний був у житті. Многії гріхи чинив несвідомо... многії свідомо" [5, 557], – сказав він перед смертю, попросивши пробачити його і поховати при вході до храму Успення Богородиці. Так він вирішив спокутувати гріхи перед народом: "топчїться по мені, братове" [5, 558]. А як князь, не дозволяв собі слабкості – проявляти свої почуття. Про внутрішні його переживання дізнаємося із монологів або із засобів зовнішньої характеристики героя. Коли загинула Настуся Чагорова, Ярослав не міг виказувати свою ненависть до тих, хто вчинив це, тому подумки мучиться: "Ну звичайно, вони не винні. Вони в Настусині кострище не кинули патичка. Це чорна робота. Винні, отже, чорні люди, ціла земля, яку я установлював, для якої жив. Для кого... для чого тепер житиму? Ха-ха, а я ще виколисував надію разом із Суздаєм установлювати по-новому Русь. Минулося... все минулося. А що ж лишилося? Ах, ніяк не пригадаю, що лишилося... а треба пригадати" [5, 544].

Життєва позиція князя вже задалегідь була приреченою. Хоча Осьмомисл і намагається жити за законами добротворення, все ж він – можновладець, який є заручником обставин та обов'язків, що їх накладає влада. Ярослав постійно боровся з цим. Це була душевна драма для нього: "Не я, хронографі Іване, вириваю гуслам язика, чинить це князь, чоловік у мені плаче" [5, 510].

Зазначимо, що внутрішня роздвоєність прослідковується і в інших персонажах: Доброніги, дружини Люта Чагра, Яна Чагра, Продрома. Останній змушений жити роздвоєно: "поет з двома лицями, з двома талантами і з двома лірами: одна ліра для простолюду, друга – для помазаників" [5, 42].

Головного персонажа автор випробовує почуттям кохання, адже саме воно є головною субстанцією в людському житті. Правдиві історичні факти особистого життя Ярослава Осьмомисла Р.Федорів не оминув. Галицького князя насильно одружили з донькою Юрія Долгорукого Ольгою. Та на цьому драматична історія не завершується. Кохання до "волостелина" приходиться з донькою дереводільського роду Настусею, яка принесла йому радість, задоволення і душевний спокій. Їхня любов і трагічна її розв'язка (Настю спалили бояри) були доволі відомими в історії. Р.Федоріву вдалося у творі з надзвичайною проникливістю розкрити душу князя галицького, його потаємні почуття і мрії. Письменник з великою делікатністю і тактом описує зародження почуття кохання між князем і Настусею. Він глибоко відтворює душевний злам і розчарування, які переживає Ярослав Осьмомисл через смерть коханої.

Тож письменник показує не лише залежність дій, почуттів, способу мислення героїв від обставин, долі, але й розкриває відповідальність персонажів за свої вчинки перед народом, перед історією і навіть перед самим собою. У цих думках прослідковується історіософська позиція письменника. Автор у деталях описує історичні події та їхніх героїв і стає учасником зображуваного. Проводячи паралель "герой – історія", Р.Федорів ніби підштовхує до думки, що кожна людина залишає після себе слід в історії, бере участь в її утворенні, тому має нести відповідальність за це.

Шукачем істини та справедливості в романі є княжий літописець Іван Русин, уже саме прізвище якого символічне. Цим самим автор прагнув підкреслити його відданість державі й князеві. Підтвердженням цьому є вчинки та роздуми Русина, які постійно занотовує на папері у вигляді літописання про часи князювання Ярослава Осмомисла. Р.Федорів показав справжнього русина – свободолюбного, справедливого, вразливого, часом упертого.

Вічна проблема влади та мистецтва подана Р.Федорівим у моделі взаємин князя та Івана Русина. На схилі літ Русин – чи не єдиний друг князя. Його незалежність дивує князя і навіть викликає деяку роздратованість. Хронограф не бажає коритися умовам, які йому нав'язують та диктують, тому коли галицький князь попрохав літописця писати більше про добродіяння його, Русин був категоричним: "А правду не зітреш, якщо навіть почнеш випалювати написане залізом... Хочу служити отчій землі... Я – русин, княже." [5, 354-355]. Для Івана основне – берегти чистоту свого пера, а найголовніше – запалювати в людях світильники правди та історичної пам'яті. Усе це свідчить про високий рівень свідомості Івана і про справедливу спрямованість його роздумів. І навіть тоді, коли Русинові загрожує вигнання з княжого двору, все-таки він не зраджує своїм ідеям: "Мене Ярослав прогнав – не плачу, бо гнав він не Івана, правдивих слів боявся, що крають серце... Прощай, мій княже Ярославе. Здогадуюсь: миліші володарям співці, що травною стеляться під ноги, а язиками лоскочуть п'яти" [5, 90]. Русин є втіленням кращих рис людини, бо для нього життєвим правилом є позиція правди, людяності, доброти і совісті.

Прототипом Івана змальовано талановитого Яна, сина Чагра, який був запрошений до княжого двору "співцем". Ян відразу знайшов підхід до свого господаря: прославляв заслуги перед народом, возвеличував у походах, вихваляв князеву мужність, хоробрість та мудрість. Яну байдуже, що він часто був такий далекий від істини. Створюючи свою "правдиву" історію володарювання Ярослава, він возвеличував брехню, лестив князеві, замовчував його кривду, яку заподіював простоліду, прикривав всі ті чорні сторінки непорозуміння та міжусобиць: "не було святині, яку б він посоромився збездістити, не було правди, яку б він завагався зрадити, не було білого, котре б не пробував забарвити в чорне" [5, 242]. Русин засуджує таких "служителів", тому навіть залишати про нього згадку у своєму хронографі не бажає. Але заради застереження майбутніх поколінь він зазначив: "Не моліться на нас. Не пробуйте малювати усіх нас на іконах золотими барвами. Ми були різні. Пізнайте нас" [5, 243].

Фрагментарно змальовано постаті князя Юрія Долгорукого, його синів Ростислава та Андрія, князя Володимира Володимировича, зосереджено увагу на їхніх походах на Волинь, місто Володимир, Луцьк, Звенигород. Згадано похід Володимира Володимировича в 1136 р. на ляхів, 1184 р. – на половців та інші.

Поряд із історичними особами в романі постають вигадані герої – представники селянства: дереводіли, ковалі, рибалки та кожум'яки, хоробрі воїни та гола чернь, боярина Параскева, єпископ Козьма, отець Остафій та інші. Через образ князя Осмомисла автор показав історичну силу народу. Кожен образ зображений з особливою симпатією. Автор доклав чимало зусиль, щоб передати, наскільки складною була доля простоліду. Він із жалем та співчуттям змальовує їх "сізіфову" працю. Дуже часто трудівники зазнавали приниження і знущання від володарів та бояр, а в разі непокори – найтяжчих покарань. Підневільники від безвихіддя намагалися тікати, але ніде не знаходили притулку. Та все ж вони залишалися Людьми. І це, напевно, основне. Вони працювали, продовжували рід, знаходили своє місце в цьому темному світі: Добромир став відомим різьбярем, його син Іван – скульптором, Василь Чагрович – знаним теслею.

Р.Федорів вдається до інтерпретації історичних осіб, їхніх характерів. При цьому письменник не применшує їхньої історичної участі і не надає їм тих властивостей, яких вони у свій час не мали. Вчинки і думки вигаданих персонажів зображено відповідно до часового континууму, тобто характерно до їхньої доби. Отже, автор дотримувався висвітлення історичних подій у реалістичному ключі.

Символом оновленого життя в романі є дитина. Невипадково твір закінчується промовистим епізодом: галицький князь помер, майбутня доля Галичини невизначена, а дружина Василька Чагра, Анна, у пуші на горбах народжує сина, який є запорукою продовження життя. Незважаючи на чвари князівські, безвладдя, письменник налаштований оптимістично, він вірить у кращу долю свого народу, його волю та незалежність: "То треба кликнути сюди людей... тих, що воліють жити без князів і бояр. Збудую тут город... житиме в ньому вільна громада", – роздумував Василько [5, 559].

Час у романі конкретизовано. Це проявляється вже в назвах розділів, у яких автор вказує не лише період, а й рік подій, про які розповідає. Перший розділ має назву – з літа 1187, окрім того, шість розділів

відстежують події цього року. Усі інші – названо узагальнено – з літ минулих. Точність викладу історичного матеріалу вбачається вже на початку твору, адже події мають чітко визначене місце – Галичина і конкретну дату – 1187 р., рік смерті Ярослава Осмомисла. Автор також повертається на декілька десятиріч назад, у юнацькі часи галицького князя. Така конкретизація локалізує історичний час, допомагає сфокусувати увагу, служить фрагментарності зображення.

Широта охоплення історизму, рельєфне й виразне змалювання конкретних обставин життя галичан у романі сприяли глибокому проникненню в духовну атмосферу того часу та відтворенню психологізму персонажів.

Для надання роману історичного колориту автор використовує тогочасні імена (Вавило, Гарасій, Доброніга, Єфстафій, Оксен, Чагр, Лютий), з історії Галичини княжої доби маємо імена Володимир Володимирович, Ярослав Осмомисл, Єфросинія Ярославна, Володимир Ярославович, Олег Насташин, Юрій Долгорукий, Ольга Юріївна Долгорука, Настя Чагорова, Мстислав Ізяславович, Боян. Написаний твір сучасною для автора мовою, забарвленою лексичними історизмами: печатник, боярин, князь, дереводіл, гридниця, унот, віче, лічець, ігумен, вуй, трунок.

Історичний твір має ґрунтуватися на "ідеях історії, в яких були зерна історичної перспективності, які впливали на наступні покоління" [7, 214], чого й дотримувався Р.Федорів, створюючи "Отчий світильник". Автор виявляє інтерес до історії як до духовної спадщини народу, що перебуває постійно в пошуку, розвитку та вдосконаленні.

Отже, Р.Федорів пише про загальнозначиме, утверджує розум і гідність на трагічних шляхах історії. Романіст намагався заглянути в минуле правдивими очима, зрозуміти особистість у вирі тогочасних подій. Письменник у зображенні історичних перипетій та постатей прагнув подати достовірні факти, передати правдивість змісту, фактичну точність, використовуючи при цьому документальні свідчення та власні знання з історії.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Загребельний П. З учнів великого цимбаліста // Федорів Р. Твори: У 2 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1980. – С. 5-12.
2. Федорів Р. Вода з княжої криниці // Федорів Р. Отчий світильник. – Л.: Червона калина, 1998. – С. 3-4.
3. Зубанич Ф. Роман Федорів: "Увіходжу в арканове коло" / Ф.Зубанич // Молодь України. – 1977. – 30 червня.
4. Погрібний А. Жага черпати з витоків // Федорів Р. Твори: У 3 т. – Т. 1. – К.: Дніпро, 1990. – С. 5-28.
5. Федорів Р. Отчий світильник / Роман Федорів. – Л.: Червона калина, 1998. – 560 с.
6. Яценко Б. Історико-філологічний коментар / Б.Яценко // Українська мова та література. – 1997. – № 34(50).
7. Ільницький М. Людина в історії / Микола Ільницький. – К.: Дніпро, 1989. – 356 с.

УДК 821.161.2Ш-09:378(477.64-2)

## "МОЯ ШЕВЧЕНКІАНА" В.А.ЧАБАНЕНКА В КОНТЕКСТІ ШЕВЧЕНКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ВИКЛАДАЧІВ ЗНУ

Кравченко В.О., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

У статті висвітлено результати наукових досліджень викладачів ЗНУ. Охарактеризовано наукові пошуки й здобутки у галузі шевченкознавства, зокрема сфокусовано увагу на збірнику В.А.Чабаненка "Моя Шевченкіана".

*Ключові слова: шевченкознавство, наука, творчість, збірка, поетика.*

Кравченко В.А. "МОЯ ШЕВЧЕНКИАНА" В.А.ЧАБАНЕНКО В КОНТЕКСТЕ ШЕВЧЕНКОВЕДЕНИЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ЗНУ / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье освещены результаты научных исследований преподавателей ЗНУ. Охарактеризовано научные поиски и достижения в области шевченковедения, сфокусировано внимание на сборнике В.А.Чабаненко "Моя Шевченкиана".

*Ключевые слова:* шевченковедение, наука, творчество, сборник, поэтика.

Kravtchenko V.O. "MY UNDERSTANDING OF SHEVCHENKO" BY V.A.CHABANENKO IN THE SHEVCHENKO'S STUDIES OF THE TEACHERS AT THE ZNU / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article represents the results of the scientific researches of the teachers at the ZNU. It has been characterized the scientific finds and achievements in the field of Shevchenko's studies, it also has been focused the attention in the book by V.A.Chabanenko "My Understanding of Shevchenko".

*Key words:* Shevchenko's studies, science, creativity, the book of works, poetics.

Постать Т.Шевченка займає особливе місце в історії культури України не тільки тому, що він силою свого таланту підніс українську літературу до вищого рівня світових зразків, – він дав потужний поштовх до національного самоусвідомлення українського народу. Вивчення творчості поета – це найкоротший шлях до розуміння глибинних коренів, національних особливостей, основ та першоджерел української нації. Значимість творчості Т.Шевченка для становлення та подальшого розвитку української культури важко переоцінити. Поезія Т.Шевченка стала формотворчим етапом у розвитку української літературної мови, бо він здійснив її синтез із живою народною мовою, збагатив можливості українського художнього слова. Його творчість відкрила новий етап у розвитку естетичного і соціального мислення українського народу, стверджуючи ідеали гуманізму й гідності. Шевченкова спадщина й сьогодні залишається могутнім чинником української культури.

Не одне покоління українських і зарубіжних вчених зверталося й буде звертатися до його творчості, черпати натхнення з цього чистого першоджерела, звірятися мов із еталоном творчої наснаги, потужної простоти та щирості в мистецтві. Розбудовували і збагачували шевченкознавство, допомагали перетворювати його на авторитетну галузь української літературознавчої науки випускники різних поколінь, а потім викладачі філологічного факультету Запорізького національного університету – М.Д.Бернштейн, Ф.Т.Ващук, О.Г.Барабоха, В.Ф.Шевченко В.О.Кравченко та ін.

Отже, мета цієї статті – показати роль наукового доробку викладачів Запорізького національного університету в розбудові шевченкознавства, схарактеризувати продуктивні підходи до поглибленого розгляду окремих творів Т.Шевченка В.А.Чабаненком, який порушує проблеми гуманізму поета його вселюдськості, його розуміння історії України, національної ідеї, релігійності, етики.

Спадає на думку теза Ю.Лотмана, що поетичний твір є складно побудованим смислом. Повторне читання художнього твору виявляє щоразу непомічені смислові відтінки, а кожне наступне покоління відкриває нові грані закладених у ньому думок та почуттів, у чому заслуга й науковців Запорізького національного університету. Шевченківському слову, завжди багатозначному, що не може бути адекватно перекладеною мовою логіки, характерна особлива семантична глибина тексту. Осягнути її літературознавці намагалися утвердженням нетенденційного філологічного підходу до аналізу творів. Є.Сверстюк писав, що "Шевченкова поезія проста – і в Шевченка нема нічого простого" [1, 40], "Шевченко – творець великих образів...і його образи важко вириваються з контексту. Ми часто цитуємо Шевченка, забуваючи, що він із тих поетів, яких найважче цитувати: у них нема легко роз'єднаних самодостатніх елементів – за всіма образами тягнеться нитка міту" [2, 50]. Отже, зрозуміло, шевченкознавство – найскладніша галузь літературознавства, і тому відчуваємо гордість за свою причетність до великої справи.

Михайло Давидович Бернштейн – відомий український літературознавець, авторитетний вчений, доктор філологічних наук сорок років був співробітником Інституту літератури ім. Т.Шевченка АН УРСР, з яким ще два десятиліття підтримував активні наукові зв'язки, головну увагу зосереджував на з'ясуванні проблем української літератури XIX століття, зокрема творчості Т.Шевченка. У перше повне десятиліття надрукував низку статей про спадщину поета. Багато енергії віддавав текстологічній діяльності, беручи участь у підготовці академічного десятитомного видання творів Кобзаря. Він – автор монографії "Франко і Шевченко: Спостереження над шевченкознавчою спадщиною І.Я.Франка". До останніх днів працював, безповоротно втрачаючи зір, писав спогади про своє наукове життя, які йому вже не судилося побачити опублікованими. У дев'ятому номері журналу "Слово і час" за 2004 рік читаємо: "Бернштейн М. Мій творчий дім (Спомини-роздуми) // Інститут літератури ім.Т.Шевченка НАН України. 1926-2001. Сторінки історії. – К.: Наукова думка, 2003. – С. 476-485".

Сучасне прочитання життя і творчості Т.Шевченка має ознаки як спадковості щодо попереднього його етапу, так і заперечення його, бо складові частини майстерності поета-генія не збагнути без текстологічних досліджень доцента Федора Тимофійовича Ващука, який продовжив започатковані наприкінці 30-х років традиції М.Д.Бернштейна. Захистивши дисертацію "Поезія Т.Г.Шевченка періоду заслання (1847-1850 років)", працював на кафедрі української літератури. Його наукова спадщина

представлена розмаїттям праць, присвячених вивченню творчого процесу поета, зокрема творчо-редакційної роботи Т.Шевченка над поемами, аспектам поетики, розповідній майстерності. Публікував рецензії на шевченкознавчі праці.

У наш час радикально переглянуто концепції, що стосуються таких тем, як "Шевченко і релігія", "Шевченко й історія України", чому сприяли публікації Олександра Григоровича Барабохи – ученого академічних знань. Текстолог досліджував поетику творів Т.Шевченка, його творчі зв'язки з Г.Квіткою-Основ'яненком. В останні роки він життя працював над біблійними мотивами і образами у творчості Кобзаря. Ім'я О.Г.Барабохи внесено до Шевченківського словника; його дослідження включені в Шевченківську енциклопедію.

У докторській дисертації Віталія Федоровича Шевченка "Українська історична поема XIX – поч. XX ст. Концепція історизму, жанрова специфіка, шляхи розвитку" подано нову інтерпретацію історичних поем Т.Шевченка, досліджено їх джерела, прослідковано історичні погляди.

Принцип спадковості спрацював і надалі. Першою під керівництвом професора В.Ф.Шевченка була захищена кандидатська дисертація "Балади в контексті творчості Т.Шевченка" Валентиною Олександрівною Кравченко. Дисертацію опонував доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Шевченка НАН України, завідувач відділом шевченкознавства Бородін Василь Степанович, що свідчить про значущість теми. У науковому доробку В.О.Кравченко – більше двадцяти праць, у яких аналізується романтичний жанр балади та поеми Т.Шевченка.

Дослідники творчості поета, викладачі філологічного факультету, виступають із доповідями на шевченкознавчих всеукраїнських, республіканських, міжнародних форумах, що є свідчення їх великого авторитету та визнання у вченому світі України.

Місто Запоріжжя було центром уваги літературознавців у 1989 році, коли відбувалася науково-практична конференція, присвячена 175-й річниці з Дня народження Т.Шевченка. У збірнику тез доповідей і повідомлень "Вічний сучасник" – 43 публікації викладачів вишу.

Питання шевченкознавства свого часу привертало увагу професора М.П.Тараненка, який показав творчість Т.Шевченка в оцінці І.Нечуя-Левицького. Ім'я М.П.Тараненка значиться в Шевченківському словнику.

Професор О.Д.Турган розробляла теми "Т.Шевченко і українські новелісти", "Т.Шевченко і С.Васильченко". У співавторстві з доцентом П.В.Мірошниченком охарактеризували жанрові особливості та природу хронотопу поеми "Великий льох".

Доценти – В.Ф.Маремпольський писав про Шевченкіану у творах запорізьких письменників, показував картини Запорозької Січі та героїку козацтва в "Кобзарі"; А.Я.Мановицька досліджувала епіфору в поезіях Кобзаря. Т.В.Хом'як розглядала твори Т.Шевченка в естетиці М.Хвильового, порушувала питання "Т.Шевченко і О.Гончар"; Л.В.Чернявська розкривала принципи Шевченкового моделювання дійсності у творчості О.Ольжича. Об'єктом уваги Н.М.Журавльової була народнопоетична лексика, фольклорно-етнографічні елементи, стилістично знижені слова та вирази, епістолярій, етнопсихологічні ознаки української ввічливості в листуванні Т.Шевченка з подружжям Максимовичів. В.Д.Семиряк спостерігала над варіантністю слів і словоформами в автографах поезій митця. Л.І.Кучеренко писала про поетичні порівняння та лексичну анафору в системі поетичних засобів поета. Т.Г.Шевченко говорив про боротьбу поета за демократизацію української мови, про Інверсійний словник як індекс до "Словника мови Шевченка". І.Г.Ліпкевич зосереджувався на означенні стилістичної ролі складних синтаксичних конструкцій у поезії Т.Шевченка. Викладач Г.В.Микитів досліджувала лінгвостилістику народнопоетичної символіки.

Почесний професор ЗНУ П.П.Ребро – автор невеликої книжечки літературних нарисів, розвідок та есе на тему "Т.Шевченко і Запоріжжя".

Ім'я Т.Шевченка магнетизувало творчу уяву мовознавця світового рівня, доктора філологічних наук, професора Віктора Антоновича Чабаненка, який присвятив низку праць проблемам шевченкознавства. Він – автор полум'яних виступів, без яких не обходиться жодне зібрання.

Найперше увагу привертають наукові розвідки, енциклопедичні статті, промови, публіцистичні нариси, спогади, художні твори В.А.Чабаненка з їх промовистими заголовками: "Апостол правди і свободи", "Шевченко в семи іпостасях", "Не вмирає душа наша", "Правда вогнелика" та інші., що ввійшли до збірки "Моя Шевченкіана".

Науковець вражає своїм світобаченням, знаходить все нові вирази й словоформи на означення таланту й величчя Т.Шевченка, за його словами "месії нашого". Читаємо: "Шевченко – наша *Правда* ..., *Сумління*, ... *Гідність*, ... *Оборона*, ... *Свобода*, ... *Слава*, ... *Безсмертя*. Поки пам'ятатимемо його ім'я, доки житиме наше Слово!" [3, 130-131].



В.А.Чабаненко свідомий свого покликання: "З печаттю ... генія на чолі заходимо у світлицю вселюдської культури, у бучний храм краси, щоб покласти і свій дар на високий вівар науки, освіти, мистецтва!" [3, 131].

Автор проводить паралель, щоб красномовно продемонструвати наше сьогодення. Він згадує приїзд Т.Шевченка у Запоріжжя, відвідини Хортиці, коли той ходив "... і все плакав, сплюндрували нашу Україну катової віри німота з москалями, щоб вони переказилися", (пам'ятаємо лист Т.Шевченка до Я.Кухаренка). Зазвичай цю фразу з листа Кобзаря в багатьох виданнях давали скорочено, "усічено". Довгий час, особливо у радянському шевченкознавстві, вона видавалась образливою для російського й німецького народів. Але до чого ж тут народи, хіба вони несуть відповідальність за колонізаторську політику царського уряду? Вчений це розуміє й продовжує: "Справді, Шевченко тоді плакав, але з його сліз виросла наша віра, зародилася наша національна гідність, виросла нескореність нашого волелюбного духу! Ходимо слідами великого Мужа і з глибоким жалем спостерігаємо, як і сьогодні плондруються наші святині, як безкарно (тепер уже ніби ж і в незалежній Україні) розперізуються нищителі, яничари і запроданці" [3, 139].

Отже, слово В.А.Чабаненка щире, його голосом говорить нація: "Я спати не даю Вкраїні дітям, / Буджу їх душі, спитую сумління" [3, 140].

Вдивляємося в поезику творів В.А.Чабаненка й бачимо не тільки вправні і вмлі композиційні ходи й сюжетне вирішення, а й численну кількість словотворів, неологізмів, оригінальних образно-тропеїчних висловів: "безсоння цілонічне", "гризота-журба", "птаха розпучно, стопечально заячала", "правнуки Свободи", "знак вселенської печалі", "крила стрімкосоколині" та інші.

Нагнітання простих питально-окличних речень, їх чергування зі складними синтаксичними структурами, свідчить про майстерність володіння поетичним синтаксисом, вміння логічно-правильно виділяти слова чи цілі словосполучення, що акцентують увагу реципієнта на основному.

Слово В.А.Чабаненка міцне і влучне, просте і зрозуміле, без зайвої штучності, бо ж вчений вправно оперує і знає всі таємниці українського слова, мови "дивно-солов'їної".

Магнетизують увагу вибудовані цільні дієслівні ряди у поезії "Сіячеві слава!" та зорово-слухові образи, що дозволяють намалювати реальні життєві картини.

Нехай це невелике дослідження публіцистично-поетичної спадщини Чабаненка-шевченкознавця приверне увагу молодих науковців, що розкажуть про вагомність його поетичного слова і про автора, слова якого, звернені до Кобзаря, з повним правом адресуємо В.А.Чабаненку, бо й він "На наш поріг олжу не допускає / І пильно нашим розумом кермує" [3, 163].

У 2005 році створено документальний навчально-пізнавальний фільм "Стежина до себе" за участю В.А.Чабаненка, у якому розповідається про місця перебування Т.Шевченка на Запоріжжі (режисер фільму Р.Кириченко). На престижному II-му міжрегіональному конкурсі журналістської майстерності працівників радіо і телебачення "Професіонали ефіру" у 2005 році у м. Ялті автору сценарію О.Б.Гладій вручено диплом 3-го ступеня.

Отже, розмаїття досліджуваних питань у важливій і складній науковій галузі – шевченкознавстві – викладачами філологічного факультету Запорізького національного університету свідчить про їх величезний науковий потенціал, викликає гордість і повагу, а ще надію на те, що молоді науковці примножуватимуть цю славу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Сверстюк Є. Шевченко і час / Євген Сверстюк. – К.: Воскресіння, 1996. – 160 с.
2. Грабович Г. Поет як міфотворець / Григорій Грабович. – К.: Критика, 1998. – 206 с.
3. Чабаненко В. Моя Шевченкіана / Віктор Чабаненко. – Запоріжжя, 2006. – 170 с.

## КОНЦЕПЦІЯ РАДЯНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ МОЛОДІЖНІЙ ПРОЗІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Кушнерюк Ю.Р., к. філол. н., ст. викладач

*Запорізький національний університет*

У статті аналізуються особливості моделювання соціального і культурного простору радянської епохи в прозі сучасних українських авторів С.Андрухович, Л.Денисенко, С.Жадана, І.Карпи, Н.Сняданко. Авторська концепція досвіду соціальної адаптації досліджується в контексті проблем ідентичності нового літературного покоління.

*Ключові слова:* ідентичність, літературне покоління, стереотип, молодіжна проза.

Кушнерюк Ю.Р. КОНЦЕПЦИЯ СОВЕТСКОЙ МЕНТАЛЬНОСТИ В УКРАИНСКОЙ МОЛОДЕЖНОЙ ПРОЗЕ НАЧАЛА ХХІ СТОЛЕТИЯ / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье анализируются особенности моделирования социального и культурного пространства советской эпохи в прозе современных украинских писателей С.Андрухович, Л.Денисенко, С.Жадана, И.Карпы, Н.Сняданко. Авторская концепция опыта социальной адаптации исследуется в контексте проблем идентичности нового литературного поколения.

*Ключевые слова:* идентичность, литературное поколение, стереотип, молодежная проза.

Kushneryuk Y.R. CONCEPTION OF SOVIET MENTALITY IN UKRAINIAN YOUTH PROSE BEGIN TWENTIETH CENTURY / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

In article particularities of modeling social and cultural space of the soviet epoch in prose of the modern ukrainian writers S.Andruhovich, S.Zhadan, L.Denisenko, I.Karpa, N.Snyadanko are analysed. The author's concept of the experience to social adaptation in context of the problems of identity new literary generation is researched.

*Key words:* identity, literary generation, stereotype, youth prose.

В українській літературі 90-х років і початку ХХІ століття закономірно постала проблема ідентифікації молодих авторів-початківців, які досить активно ввійшли в літературний простір і заволоділи увагою передовсім молодіжної читацької аудиторії, зруйнувавши стереотип «непопулярної в масах української літератури». У літературознавчій парадигмі твори нового покоління поступово отримали таке жанрове визначення, як «молодіжна проза» (наприклад, у роботах Н.Герасименко [1], Я.Голобородька [2], Я.Поліщука [3], Р.Харчук [4] та ін.), сформоване на основі іронічних визначень у критиці («пубертатний підлісок», «підлітково-дитяча літературна альтернатива» та ін.). Не останню роль у популяризації подібного типу літератури відіграли маркетингові стратегії, які були адаптовані в українській видавничій перспективі кінця ХХ століття. У зв'язку з цим Н.Зборовська наголошує на тому, що масова література потребує динаміки тих цікавих історій, які наявні у творах молодих авторів [5, 4]. Дослідниця проте визначає її як опозиційну (як таку, що виникла внаслідок урбанізації та індустріалізації) по відношенню до «народної української літератури» [5, 5].

Характерною ознакою сучасного літературного процесу є збільшення кількості молодих авторів, які за відсутності адекватних жанрових визначень різновидів масової літератури (пошук яких триває) відносяться критикою до молодіжної прози. Претензії критики до стилістичної невправності, доцільності масштабів культурної провокації в ній часто ігноруються молодими письменниками, яких влаштовує сам факт самореалізації. Глибокий аналіз прози С.Андрухович, Л.Денисенко, Л.Дереша, С.Жадана, Т.Малярчук, С.Пиркало, С.Поваляєвої, Н.Сняданко, О.Скоробагатько, С.Ушкалова і багатьох інших авторів (невдомих широкому загалу) визначає актуальність проблеми літературного покоління, яке прагне реалізуватися в слові.

Основою виокремлення літературного покоління Л.Демська вважає «поколіннєве переживання», тобто, спільний аспект світовідчуття [6, 157]. Схожі міркування висловлює А.Дністровий, стверджуючи відносність і неадекватність узвичаєної практики позначення літературного покоління десятилітніми відрізками і віддаючи перевагу ідейно-естетичним характеристикам, „спільному духовному стресу” (аналогічно твердженню Л.Демської) і належності до постколоніальної культури (солідаризуючись із М.Павлишиним [8]) [7, 16]. На основі цих критеріїв структурує український літературний процес 80-90-х ХХ ст. Т.Гундорова, визначаючи Чорнобиль як „символічну культурну подію”, яка позначилася на структуруванні літпроцесу [9, 8]. При цьому не можна не врахувати думку Л.Демської про те, що спільний духовний стрес (кінець радянської імперії) як ознака єдності літературного покоління все ж таки викликав різні реакції «сімдесятників» і «вісімдесятників» [6, 161]. Характеризуючи стратегії пошуку нової ідентичності українською літературою 90-х років, Я.Поліщук зауважує, що факти «порахунку» із нав'язаною системою цінностей наявні в творчості молодших літераторів, які, хоч і не зазнали «тиску колоніальних стандартів», проте активно «оскаржують» минуле, продовжуючи традицію «символічного прощання з імперським минулим» [3, 296]. У зв'язку з цим привертає увагу цілісна концепція радянської ментальності як об'єкт і контекст критичного переосмислення власної позиції і

перспектив подальшого існування. Твори Л.Денисенко, С.Жадана, І.Карпи, Н.Сняданко неодноразово потрапляли в поле зору критики, проте названі тенденції подані дещо суб'єктивно й упереджено (Р.Харчук) і при їхньому аналізі не конкретизовані деякі аспекти, цілісне дослідження яких є завданням цієї статті, а саме тип героя, витoki культурної провокації текстів та як наслідок неадекватне сприйняття їх читацькою публікою, мовностилістичні аспекти тощо. Така реакція є закономірною, адже, як стверджує А.Кушнір, «такі тексти провокують певну розгубленість у читача, який мусить для себе з'ясувати, як він має на цей текст реагувати» [10, 19]. Окрім того твори Н.Сняданко, Л.Денисенко найменш досліджені під означеним кутом зору.

Інтонія переосмислення соціокультурної ситуації 80-90-х у різних авторів коливається від меланхолійного ностальгійного ліризму (Н.Сняданко) до амбівалентної оцінки (С.Жадан) та неприхованої агресії та відвертого осміювання (І.Карпа). Причому це стосується не тільки нещодавнього радянського минулого, а й сучасності, у якій закономірно відчутні деструктивні імпульси радянської ментальності (у творах «Перламутрове порно» і «Фройд би плакав» І.Карпи обсервуються переважно стереотипи соціуму 90-х). Свідомість нового літературного покоління, «посттоталітарна свідомість», на думку Т.Гундорової, виростає «на ґрунті розвінчування офіційної правди» і виявляється на мовному рівні актуалізацією численних стереотипів і формуванням особливого ідіолекту [9, 177]. Особливо яскраво в порівнянні з творами Л.Денисенко, Н.Сняданко виявляються ці тенденції у творах І.Карпи і С.Жадана. Я.Голобородько, характеризує «стьоболобіє» І.Карпи, наголошує на тому (розширюючи цим спектр параметрів жанрової ідентифікації молодіжної прози), що така тенденція наявна в «молодіжному...пубертатному стилі мовлення» [2, 151].

Якщо глибоко розглядати проблему естетичної доцільності вияву «духу заперечення» насамперед «обценною мовою» на перехресті різних наукових перспектив, то не можна оминати тенденції полеміки між провідними і маргінальними фактами культури: нормою і трансгресією, загальноприйнятим і провокативним, літературною мовою і жаргоном. Ключові праці, які досліджують цю проблематику (Дж.Долімор [11, 47]) наголошують на факті активізації дисидентства засобами панівної культури. Отже, перманентно центральні і маргінальні форми культури почергово змінюють одна одну в історії. Саме цим можна додатково пояснити феномен відторгнення радянської ментальності в такий спосіб, який реалізується різноманітними формами в літературі («стьоб», агресія, насильство, іронія, поширення сленгу і грубої лайки). Особливо неприйнятними є специфічні мовні стратегії цих творів, які піддаються гострій критиці як при захистах дипломних робіт, так і на шпальтах критичних видань. Так, С.Павличко мотивувала «ейфорію розправи над словесними табу» свободою (скасуванням цензури, загальною лібералізацією суспільства), яка «виявилася своєрідним шоком, від якого література досі не відійшла» [12, 183]. Дослідники і критики таких текстів часто сумніваються в процесі літературознавчої ідентифікації подібних елементів стилю, покладаючись на специфіку естетичної парадигми постмодерну і пропонуючи розглядати їх у контексті новітніх психоаналітичних і наратологічних методологій (наприклад, коментарі до роману Є.Галяса «Пісьма братана» (2006) В.Балдинюк [13]). Натомість С.Павличко категорично стверджувала, що «для багатьох свобода досі вичерпується напівпорнографічними віршами або оповіданнями» [12, 183]. Такі тенденції безпосередньо вмотивовані загальнокультурною ситуацією в суспільстві, тому більшість дослідників називають такі тенденції „хворобою переходу”. Необхідно звернути увагу на той факт, що такі мовностилістичні особливості (а вони присутні, хоча багато говорять про відсутність стилю в молодій прозі, у якій свобода «вільним птахом ширяє» [14, 6]) складають основу авторської концепції, і читачам, можливо, варто спромогтися подолати «моменти мовної деконструкції» (В.Балдинюк [13, 68]) таких творів. Негативним аспектом цієї проблеми може бути питання стійкості, тривалості й масштабів розповсюдження таких мовних стратегій, а також їхнього впливу на процес формування культури читання в українському суспільстві. При цьому важливо врахувати деструктивні імпульси, закладені в літературі такого рівня (на яких акцентує увагу Н.Зборовська [5, 6]) та їхній соціально-політичний резонанс (наприклад, нещодавній скандал навколо нового твору О.Ульяненка). Однак недоречно також повчати автора або вимагати від нього «рейвової літератури, але без мату» (Р.Харчук [4, 210]), оскільки подібний рівень мовного висловлення вочевидь є одним із аспектів політик репрезентації нового покоління в межах визначеного жанрового напрямку літератури, які потребують окремого глибокого і адекватного мовознавчого дослідження. Варто наголосити також на потужних комунікативних можливостях «обценної мови», яка спричиняє ефект культурного шоку і є стимулом активізації функції читача як співтворця тексту. На сучасному етапі важко витлумачити однозначно внутрішні механізми потреби подібного рівня мовної репрезентації, адже такі авторки, як Н.Сняданко і Л.Денисенко не використовують потенцій мовного епатажу, компенсуючи його на інших рівнях тексту.

Такі світоглядні стратегії є основою формування відповідної фабульної структури твору, яка відбиває безперервний процес ідентифікації покоління. Характерною рисою такої фабули є мотиви мандрів, що символізують безпритульність і невизначеність світоглядної перспективи. Це може бути поїздка в Німеччину чи у Варшаву з коханцем («Колекція пристрастей...») або «Чебрець в молоці» Н.Сняданко,

безцільні блукання містом і перевдягання в жіночий одяг («Забавки з плоті і крові» Л.Денисенко), численні подорожі в повістях С.Жадана, І.Карпи.

Простір присутності героя – чужі квартири, тимчасові готелі, потяги, машини, тобто, той простір, який йому не належить. Таке відчуття безпритульності виявляється в описі номенклатурної квартири випадкової коханки, до якої періодично потрапляють герої С.Жадана («Депеш Мод»). Вона є простором існування тих, хто «окопався на зелених пагорбах життя переважно з сонячного його боку», простором існування, привласненим за правом попереднього покоління (Микола Іванович, представник владних структур, є трагікомічним уособленням цього права, адже не випадково в діалогах із протагоністом твору постійно вживає присвійний займенник («Депеш мод» С.Жадана [15, 184])). Цікавою подробицею є ситуація співжиття представників субкультур в одному помешканні як спроба відновити пошкоджену цілісність свого світу в намощуванні кубла з постільної білизни і перебуванні в ньому з їжею і книгами, у чому проступає інфантильний страх перед зовнішнім світом («Перламутрове порно» І.Карпи). Таке відчуття опановує протагоніста твору «Чебрець в молоці» Н.Сняданко як втрата сприйняття автентичності стародавньої архітектури міста внаслідок поглинання інтимного простору соціальним.

Аналогічні потенції закладені в структурному ядрі персонажів, які являють характерний соціальний тип сучасності – «фланер», людина, яка не сприймає серйозно соціальні зв'язки, мандрує поверхнею життя (З.Бауман [16]). Це характерно, в основному, для творів С.Жадана, І.Карпи. Сам автор зізнається в інтерв'ю, що «потрібно простіше ставитися до життя» [17, 38]. У цих словах виявляється стиль мислення прийдешнього покоління, окремим представником якого є «спадкоємець», «людина масова» (про що писав на початку століття Х. Ортега-і-Гасет). Закономірно, що Р.Харчук прагне віднайти кінематографічні аналогії в російському фільмі «Брат» із подібним типом героя у С.Жадана [4, 214]. Проте герої останнього не відповідають такій соціальній метафорі в повному обсязі, адже лейтмотивом їхніх духовних шукань є прагнення визначення напрямку руху («...куди я маю їхати і хто на мене там чекає...» [15, 61]). Не зовсім адекватною є інтерпретація реальної постаті автора як «войовничого безбатченка» по відношенню до літературних авторитетів ([4, 211]), хоча зауваження щодо відсутності батьківського авторитету і сучасної ціни здобуття свободи – це своєрідний виклик авторові реалізувати обов'язок в реальній соціокультурній поведінці [4, 212-213]. При цьому варто відзначити той факт, що С.Жадан – учасник громадських акцій, тому звинувачення в «дешевизні» епатажу у зв'язку з цим виглядають безпідставними. Світоглядні відмінності між літературними «батьками і дітьми» логічно актуалізовані у творах у процесі пошуків ідентичності, тому «войовничий» пафос при цьому цілком зрозумілий, адже в контексті суспільно-політичної і культурної ситуації 90-х, проєктів формування відкритого громадянського суспільства офіційна радянська версія історичних подій є неприйнятною: «...не подобається мені його (В.М.Сосюри – Ю.К.) постійне недомовляння...» («Anarchy in UKR») [15, 242]. У такій ситуації єдино правильним шляхом є інтуїтивне балансування на межі поміж різними варіаціями істини: «радість і спокій тримаються саме на великому логічному поєднанні тисячі нікому не потрібних, аномальних шизофренічних штук, які ... дають тобі, врешті-решт, повне уявлення про те, що таке щастя...» [15, 209]. Саме тому внутрішньою потребою героя є брехня міліцейському генералові про смерть декана («Депеш Мод» С.Жадана), полеміка з традиційними літературними авторитетами, яка може видатися блюзнірством, як і рецепти виготовлення вибухівки (або наркотичних речовин у творах Л.Дереша) політичною провокацією. У дійсності ж автор дистанціюється від певної політичної позиції і відкидає звинувачення в заклик до насильницьких дій, вважаючи їх, якщо вони відбуваються, «внутрішньо вмотивованими і виправданими» як варіант «боротьби з системою за допомогою власних шкідливих звичок» [18, 13].

У жіночій версії конфлікту поколінь наявні аналогічні інтенції. Наприклад, як стверджує Г.Улюра, в романі «Забавки з плоті і крові» Л.Денисенко, «широко експлуатованого символічного змісту» набуває постать старигана Хема (його творчістю захоплюється матір героя), який є «втіленням конфлікту поколінь», «уособленням традиційної маскулітності, на противагу якій діє руйнуючий шаблони гендерної ідентичності Ерік» [19, 70]. Н.Сняданко не експлуатує символи радянської епохи (як С.Жадан). Поколінневі рефлексії приховано за зовнішньою подієвою структурою твору – сімейними перипетіями рідної і близької родин оповідача-протагоніста. Напруга конфлікту посилюється контекстом гендерної стратифікації в зображенні міжособистісних відносин дівчаток, їхніх матерів із представницями адміністративних структур (радянськими вчительками, лікарками і медсестрами міських лікарень).

Таку світоглядну ситуацію можна назвати комунікативним розривом, при якому учасники конфлікту не бажають дійти порозуміння. Г.Паламарчук, акцентуючи проблему колоніальної та тоталітарної спадщини у свідомості українського культурного істеблішменту, наголосила на тому, що „плоди тоталітаризму – наші традиційники в літературі й наші постмодерністи в ній же” [20, 170]). Правомірність такої характеристики не можна заперечити, адже в ситуації невизначеності насамперед дієвим є емоційний фактор. У такому світоглядному контексті зрозумілими стають літературні провокації для посвячених осіб із «тусівкового» середовища. Наприклад, іронічна післямова П.Загребельного до роману «Депеш Мод» С.Жадана, яка могла бути написана самим автором, а «метр історичної романістики» міг не здогадуватися про її існування (як зазначає О.Соловей [21, 335]). Такі

містифікації підтверджують літературне амплу автора – «сумний клоун», «панк, що не хоче ставати дорослим», «революціонер «бездомного» й «алкогольного» покоління 1990-х» (Т.Гундорова [9, 167]). Своєрідним літературним компромісом світоглядних розбіжностей і в критиці, і в художніх текстах є доволі оригінальна повість «Старі люди» С.Андрухович. У ній окремі вигадані історії та елементи приватної родинної хроніки самої авторки є спробою осягнення світовідчуття на різних вікових етапах людського життя без упередження і юнацького егоїзму. Ю.Іздрик у передмові до цієї повісті зауважив, що образ головної героїні – «своєрідний фантом, який Софія пробує запустити у власне майбутнє» [22, 7]. Така проблематика простежується і в повісті «Чебрець в молоці» Н.Сняданко, в основі сюжету якої глибоке емоційне переживання почуття самотождності в процесі виходу за межі свого статично-визначеного «я» у сферу множинності чуттєвих станів (матері, подруг, батька, бабусі та ін.), усвідомлення власної співпричетності людській історії та її незворотності: «...але люди мого покоління переважно більш вимогливі до інших...» [23, 48]. Подібні тенденції наявні в монологах повісті «Депеш Мод» С.Жадана, у яких з'ясовується перспектива світобачення молодого покоління і витoki «їхньої (батьківської – Ю.К.) персональної великої депресії» [15, 60]. Відмінність емоційної тональності названих творів у різкому неприйнятті лицемірства світоглядного компромісу – головного елементу концепції радянської ментальності в «чоловічій версії»: «...совок видавив із них все людське, перетворивши на напівфабрикати для дяді сема...», «...з якою ненавистю і відразою вони дивляться на власних дітей» [15, 60].

Отже, не варто все ж перебільшувати міру оскарження минулого і ступінь свободи у творах молодіжної прози, адже, як зауважує О.Довженко, у «це покоління, як і в музику «Deresche Mode», треба вслухатись і вчитатись, аби за індустріально-урбаністичним панциром побачити все ті самі, такі банальні й незмінні, людські цінності» [24]. Концептуалізована радянська ментальність у згаданих творах є моментом відліку історичного здійснення індивідуального сценарію життя нового покоління. Саме тому не варто шукати в цій прозі прощення й відпущення батьківських гріхів, оскільки кожне нове покоління має право «постати проти батька», до того ж такі процеси є закономірними з огляду на діалектику історичної необхідності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Герасименко Н. Наші підлітки – жертви Стівена Кінга / Ніна Герасименко // Слово і час. – 2008. – № 4. – С. 43 – 48.
2. Голобородько Я. ММП-XXI, або стьоболубіє (Ірен Карпа) / Ярослав Голобородько // Березиль. – 2008. – № 3-4. – С.149-154.
3. Поліщук Я.О. Література як геокультурний проект: Монографія / Ярослав Олексійович Поліщук. – К.: Академвидав, 2008. – 304 с. (Монограф)
4. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період: Навчальний посібник / Роксана Борисівна Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. (Альма-матер).
5. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Ніла Зборовська // Слово і час. – 2007. – № 6. – С.3 – 8.
6. Демська Л. Справжнє обличчя літературного покоління дев'яностих – спроба ідентифікації / Л.Демська // Кур'єр Кривбасу. – 2002. – № 149. – С. 156 – 162.
7. Дністровий А. „Шістдесятники” – „дев'ятдесятники”: тяглість, розриви, конфронтація? / А.Дністровий // Українська мова та література. – 2005. – № 15 (415). – С. 16 – 18.
8. Павлишин М. Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі / М.Павлишин // Українська мова та література. – 2005. – № 15 (415). – С. 14 – 15.
9. Гундорова Т. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 263с.
10. Кушнір А. Бути Жаданом / Антон Кушнір // Дзеркало тижня. – 2005. – № 51 (579) 30 грудня. – С.19.
11. Долімор Дж. Сексуальне дисидентство: від Августина до Вайлда, від Фройда до Фуко / Пер. з англ. І.Гарник, П.Тарашук. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2004. – 558 с. – Бібліогр.: с.515 – 545.
12. Павличко С. Фемінізм / Соломія Павличко. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2002. – 322 с.
13. Балдинюк В. Листи щастя, або фантастичні пригоди наївного генія / Віра Балдинюк // Слово і час. – 2006. – № 2. – С.67 – 68.

14. Логвиненко О. Кому на дорогу: Огляд молоді прози / О.Логвиненко // Літературна Україна. – 2001. – 1 квітня. – С. 6.
15. Жадан С. Капітал / Сергій Жадан. – Харків: Фоліо, 2007. – 797 с.
16. Бауман З. От паломника к туристу / З.Бауман // Социологический журнал. – 1995. – № 4. – С. 133 – 155.
17. Мельників Р. Сергій Жадан: мені вистачає України в Україні / Ростислав Мельників // Книжковий клуб плюс. – 2003. – №5. – С.37-43.
18. Дубинянська Я. Сергій Жадан: «Наприклад, закидати бомбами Управління культури...» // Дзеркало тижня. – 2005. – № 42 (570) 29 жовтня – 4 листопада. – С. 13.
19. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу» (Меднікова М. Терористка; Гримич М. Егоїст; Поваляєва С. Екстимація міста; Денисенко Л. Забавки з плоті та крові) / Ганна Улюра // Слово і час. – 2005. – № 3. – С. 65 – 71.
20. Паламарчук Г. Нотатки постмодерністки: Ми всі граємося в Бога / Галина Паламарчук // Кур'єр Кривбасу. – 2005. – № 193. – С.168 – 179.
21. Соловей О. Солодкий привид Жадана (Сергій Жадан) / Олег Соловей // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – № 222-223. – С.333-338.
22. Іздрік Ю. Світ Софії. Еволюція / Ю.Іздрік / Андрухович С. Старі люди. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. – С. 3 – 7.
23. Сняданко Н. Чебрець в молоці / Наталка Сняданко. – Харків: Фоліо, 2007. – 218 с. – (Графіті)
24. Довженко О. Від ЖАДАНОГО до дійсного: «Депеш Мод» Сергія Жадана [Електронний ресурс] / Отар Довженко // Українська правда. – 2004. – 2 жовтня. – Режим доступу: <http://www4.pravda.com.ua/news/2004/10/2/12349.htm>

УДК 82-311.6.09

## **ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ: ІСТОРИКО – ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС**

Ляшов Н.М., аспірант

*Запорізький національний університет*

У статті розглядається історико-літературний дискурс жанрових особливостей роману. Особлива увага зосереджена на аспекті становлення історичного роману від початку до сьогодення.

*Ключові слова: історичний роман, жанр, сюжет, композиція, модифікація.*

Ляшов Н.Н. ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА: ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ДИСКУРС / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье рассматривается историко-литературный дискурс жанровых особенностей романа. Основное внимание сосредоточено на аспекте становления исторического романа от начала до наших дней.

*Ключевые слова: исторический роман, жанр, сюжет, композиция, модификация.*

Lyashov N.M. GENRE FEATURES OF HISTORICAL NOVEL: HISTORICAL AND LITERARY DISKOURSE / Zaporizhzhya national university, Ukraine.

Historical and literary discourse of novel genre features is analyzed in the article. Basic attention is concentrated on the aspect of becoming of historical novel from the beginning to our days.

*Key words: historical novel, genre, plot, composition, modification.*

Становлення національної культури та літератури неможливе без розвитку одного з найбільш розповсюдженого та досліджуваного жанру літератури - роману, зокрема його різновиду - історичного роману, який протягом всієї своєї великої та багатогранної еволюції, набував та втрачав притаманні йому риси, поки В. Скотт не вивів його формулу.

Питаннями, які пов'язані з історичним романом, займалися багато науковців. Метою цієї статті є аналіз історико-літературного дискурсу жанрових особливостей історичного роману, зокрема українського.

Роман, що виникає в I-III ст. н.е., був останнім спалахом еллінської літератури. Античні вчені не дали цьому новому жанрові певного сталого найменування, називаючи його «оповіддю», «повістю», «оповіданням» і навіть «діянням» чи просто «книгою» («біблію»). Грецькому романові притаманні швидка динаміка розвитку сюжету, наявність у ньому численних пригод, гострих ситуацій, напружених епізодів, тонкий психологізм у зображенні як головних, так і другорядних персонажів, докладне змалювання побутових подробиць. Усе це свідчило, що автори намагалися наблизитися до реального життя, яке майже ніколи в цих романах не ідеалізувалося.

Постійна в грецькому романі тема кохання визначала і його піджанр – це любовний роман. Проте в ньому ще на зорі виникнення були закладені елементи тих романних піджанрів, що стануть самостійними у світовій літературі лише у XVIII – XX ст. Справді, у романах Діогена, Харитона, Геліодора, Лонга, Татія можна знайти ознаки роману психологічного, побутового, політичного, соціального, наукового, утопічного, авантюрно-пригодницького, історичного, навіть детективного, фантастичного, роману подорожей тощо. Тобто еллінський геній створив багатий своїми можливостями жанр, що став плідною основою для появи через багато століть найпоширенішої в нові часи романної прози.

Історичний роман – це твір, який побудований на історичному сюжеті і відтворює в художній формі якусь епоху, певний період минувшини. В історичному романі історична правда поєднується з правдою художньою, історичний факт – із художнім вимислом, справжні історичні особи – з особами вигаданими, вимисел уміщений у межі зображуваної епохи [8, 608].

Зважаючи на такі визначення, постає питання: чи можна назвати грецький роман історичним? На нього можна відповісти стверджувально, якщо розглянути приклад роману Харитона про кохання Херея і Каллірої. Він наближається до творів історіографів, оскільки всі події його відбуваються на тлі історичних реалій. У ньому згадується перемога сициліанців над афінською військовою експедицією (413 р. до н.е.), розповідається про війну між Сирією та Єгиптом. У цих подіях беруть участь справжні історичні особи – стратег Гермократ, сатрап Мітрідат, цар Артаксеркс та інші. М. Томашевська зазначає: «У книзі Харитона представлені всі обов'язкові прикмети жанру. Але, в той же час, у «Херея і Каллірої» є своя особливість, яка відрізняє цей роман від інших, де історичний фон ніяк не охарактеризовано, конкретні риси тієї чи іншої епохи відсутні. Харитон теж не дає прикмет соціально – побутовим умовам, однак його роман прив'язаний до певного часу і в ньому діють історичні особистості. «Повість про кохання Херея і Каллірої» є, отже, найдавнішим європейським історичним романом» [10, 10].

Жанр роману, що розвивався в епоху Середньовіччя в кінці 12 – на початку 13 ст., був названий лицарським. Його батьківщиною є Північна Франція. Становлення лицарського роману проходило в руслі загального літературного процесу, під впливом різних літературно-історичних джерел. Він – «сучасник» міської літератури, історіографії, тематично багато чим пов'язаний з «жестами» (наприклад, воїнської доблесті, морального обов'язку, честі). Разом із тим роман – уже принципово новий жанр зі своїми проблемами і поетикою. Якщо в героїчному епосі герой здійснював подвиги в ім'я племені чи держави, то в романі на першому плані – власні інтереси особистості. Типовим його персонажем є мандрівний лицар, який іде на подвиги та «авантюри» (пригоди) заради слави, морального вдосконалення та на честь своєї дами. Велике місце в романі відводиться жінці й коханням, а також морально-етичному аспекту, вихованню молодого людини та деяким іншим проблемам.

Першими спробами роману були обробки творів античної літератури. Надалі тематика романів стає ширшою і охоплює образ сучасної Франції і мусульманського Сходу та обробку кельтських народних сказань, які переростали в «артурівські романи». Виходячи з цього, за походженням тем, сюжетів, образів та ідейно-естетичними ознаками романи поділяють на цикли. Серед них визначаються такі, як античний, британський та візантійський цикли. До античного циклу входять «Роман про Олександра», «Роман про Трою», «Роман про Фіви», «Роман про Енея». До британського циклу відносять британський ле, романи про Тристана та Ізольду, артурівські романи, романи про святого Грааль. До візантійського циклу можна віднести «Флуар та Бланшефлор».

Головними ознаками лицарського роману є поглиблення психологічного аспекту, розкриття внутрішнього світу людини, показ душевних переживань, глибини почуттів і боротьби пристрастей. Б. Грифцов зазначав: «Буває так, що в сюжетній основі роману ми відразу пізнаємо звичайний казковий мотив, цього разу він відноситься до історичної особистості, але перед нами вже не казка і не історична легенда, а роман»[4;47].

Тодішні жанрові види не задовольняли автора першого історичного роману «Уверлі» (1814) В.Скотта, який розумів історію як багатовимірне, антагоністичне поєднання. Уже в першому розділі твору він руйнує всі стереотипні жанрові очікування, наполегливо попереджаючи читачів, що «в наступних сторінках вони не знайдуть ні лицарського роману, ні хроніки сучасників», ні інших знайомих їм типів розповіді. І дійсно, це був роман нового типу, роман історичний, і сучасників він приголомшив

новизною, несхожістю. «Вальтер Скотт створив революцію не тільки в Романі, але й у всій Літературі...» [6;175].

Навіть такий суворий цінитель літератури, як Дж.Байрон, стверджував, що «Уеверлі» – це найчудовіший, найцікавіший роман, який йому тільки доводилося читати» [6;14].

А І.Гете наголошував, що в історичних романах В.Скотта «... все чудово – матеріал, сюжет, характери, виклад, не кажучи вже про безкраю старанність у підготовці до роману і великої правди кожної деталі» [7; 169].

В.Белінський вважав, що В.Скотт – істинний Гомер християнської Європи, і за ним залишається слава створення новітнього роману. «До нього роман задовольняв тільки вимоги епохи, у яку з'являвся, і разом з нею помирав... В.Скотт створив історичний роман, що до нього не існував» [3; 39-41].

Дійсно, у романах В.Скотта справжня історія тільки фон, на авансцені – вигадані персонажі. Така композиція – відкриття В.Скотта – одна із суттєвих структурних відмінностей створеного ним типу історичного роману. Любов або інший белетристичний прийом слугували зв'язуючим ланцюжком. І в читача зацікавленість героями перетворювалася на зацікавленість історичними подіями. Не вступаючи в суперечності з документами, не порушуючи історичної точності, В.Скотт створив у сюжетах своїх романів великий простір для фантазії, пригод, почуттів. Вигадані ним персонажі овіяні духом історії, схильні до небезпеки, і читач з нетерпінням чекав поворотів історичних подій, які вже не сприймалися як сухі історичні факти.

О.Ніколенко називає такі ознаки вальтерскоттівського роману: «Насамперед він побудований на історичному сюжеті й відтворює в художній формі події та героїв певної епохи. В історичному романі правда історична поєднується з художньою, історичний факт – із художнім вимислом, справжні історичні особи – з особами вигаданими, вимисел уміщено у межі зображуваної епохи» [9;22].

Вона пропонує схему, яка розкриває своєрідність історичних романів В.Скотта.

У чому виявляється	Розкриття своєрідності
Сюжет	Поєднання історичних фактів із художнім вимислом. Широка панорама життя минулих віків. Показ історії через долі окремих людей.
Герої	Історичні особи і вигадані персонажі. Представники різних соціальних класів, вищих і нижчих верств суспільства. Поділ на позитивних і негативних героїв відсутній.
Конфлікти	Історичні конфлікти поєднуються з соціальними, національними, моральними.
Історичний підхід	Відображення ходу історичного процесу. Зумовленість подій і характерів соціально – історичними чинниками. Історія відбивається в динаміці.
Авторська позиція	Автор об'єктивно відображає хід подій, але висловлює свої думки через дещо ідеалізовані персонажі (поєднання реалізму та романтизму).
Мова	Стиль наближений до епохи, але мова сучасна, хоча і без «зворотів новітнього походження» (В. Скотт)

За цією схемою, переносючи її на місцевий ґрунт, природу, історію, ментальність та політичну ситуацію, історичний роман розвивався в інших країнах, набуваючи своїх рис і модифікацій та нової реальності. Як зазначав В. Дніпров, «...сама реальність в романі – це вже не епічна, а більш динамічна, що прямує в багатьох площинах» [5; 496].

Із розвитком жанрового різновиду історичного роману формувалися його модифікації. Система жанрової диференціації зумовлена необхідністю відбити реальний стан художнього освоєння минулого різноманітністю його форм, розширенням ідейно-художнього спектра історичної тематики.

Щодо теорії історичного роману немає загальноприйнятої класифікації. Але, на наш погляд, ґрунтовну класифікацію історичних романів розробила С.Андрусів, і нею вже користуються багато дослідників (Є.Баран, Б.Вальнюк та ін.). Вона виділяє три групи історичних романів як жанрових утворень: «...історико-художні; художньо-історичні; художньо-документальні історичні твори. Для кожної жанрової групи властивий свій тип вигадки і художнього узагальнення...» [1;16] і разом з тим невичерпність піджанрових форм, що не завжди піддаються класифікації. Усі різновиди дослідження розташувала на шкалі, де в центрі класичний історичний роман (традиція Вальтера Скотта), з досконалим серйозним («археологічним») вивченням фактів історії, де вимисел гармонійно поєднаний з



домислом. Зліва – тип роману, де меншу роль відіграє історична фактографія, більшу – вимисел, фантазія: тут своя шкала – від історико-пригодницького (традиція Олександра Дюма) до історико – філософського (традиція Г. Флобера). справа на основній шкалі – різні типи творів на історичну тему, у центрі яких – документальність, дослідження історії, вимисел поступається місцем домислу (тут теж своя шкала – від романізованої біографії до есеїв) [2;37].

Не задовольняючись повторенням даних історичної науки, а осягаючи спільний із нею матеріал за законами художньої трансформації дійсності, історичний роман створює художній світ, який не можна регламентувати в панорамності, не можна обмежити в часі, у кількості персонажів і сюжетних ходів, переплетень та в поетапному, описовому характеротворенні.

В Україні здавна величні історичні постаті, бурхливі історичні події привертали увагу письменників, критиків, науковців.

Застаріла думка С. Єфремова : «Дивне діло – надзвичайно багата на визначні події, на трагічні постаті й на цікаві ситуації історія України зовсім мало, коли рівняти, приваблює до себе наших письменників. Історична белетристика у нас чи не найслабше розоране поле в письменстві, навіть російська чи польська белетристика більш використовували наші сюжети, ніж ми самі. В історичній повісті, в історичному романі, – продовжує вчений, – ми так-таки за «Чорну раду» й не пішли далі. Кулішів роман, коли не брати до уваги здебільшого невдатних спроб Мордовця та Франкового «Захара Беркута», і досі лишається у нас мало не єдиним історичним романом і зразком такого роду творів» [11;518 -519].

XX ст. ознаменоване романами «Людолови» (1934 - 1936) Зінаїди Тулуб, «Наливайко» (1940) І. Ле, «Переяславська рада» (1953) Н.Рибак, «Гомоніла Україна» (1954) П. Панча, «Святослав»(1959), «Володимир»(1962) С.Скляренка, «Диво» (1968), «Євпраксія» (1975) , П.Загребельного, «Меч Арея» (1972) І. Білика, «Мальви» (1972), «Черлене вино» (1977) Р. Іванчука, «На полі смиренному» (1983) Вал. Шевчука, «Гнів Перуна» (1982), «Золоті стремена» (1984) Раїси Іванченко, «Яса» (1987) Ю. Мушкетика, «Северин Наливайко» (1996) М.Вінграновського, «Падіння давньої столиці» (1996) О.Лупія, «Згубні вітри над оазою» (1997) Д.Міщенко, «Князь Ігор: Слово о полку Ігоревім»(1999) В.Малика та ін., які своїм емоційним словом та художніми образами прищеплюють історичну пам'ять, історіософське художнє мислення.

Теоретичні дослідження історичного роману, аналітичні й порівняльні монографії М. Сиротюка «Українська історична проза за 40 років» (1958), «Український радянський історичний роман: Проблема історичної та художньої правди» (1962), З. Голубевої «Нові грані жанру: Сучасний український роман» (1978), Л. Новиченка «Український радянський роман: Стислий нарис історії жанру» (1976), В. Чумака «Минуле - очима сучасника» (1980), В.Дончика «Український радянський роман: Рух ідей,форм» (1987), М. Слабошпицького «Літературні профілі: Літературно критичні нариси» (1984), М. Ільницького «Людина в історії (сучасний український роман)» (1989),С.Андрусів «Мости між часами: Про типологію української прози» (1987), А. Гуляка «Становлення українського історичного роману» (1997) та ін., розширюють і поглиблюють уявлення про розвиток українського історичного роману, його відкриття і знахідки.

Усе це вказує на посилену зацікавленість українською історією, історичною романістикою та теоретичною базою українського історичного роману. І все ж можна стверджувати, що він залишається незавершеним жанровим різновидом, який постійно перебуває в трансформації та розвитку, сприяючи оновленню всіх інших жанрів. Він владно притягує їх до своєї орбіти саме тому, що вона збігається з основним напрямком розвитку всієї літератури.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусів С. М. Мости між часами: Про типологію історичної прози / С. М. Андрусів // Українська мова і література в школі. – 1987. – № 8. – С. 14 – 20.
2. Андрусів С. Український історичний роман: Онтологія та типологія жанру / С. Андрусів // Artline. – 1997. – № 4. – С. 36 – 37.
3. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Собрание сочинений: в 3-х т. – Т. 2. – М.: Художественная литература, 1948.– С. 5 – 67.
4. Грифцов Б. Теория романа: монография / Б. Грифцов. – М.: Художественная литература, 1927. – 150 с.
5. Днепров В. Черты романа XX века: монография / В. Днепров. – Л: Советский писатель, 1965. – 496 с.
6. Долинин А. История, одетая в роман / А.Долинин. — М.: Книга, 1988. – 318 с.
7. Иванов Г. В., Калюжная Л. С. Сто великих писателей / Г. В. Иванов, Л. С. Калюжная. – М.: Вече, 2000. – 592 с.

8. Літературознавчий словник – довідник / Р. Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
9. Ніколенко О. Теорія та історія роману / О. Ніколенко // Всесвітня література. – 2007. – №1. – С. 22 – 26.
10. Томашевская М. Три романа античной Греции // Греческий роман. – М.: Правда, 1988. – С. 5–18.
11. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. – К.: Femina, 1995. – 688 с.

УДК 811.161.2'372'373 : 398.81 (477)

## ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНА ПАРАДИГМА СИМВОЛІВ В УКРАЇНСЬКИХ КОЗАЦЬКИХ ПІСНЯХ

Микитів Г.В., ст. викладач

*Запорізький національний університет*

У статті проаналізовані символи, які становлять художньо-образну парадигму українських козацьких пісень, розглянуті їх семантико-структурні і стильові особливості.

*Ключові слова:* символ, символічне значення, образ, художній образ, парадигма, семантика, стилістична роль.

Мыкитив Г.В. ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ ПАРАДИГМА СИМВОЛОВ В УКРАИНСКИХ КАЗАЦКИХ ПЕСНЯХ / Запорожский национальный университет, Украина

В статье проанализированы символы, которые составляют художественно-образную парадигму украинских казацких песен, рассмотрены их семантико-структурные и стилиевые особенности.

*Ключевые слова:* символ, символическое значение, образ, художественный образ, парадигма, семантика, стилістическая роль.

Mykytiv H.V. THE ARTISTICALLY-VIVID PARADIGM OF THE SYMBOLS IN THE UKRAINIAN COSSACK'S SONGS / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article has been analyzed symbols which make the artistically-vivid paradigm of the Ukrainian Cossack's songs; their semantic, structural and stylistic features are considered.

*Key words:* symbol, symbolic meaning, appearance, image, paradigm, semantics, stylistic role.

Вчення про символ як категорію пізнання, мислення, мови і художньої творчості сягає ще античної філософії та риторики. Давні мудреці вважали, що думка зароджується і передається в образах і символах. Звідси виникає потреба у фігурах як складних образах і в образах як містилицях кількох фігур [1, 303].

Питання виникнення, природи і значення символів як уособлення необмеженого смислу, їхній вплив на мислення людини були предметом дослідження багатьох учених. В. фон Гумбольдт відзначав, що символічні одиниці є тим матеріалом, який пов'язує життя окремого індивіда з безперервним розвитком тисяч поколінь, що вклали і зберегли в символах знання про минуле. Г.В.Ф. Гегель вважав символічний образ комплексною структурою, в якій ознаки накладаються одна на одну, і окремий символ «повинен збуджувати у нашій свідомості не самого себе як дану конкретну одиничну річ, а лише ту загальну якість, яка мається на увазі в його значенні» [Цит. за 2, 111]. Він стверджував, що будь-який символ можна розглядати як певний смисл і як вираження цього смислу, наголошуючи на їх нерозривній єдності. М. Костомаров розглядав символ як поняття художнього мислення, зокрема поетичного, акцентував увагу на національно-культурній та релігійній основі символів, вважаючи, що саме в символіці виявляється сутність національного духу, національна специфіка мови, народнопоетичної творчості, літератури [3, 41-72].

Шляхи різних теорій символу розходяться через різне розуміння знаковості, репрезентації й абстракції. У літературно-риторичній традиції символ-абстракцію розуміють як ідею, яку треба за допомогою мовних засобів зашифрувати чи розшифрувати. Тому наголошують на вагомості форми-образу у вираженні змісту [4, 56].

За одним з визначень, символ – це художній образ, який заступає в поетичній мові звичну назву життєвого явища, предмета на основі усталених асоціацій. Саме такою дефініцією будемо послуговуватися при аналізі символіки українських козацьких пісень.

Символіка народних пісень приваблювала багатьох учених, зокрема Г.Сковороду, М.Костомарова, М.Максимовича, І.Срезневського, О.Бодяньського, А.Метлинського, О.Потебню, О.Веселовського,

І.Франка, Ф.Колессу та ін. Фольклорна символіка є предметом дослідження і сучасних учених: О.Фрейденберг, Н.Пастух, С.Єрмоленко, О.Потапенко, М.Дмитренко, В.Кононенко, А.Поповського.

Проте прикладів цілісного дослідження символів, зокрема їх функціонування в українських народних ліричних піснях, на жаль, не маємо, чим і продиктована **актуальність** дослідження.

**Мета** статті – комплексний аналіз парадигм образів, що функціонують як символи в українських козацьких піснях. Досягнення мети передбачає виконання таких **завдань**: 1)обґрунтувати підходи до символу як категорії пізнання дійсності; 2)окреслити сукупність художньо-образних парадигм символів у мові українських козацьких пісень; 3)проаналізувати семантику символів у контексті козацьких пісень; 4)визначити їх структурні і стилеві особливості.

Найбільший внесок у дослідження народної символіки зробив О.Потебня, який зазначав, що символ не лише стилістична категорія, а й продукт культурно-історичного розвитку людства, пов'язаний з мовою, світоглядом, пізнанням світу. І саме через закономірності мовного розвитку вчений пояснював походження символу, фольклорної символіки. Він визначив три основні відношення символу до означуваного: порівняння, протиставлення і відношення причинове.

У другій половині XIX ст. питання фольклорної символіки почав розробляти О. Веселовський. Учений вважав символ давньою, доволі стійкою, традиційною, але водночас пластичною щодо змісту структурою.

Велику увагу природі символу та його ролі в мистецтві приділяв О. Лосєв. Він вважав, що символ є відображенням речей, явищ, подій, але «не пасивним, не мертвим, а таким, що несе в собі силу і міць самої дійсності, тому що одного разу одержане відображення переробляється у свідомості, аналізується в думці, очищається від усього випадкового й несуттєвого та доходить до відображення не просто чуттєвої поверхні речей, а їх внутрішньої закономірності [5, 65]. Саме завдяки тому, що символ має «силу і міць самої дійсності», виражає внутрішню закономірність, сутність явища, він є таким живущим. З філософських позицій О. Лосєв вбачав у символах рівновагу між внутрішнім і зовнішнім, ідеальним і реальним, ідеєю і образом, в символі образ є носієм ідеї, проте не всі образи стають символами [1, 306].

За твердженням Ф. де Сосюра, символ як такий виходить з образу, який, у свою чергу, ґрунтується на порівнянні. Це означає, що символ як знак поняття, ідеї «не є цілком довільним, він не «порожній». У ньому є залишок природного зв'язку між позначеним і позначенням» [6, 90].

Найвиразніший представник символізму в російській культурі А. Бєлий наголошував, що будучи в основі своїй реальним, символ є художнім образом, спрямованим на пізнання невираженого і, можливо, на непізнавання, надчуттєве. За його концепцією, символ – це образ, взятий з природи і трансформований творчістю, сконденсований у слові: «Слово є вираженням найбільш прихованих таємниць природи» [8, 131].

Таку ж думку висловлює дослідник В. Кононенко, зазначаючи, що символом стає той образ, який виражає ідею (або якусь не висловлену чи й невловиму таїну), а не тільки конкретно-чуттєві, наочні ознаки реалій [7, 17]. Учений велику увагу приділяв дослідженню словесної символіки. Зокрема, він наголошує, що словесний символ, народжений у текстах унаслідок узагальнення, розширення слова до образу, перетворення його в образ-ідею, має розгалужені асоціативні зв'язки, що виводять такий символ за межі конкретних мовних ситуацій, у систему образного світосприймання і тим самим у позамовний світ, в оточення, властиве даному соціуму [7, 243]. Далі він стверджує, що словесна символіка не існує поза системою образних засобів: вона є органічною складовою і входить у контексти з виразною художньою спрямованістю. Символи не лише живляться асоціативно-образною мотивацією, а й самі є образами високого естетичного рівня [7, 259].

Дослідниця О.Таран під символом розуміє «одиницю вторинної номінації, основними рисами якої є: знаковий характер, образність, зумовленість екстралінгвальними факторами, культурно-національна маркованість, умотивованість, іманентна багатозначність, стійкість і відтворюваність, архетиповість, зв'язаність із міфом і ритуалом» [9, 5].

У світлі сказаного постає власне лінгвістичний аспект своєрідності світобачення в мовних символах цілісної словесно-образної системи фольклорних творів. Останнє і будемо описувати через образні парадигми. Під «парадигмою образів» розуміємо стійкий семантичний інваріант, що реалізується на поверхнево-мовному рівні в низці вихідних образів.

Беручи за основу твердження дослідників про те, що корені мовної образності лежать не в семантиці, а в тезаурусі, у смислі значень, то на перший план виходить питання про парадигми, комплементарні образній системі, парадигми, на які вказують насамперед символічні смисли як найбільш універсальні [10, 79].

Первісне єднання людини з природою стало причиною виникнення великої кількості архетипних образів та символів на основі природних явищ, рослинного, тваринного світу. Ці мотиви споріднюють пісенні

жанри з міфологією. М. Костомаров у праці «Слов'янська міфологія» наголошує, що «судячи по залишках нашої міфології в піснях, здається, мало у якого народу була така оживлена і осимволізована рослинна природа; дерева і трави часто говорять і між собою, і з птахами. І мають символічне застосування до людини [3, 229].

Явище зооморфізму базується на об'єктивних або суб'єктивних рисах, ознаках, властивостях, зовнішніх і внутрішніх якостях птахів чи тварин. Ці риси й ознаки спочатку приписані тваринам фантазією та творчим мисленням народу, а потім перенесені на людину. Зооморфізми завдяки своїй семантичній мотивованості володіють сильним експресивним потенціалом [11, 108].

В українських козацьких піснях символічні значення фіксуються у складі парадигм художніх образів, серед яких чільне місце посідають птахи і рослини. Виразною контекстуальною семантикою наділені також явища природи, анімальні і предметні символи.

У фольклорній картині світу українців нормативно закріпилася художньо-образна парадигма **козак, кошовий – орел, сокіл, ворон (крук, крячок), галка**. Орнітологічні символи пов'язані з міфологічними уявленнями про перетворення людей у птахів [7, 131], тому до них часто звертаються як до джерела знання про навколишній світ.

*Орел* асоціативно пов'язаний з образом сильної, мужньої людини, яка відзначається сміливістю та відвагою. Проте вторинні осмислення цієї назви демонструють деякі нюанси асоціації. Орли в символічному означуванні імплікують не лише сміливого, а й гарного чоловіка. У символічному значенні орел співвіднесений з силою та могутністю влади: *Ой літа орел, літа сизокрилий / По глибокій долині, / Ой і засилає пан кошовий листи / Да по всій Україні* [12, 19]. Слово *орел* поєднується з прикметником *сизокрилий*, що підкреслює гордовиту вдачу, внутрішнє благородство птаха.

Символ орла в козацьких піснях сприяє творенню образної парадигми **орел – військо**: *Де Савур-могила, широка долина, сизий орел пролітає; / Славне військо, славне Запорізьке у поход виступає* [12, 45].

*Сокіл*, подібно до орла, розвинув у пісенній творчості українців вторинні позитивно конотовані значення. У козацьких піснях соколом називали відважного, гарного юнака або чоловіка: *Ой мала вдова сина-сокола, / Вигодувала, в військо оддала* [12, 55]. Мотиваційна модель цього символу побудована за принципом метафоризації.: «*Соколику-сину! Вчини мою волю: / Продай коня, щоб не їздить по чистому полю!*» [12, 23]; «*Якби, мати, я сокіл, / Я б до тебе прилетів!*» [12, 21]; *Ой літа, літа та соколенько / А по своїх високостях, / Плаче козак, ще й ридає / А по своїх молодостях* [12, 77]. У народнопісенному мовленні українців широко використовуються семантично рівноправні синоніми. Найбільш поширене в стилістиці народної пісні використання синонімів парами, коли друге слово підсилює значення попереднього, ще раз ніби повторюючи його [13, 63], наприклад, *козак плаче ще й ридає*. У таких синонімічних комплексах переважають дієслівні ознаки, які несуть основне семантичне навантаження в контексті козацької пісні.

Сумним символом – вісником біди, нещастя, смерті козака у пісенному фольклорі постає *ворон (крук, крячок)*. З глибокої давнини він вважається лиховісним птахом [14, 115]: *Летить крячок понад морем, ніжки червоненькі, / Помирає на чужині козак молоденький* [12, 72]. Мотиваційна модель образу ґрунтується здебільшого на асоціативних зв'язках: каркання ворона завжди приносить біду: *Ой кряче, кряче, чорненький ворон / Да на глибокій долині, / Ой плаче, плаче молодий козаче / По нещасливій годині* [12, 30]. Уже сама згадка про ворона є свідченням типового для народних пісень мотиву суму, але в наведених прикладах семантичний зв'язок встановлюється не між іменниками *ворон* і *козак*, а між ситуаціями *кряче ворон (крук)* і *плаче козак*: *Летить крячок понад морем та й, летячи, кряче, / Сидить козак біля моря та й, сидючи, плаче* [12, 72]. Унаслідок цього в семантичній структурі даного символу індукуються такі компоненти значення: крякання ворона (крука) виступає звісткою про загибель, передвіщає щось погане. Колір птаха також має дуже важливе навантаження й відіграє суттєву роль у з'ясуванні семантики символу: *Ой кряче, кряче да чорненький ворон / Да у лузі над водою, / Ой плаче, плаче молодий козаче / На конику вороному* [12, 30]. Так, чорний птах уособлює в народі великий сум, тугу, смерть, хоча в аналізованому контексті епітет *чорненький* не несе прямого номінативного навантаження, оскільки ворони чорні, а підкреслює зловісність, страхітливий образ.

У пісенній картині світу українців з козаками порівнюються зграї *галок*. Галка, яку з давніх-давен також вважають лиховісним птахом, символізує біду, нещастя: *Ой ви, галочки-сизокрилички, / Підніміться вгору, / Ой ви, хлопці, славні запорожці, / Верніться додому!* [12, 22]. У систему експресивних засобів української мови міцно вросли характерологічні емоційно-оцінні прикладки з метафоричним підґрунтям на зразок: *Ой уже ж галочки-сизоперочки / Круту гору вкрили, – / Ой уже ж хлопці, славні запорожці, / Жалю нарobili* [12, 22].

Образи-символи птахів і тварин виступають у фольклорі українців у варіантних формах і мають найрізноманітніші семантичні відтінки. У козацьких піснях посередництво природи часто подане засобами посилення пісенним героєм птаха, коня до своєї родини із звісткою, запрошенням відвідати на

чужині, утворюючи, таким чином, властиву для пісенного фольклору парадигму **посланець – орел, ворон, кінь**: «*Не клюй мене, сизокрилий орле, / Годі тобі вже клювати, / А дай мосму отцю, неньці знати*» [12, 65]; «*Не крач, не крач так сумненько, чорний вороночку, / Понад мою кервавую молод головочку! / А полети додомоньку, скажи дівчиноньці, / Що я марне тут загинув в зелен муравоньці*» [12, 70]; «*Не стій, коню, надо мною, / Бігай, коню, ти додому*» [12, 59]; «*Не стій, коню, надо мною, / Бачу ж я щирньку твою! / Біжи степом та гаями, / Долинами, байраками / До моєї родиноньки, / До вірної дружиноньки!*» [12, 61]. Динаміка малюнка в таких піснях відтворює рух переживань та роздумів пісенного героя, опредмечуючи їх і освітлюючи глибинними родинними почуттями [15, 148].

Через семантику рослинного світу в козацьких піснях утворилися символічні парадигми: **козак – дуб, явір, верба, мак**. Образ-символ дуб пов'язаний з давніми віруваннями. Це дерево-тотем, якому поклонялися наші предки, приносячи йому жертву. Здебільшого дуб сприймається як уособлення молодості, міці, твердості, незламності [7, 118]: *Ой розвився та і край дороги / Та дуб зелененький, / Од їжджає та із України / Козак молоденький* [12, 21], але, залежно від контексту, може набувати нової семантики, зокрема *сухий дуб* символізує нещастя, біду для козака: *Розвивайся, а ти, сухий дубе, – / Завтра мороз буде; / Убирайся, молодий козаче, / Завтра поход буде!* [12, 21]. Образна репрезентація концепту *мороз* в козацьких піснях утворює нову парадигму **мороз – страждання, біда, страх перед невідомим**, яка підсилює семантику символу дуба, виступає своєрідним застереженням для козака перед походом: *Розвивайся, сухий дубе, на ніч мороз буде. / «Куди їдеш, козаченьку, біда тобі буде»* [12, 50].

Слова-поняття, навколо семантики яких розгортаються народнопісенні паралелізми, повторюються досить часто в однакових, подібних контекстах і стають усталеними, традиційними фольклорними образами з виразним стилістичним забарвленням. Таким, наприклад, є образ – порівняння козака з *явором*: *Стоїть явір над водою, в воду похилився; / На козака пригодонька, козак зажурився* [12, 74]. У народних піснях *явір* уживається як символ туги, печалі козака, парубка за коханою, за рідною домівкою [14, 660]: *Стоїть явір над водою, в воду похилився, / Молоденький козаченько сильно зажурився* [12, 46]. Внутрішній паралелізм ситуацій: *явір похилився – козак зажурився* сприяє динамічній репрезентації семантики символу. Дієслово *хилитися* вступає в семантичні зв'язки, синонімічні відношення з дієсловом *журитися*. Цим досягається змістова, лексико-семантична єдність пісенної строфи [16, 40]. У мові українського пісенного фольклору велика роль відводиться досить активній і надто специфічній за семантичними можливостями категорії демінутивності: *Під явором зелененьким / Лежав козак молоденький* [12, 61]; *Над Дунаєм явір зелененький, / Під явором коник вороненький, / На конику хлопець молоденький* [12, 50]. Зменшено-пестливі суфікси у структурі народнопісенної творчості українців надають їй емоційної виразності, стилістичної маркованості.

Архетипний образ-символ *води* у пісні створює нову парадигму **вода - горе, журба**: *Не рад явір хилитися, вода корінь мие! / Не рад козак журитися, так серденько ние!* [12, 74].

В іншій пісні *вітер*, що хитає явір, виражає ідею суму, журби матері за сином, якого забирають у військо: *Понад морем, Дунаєм / Вітер явір хитає, / Мати сина питає* [12, 20].

Образ *верби* дуже поширений у пісенному фольклорі. Він символізує козака, глибоку тугу і сум матері за сином: *Ой ви, верби, верби суховерхі, / Похиліться в воду, / Ой ви, хлопці, славні запорожці, / Верніться додому!* [12, 22]. У свідомості українців образ верби поєднується із образами річки, криниці, джерела, вода яких живить дерево. Відповідно, в символічному значенні вода – це життєдайна сила, що має напоїти вербу, а значить, додати сил козакам для подолання ворога і щасливого повернення додому.

Похла верба в іншому пісенному контексті символізує пораненого козака: *Ой у лузі в Базавлуці / Стоїть верба похилая, / Під вербою намет стоїть, / А в наметі козак лежить* [12, 56]. Нестягнена форма прикметника *похилая* вживається для вираження емоційної піднесеності.

Образ-символ *мак* в українському народному світобаченні пов'язаний із красою, молодістю. Формальне порівняння козаків з маками створює психологічну ситуацію, виражену у формі синтаксичного паралелізму: *Ой по горах сніги лежать, / По долинах води стоять, / А по шляхах маки цвітуть. / То ж не маки червоненькі – / То козаки молоденькі* [12, 26]. Естетична й стилістична інтенсифікована виразність народнопоетичних слів, породжена їх емоційно-оцінними відтінками, посилюється афективною суфіксацією. У свідомості українців міцно закріпилися усталені символічні порівняння козака (війська) з маком: *Де Савур-могила, широка долина, сизий орел пролітає; / Славне військо, славне Запорізьке а як мак процвітає* [12, 45].

Серед опоетизованих назв рослин-символів першорядне місце у фольклорі відводиться українцями *каліні*. Калина, яка здебільшого символізує дівчину, жінку, трансформується у ліричних піснях і на позначення сина-козака: *Ой у лузі та і при березі / Червона калина; / Породила та удівонька / Хорошого сина* [12, 21]. Червоний колір калини відображає красу, молодість, любов.

У нашого народу зберігся високий культ матері, що відбилосся в народних піснях, особливо в козацьких, де мати виступає на першому плані, виряджаючи сина до війська. Материнським символом у соціально-

побутових піснях часто виступає птах (голубка, зозуля, чайка, перепілка, ластівка), дерево (яблуня, вишня, калина, верба, береза), рослина (мак, материнка), земля, вода як жіноче начало в слов'янській міфології, мати всього живого, астральні тіла (сонце, місяць) та ін.

Орбітальні символи найчастіше використовуються в українських народних ліричних піснях для змалювання образу матері, звідси і парадигма **мати** – **голубка, зозуля, соколиха**, яка міцно закріпилася в контексті козацьких пісень. Найбільш вживаним символом матері у пісенному фольклорі українців виступає образ *голубки*: *Щоб зачула матуся, / До утрени ідучи, / Як голубка гудучи!* [12, 21]. Семантику образу підкреслює синтаксичний паралелізм, виражений постпозитивними дієприслівниками *ідучи* – *гудучи*. Експресивність синтаксичних побудов із дієприслівниками сприяє естетизації такого типу синтаксичних конструкцій: вони набувають стилістичного забарвлення традиційних фольклорних засобів [17, 68].

Глибокий внутрішній зв'язок між давніми віруваннями і символічним значенням у козацьких піснях проявляється через образ *зозулі*, яка символізує горе, смуток, тугу матері за загиблим сином: *«Ой сину ж мій Іване, / Дитя моє кохане! / Ой коли б же я зозуля, / Я б до тебе полинула!»* [12, 21]. У народнопісенній творчості українців зозуля найчастіше уособлює матір-страдницю: *Зозуля літала, над ним [сином] куючи, / А коники ржали, його везучи* [12, 55]. У ліричних піснях динамічний образ *зозуля* кує дуже поширений, він виражає мотив біди, страждання, плачу. Експресивною домінантою козацьких пісень наділені прямі звертання, які виконують контактну функцію, виражену емоційно-оцінними і емоційно афіксованими словами [18, 171]: *Стала зозуля кувати, / Став він зозулі питати: «Зозуленько, моя ненько, / Скажи мені доріженьку, / Скажи мені слід-дорогу / До мого рідного роду!»* [12, 35].

Символічний образ *соколихи-матері* виражає глибокий позитивно-оцінний зміст українських козацьких пісень: *«Соколихо-мати! Не хочу продати [коня]: / Треба мому кониченьку овса й сіна дати!»* [12, 23]. Використання образу-символу *соколихи* у звертаннях засвідчує його персоналізаційні можливості і виступає засобом пестливого позначення людини. Стилістична наснаженість тексту посилюється також прикладковою конструкцією, компоненти якої ускладнені стилістично забарвленою суфіксацією.

Звична для українського фольклору парадигма **хмара** – **ворог, військо, загроза** наділена семантико-стилістичною виразністю у структурі українських козацьких пісень: *Чорна хмара наступила, / Щось у хмарі гуде, – / Ось слухайте, милі браття, / Щось із нами буде!* [12, 47]. Художнє означення **чорна** посилює образну семантику, що сприймається як загальнонаціональне явище, викликає близькі, асоціативні й оцінні характеристики. Символічне значення чорного кольору практично в усіх етнокультурах модифікується як смерть, тяжка доля, зловісність, страхітливості тощо.

Символічного значення набуває парадигма **предметні образи** – **обереги**. Символіко-обрядове місце в українському фольклорі займає *сорочка*: *Моя ненька по кімнаті ходить, / На рученьках сорочечку носить: / «Ой на, сину, сорочку, не гайся, / Щоб ти з свого війська не зостався!»* [12, 24]. Сорочку давали козакові, виряджаючи у військо. Фразеологічна символіка сорочки пов'язана з фольклорною символікою. Порівняймо *народитися в сорочці* – бути везучим, удачливим, щасливим [19, 533].

Амулетом-символом, що захищає від зла, підтримує родовідну пам'ять, виступає *хустка*: *А моя сестра по двірочку ходить, / На рученьках хустиночку носить: / «На, братику, хусточку, не гайся, / Щоб ти з свого війська не зостався!»* [12, 24].

Образ-талісман *китайка* у піснях овіяний козацькою символікою: *Та поїдем у чистеє поле, гей, гей, у Варшаву, / Та наберем червоної китайки, гей, гей, та на славу. / Гей, щоб наша червона китайка, гей, гей, не злиняла! / Та щоб наша козацька слава, гей, гей, не пропала!* [12, 46]. Символічним значенням наділений і червоний колір. Він має цілющі властивості, охороняє від «вроків» та чаклунства [20, 72]. Яскравий червоний колір символізує урочистість, піднесеність, славу.

Вірним товаришем і незамінним супутником козака здавна вважається *кінь*. Характерним для слов'ян загалом і для українців зокрема є фольклорний мотив **коня** – **вісника смерті свого господаря**: *«Ой рад би я, матусенько, скоріше вернуться, / Да вже щось мій вороненький в воротах спіткнувся...»* [12, 31]. Передчуття біди конем символічно виражається різними діями, ситуаціями: *Заржали воронії коні, / По конюшнях стоячи, / Заплакали молоді козаки, / Полковника несучи* [12, 48]. У козацьких піснях подибуємо й антонімічне вживання образу-символу коня: *«Ой не плачте, не журітесь, в тугу не вдавайтесь: / Заграв мій кінь вороненький, назад сподівайтесь!»* [12, 31].

Символами-передвісниками у пісенній творчості українців виступають образи *півня, пугача, лебідки (лебедоньки)*: *Злетів півень на ворота да й сказав: «Кукуруку!» / Не сподівайся, мати, сина з походу вже довіку!* [12, 76]. Словесний символ-міфологема *півня* розвинувся на основі демонологічних уявлень наших предків.

У ментальності українців орнітосимвол *пугач* викарбувався як віщун недоброго, провісник страждань. У козацьких піснях він асоціюється із лихом, нещастям, смертю: *Ой став пугач на могилі, / Да й крикнув він «Пугу!» / Чи не дасть бог козаченькам / Хоч тепер потугу!..* [12, 79].

Символом-передвісником розлуки, лиха виступає лебідка: *Ой крикнула лебедонька, із-за хвилі вирунаючи, / Заспівали козаченьки, та й у похід виступаючи* [12, 32].

Символ *смерть* в українських козацьких піснях актуалізується кількома пісенними образами, утворюючи парадигму *смерть – ворон, явір, вітер, китайка, хустина, ячмінь, жито*, і відповідно має кілька значень. Найуживанішим образом-символом смерті у пісенному фольклорі українців виступає *ворон*. У народному сприйнятті ворон пов'язаний з кровопролиттям, насильством і війною, він злий вісник смерті, горя, лиха: *Над річкою ворон криче / Смутнесенько, / Над козаком мати плаче / Ріднесенька* [12, 67]. Традиційна опозиція життя – смерть не представлена безпосередньо: вона прописується через частковості типу колір, звук: «*В полі, мати, чорний ворон криче, / Ой той мені голову оплаче!*» [12, 27]. Саме завдяки поетичному інакомовленню в пісні якнайповніше розкривається її внутрішній смисл, особливо виразними стають почуття її героїв, їх настроїв, переживання, болі, наприклад, почуття непереможності розлуки з родом і рідною домівкою.

*Явір*, деревина якого використовувалася українцями для виготовлення домовини, знаходить своє пряме вираження у козацьких піснях: *Тешуть явір, тешуть явір, тешуть яворину / Молодому козакові та й на домовину* [12, 74].

Обожнення природних явищ, надання їм надлюдських властивостей характеризують світобачення наших пращурів. *Вітер*, образ якого найчастіше вживається у козацьких піснях, виражає ідею суму, туги, смерті: *Вітер гуде, трава шумить, / Козак бідний убит лежить / На купині головою, / Накрив очі осокою. / Кінь вороний у ніженьках, / Орел сизий в головоньках* [12, 67].

Образи-символи *китайки* і *хустини* є невід'ємними атрибутами смерті козака: *Біле тіло розтинають, / Та в могилу покладають, / У могилу покладають, Китайкою укривають* [12, 35]; *А в наметі козак лежить / Та на купині головою, / Прикрив очі хустиною, Червоною китайкою* [12, 56-57]. Просторовий образ степу наділяє стильовою виразністю предметний символ китайки: *Ой у степу на могилі / На широкій Україні / Лежить козак там убитий, / Китайкою він покритий* [12, 62]. Червона китайка – обов'язковий елемент одягу, в якому проводжали козака в останню путь: *Умер козак, умер козак та й лежить на лавці, / Хорошенько его вбрали в червоній китайці; / А ще краще поховають в зеленій муравці* [12, 74]. Назви злакових культур *ячмінь* і *жито*, які протиставляються один одному, репрезентують опозицію життя – смерть: *Ой на горі ячмінь, а в долині жито, / Прийшла звістка невесела, що милого вбито. / Ой убито, вбито, зтягнуто в жито, / Червоною китайкою рученьки прикрито* [12, 77].

Нанизування кількох символів в одному контексті, властиве українським народним ліричним пісням, створює динамічну напругу змісту, наділяє його виразною стилістичною конотацією: *Беру собі паняночку – / В тотім полі могилочку, / Где ясне сонце не загіє, / Дрібен дощик не закрапає, / Буйний вітрець не завіє* [12, 60]; *Ой у полі сніжок порошить, / Аж там козак вбитий лежить / На купині головою, / Прикрив ноги осокою, / Накрив очі муравою, / Жовте тіло – рокитою, / Білі руки – хустиною; / В головоньках ворон криче, / А в ніженьках коник плаче* [12, 62]. У випадках, коли образ природи набуває переносного, символічного значення, тоді з'являється в ньому новий, глибинний зміст.

Міцно вросли в систему експресивних засобів фольклорної мови характерологічні емоційно-оцінні прикладки з метафоричним підґрунтям: *Узяв собі жінку-паняночку – / В чистім полі земляночку, / Узяв жінку-дружиночку – / В чистім полі могилочку* [12, 58]. *Не плач, мати, не журися, / Бо вже твій син оженився: / Узяв собі царську дочку – / В чистім полі могилочку; / Узяв собі два музики – / В чистім полі два патики; / Узяв собі два бояри – / В чистім полі два явори; / Узяв собі штири свати – / В чистім полі штири чорні птахи; / Узяв собі дві світилки – / В чистім полі дві кропивки. / На них сукні все зелені, / Вони смутні, невеселі* [12, 71].

Великою вагою в українських козацьких піснях наділена трикратність, або троїстість, як надзвичайно поширений засіб однорядкового розгортання епізоду чи ситуації в народній пісенності. Як зазначає О. Дей, досліджуючи поетику української народної пісні, «генетичні джерела цього засобу заховані в глибинах первісної людської практики й свідомості, пов'язаних з опануванням природи. Стихийний досвід привів людину до аксіомного поняття про особливі властивості трьох точок, трьох прямих ліній, про наявність трьох вимірів у предметному світі, трьох визначальних пунктів процесу розвитку. Все це на первісному етапі людського суспільства сприймалось як щось надприродне, і число три набуло магічного характеру, сильно вплинувши на уявлення людей» [15, 158]: *Прилетіло к йому [козаку] а три ласточки, / А три ласточки, три касаточки: / Що перша ластонька – рідна матінка, / А друга ластонька – рідна сестронька, / А третя ластонька – жона молода* [12, 66]. Троїстість у цьому контексті динамізує виклад, нагромаджує почуття, відтворює через родинну градацію ставлення трьох до одного. Семантико-синтаксичний паралелізм надає особливої колоритності пісні, виконує важливу функцію конденсації змісту.

Таким чином, можемо стверджувати, що символи, які утворюють художньо-образні парадигми в українських козацьких піснях, надають їм особливої виразності та емоційності. Вони допомагають

розкрити визначні риси української ментальності (доброту, лагідність, емоційність), пріоритетні цінності українців (вірність, взаємоповагу, щирість), особливості етнопсихології (сентиментальність, чуттєвість, вразливість), поглиблюють змалювання психічного стану людини, внутрішньої суті душі українського народу.

Символіка зооморфних і антропоморфних образів, які є домінуючими у пісенному фольклорі українців, відтворює християнський світогляд наших предків.

Загалом символізація фольклорних образів не тільки формує свою особливу систему, а й виходить за її межі, проникає у загальнономовний простір, укорінюється в ньому, формуючи важливі особливості національної мовної картини світу, які потребують свого подальшого дослідження і вивчення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Мацько Л. І. та ін. Стилїстика української мови: Підручник / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько; За ред. Л. І. Мацько. – К.: Вища школа, 2003. – 462 с.
2. Іванова Т. В. Символіка світлотіні у творчості Ліни Костенко // Українське мовознавство, 1991. - № 18. – С. 111-116.
3. Костомаров М. І. Слов'янська міфологія. – К.: Либідь, 1994. – 384 с.
4. Павлюк Л. С. Знак, символ, міф у масовій комунікації. – Львів: ПАІС, 2006. – 120 с.
5. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1976. – 367 с.
6. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. – К.: Основи, 1998. – 324 с.
7. Кононенко В. І. Символи української мови. – Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.
8. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
9. Таран О. С. Семантика символів природи в поезіях Олександра Олеся: лінгвопоетичний та етнокультурний аспекти. – Автореф. дис... к.ф.н. – Харків, 2002. – 20 с.
10. Слухай Н. В. Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2005. – 167 с.
11. Бойко Н. І. Українська експресивна лексика: семантичний, лексикографічний і функціональний аспекти: Монографія. – Ніжин: ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2005. – 552 с.
12. Соціально-побутові пісні / Упоряд. і передм. О.М. Хмільовської. – К.: Дніпро, 1985. – 331 с.
13. Єрмоленко С. Я. Скарбниця народного слова // Мовознавство. – 1982. – № 6. – С. 58. – 69.
14. Жайворонок В.В. Знаки української етнопсихології: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703 с.
15. Дей О. І. Поетика української народної пісні. – К.: Наукова думка, 1978. – 251 с.
16. Єрмоленко С. Я. Естетична природа слова в народній пісні // Українська мова і література в школі. – 1976. - № 7. – С. 34-45.
17. Єрмоленко С. Я. Слово в народній пісні // Культура слова. – Вип. 10. – К.: Наукова думка, 1976. – 116 с.
18. Чабаненко В. А. Стилїстика експресивних засобів української мови: Монографія. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – 351 с.
19. Фразеологічний словник української мови. У 2-х кн. – Кн. 2. – К.: Наук. думка, 1999. – 984 с.
20. Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін. Словник символів / За заг. ред. О. І. Потапенка, М. К. Дмитренка. – К.: Ред. часопису «Народознавство», 1997. – 156 с.



## СПЕЦИФІКА ЖАНРУ ТА СТИЛЮ ІСТОРИЧНОГО РОМАНУ У ВІРШАХ “МАРУСЯ ЧУРАЙ” ЛІНИ КОСТЕНКО

Миронюк Л.В., викладач

*Запорізький національний технічний університет*

Статтю присвячено дослідженню специфіки історичного роману “Маруся Чурай” Ліни Костенко. У ній розглянуто особливості жанрової моделі віршованого роману та виявлено прикметні риси художнього письма автора.

*Ключові слова: віршований роман, жанр, поетичний стиль, образ, стилістичні особливості.*

Миронюк Л.В. СПЕЦИФИКА ЖАНРА И СТИЛЯ РОМАНА В СТИХАХ “МАРУСЯ ЧУРАЙ” ЛИНЫ КОСТЕНКО / Запорожский национальный технический университет, Украина.

Статья посвящена исследованию специфики исторического романа «Маруся Чурай» Лины Костенко. В ней рассматриваются особенности жанровой модели романа в стихах и акцентируется внимание на основных чертах художественного письма автора.

*Ключевые слова: роман в стихах, жанр, поэтический стиль, образ, стилистические особенности.*

Mironuk L.V. THE SPECIFIC NATURE OF GENRE AND STYLE OF LINA KOSTENKO'S HISTORICAL NOVEL IN VERSES “MARUSYA CHURAY” / Zaporizhzhya National Technical University, Ukraine.

The article is devoted to the historical novel “Marusya Churay” written by Lina Kostenko. The article deals with the peculiarities of the genre model of the novel in verses. The author makes an attempt to single out the main features of Lina Kostenko's poetical style.

*Key words: novel in verses, the genre, poetical style, image, stylistic peculiarities.*

Творчість Ліни Костенко приваблює науковців глибиною поетичного осмислення актуальних загальнолюдських проблем буття, що знайшли своє втілення у своєрідній індивідуальній моделі оприявлення мистецького задуму.

Особливості художнього письма поетеси перебували в полі зору В.Брюховецького, В.Базилевського, М.Льницького, В.Саєнко, О.Башкирової, М.Кудрявцева, І.Пономаренко тощо. Однак на сьогодні специфіка багатогранної жанрово-стильової манери не є детально та всебічно вивченою. Саме цим зумовлена актуальність роботи, що ведеться, метою якої є дослідження домінантних гетерогенних естетичних форм, іманентних творчості письменниці. Зокрема, предметом вивчення обрано віршований роман “Маруся Чурай”.

Аналізуючи твір, ставимо перед собою такі завдання:

- визначити новизну жанру;
- виявити специфічні ознаки мистецького стилю автора на прикладі досліджуваного твору.

Жанрова модель роману у віршах виникла як змішування ознак трьох родів літератури – епосу, лірики і драми, – вона поєднує багатоплановість, епічні принципи розповіді з суб'єктивністю, що притаманна ліричним творам [1].

Витоки жанру сягають доби середньовіччя (анонімний твір “Флуарі Бланшефлер”), а також Візантії XII століття (поезія Теодора Продрома, Нікіти Євгеніана). Розвинувся й став поширеним цей жанр у XIX – XX століттях. “Дон Жуан” Байрона, “Пан Тадеуш” Міцкевича, “Євгеній Онєгін” Пушкіна мали суттєвий вплив на формування стійкої традиції віршованого роману. Наявність у творі образу автора, іноді поєданого з головним персонажем, стала ключовою вимогою. Саме цей наратор зумовлює специфіку ліричного жанру, збагаченого епічними характеристиками. В українській літературі до нього зверталися М.Рильський, В.Сосюра, О.Підсуха, Л.Первомайський, В.Барка, Л.Горлич, А.Гудима та ін [2].

Ліна Костенко як творець, зорієнтований на духовний зв'язок з європейською культурою, на ті досягнення у сфері національного та світового мистецтва, котрі сприяли формуванню новітніх тенденцій розвитку літератури, також вдається до цієї жанрової форми. З-під її пера з'являється витвір високого художнього рівня – “Маруся Чурай”, що є значним поступом як у розвитку власне жанру, так і вітчизняної художньо-естетичної системи зокрема. За естетичною наповненістю роман досить складний, поліфонічний, на що вказують дослідники. Зокрема В.Брюховецький зазначає: “Не може не вражати легкість переливу наголосів у поєднанні різних стильових і змістових площин поетичного зображення, згармонійованого поліфонією звучання і семантичною місткістю та доцільністю найдрібнішої деталі” [3, 163].

Погоджуємося із твердженням В.Саєнко: “Ліна Костенко довела, що складна і вибаглива форма віршованого роману є однією з констант української художньої ментальності, що тяжіє до синтезу гетерогенних естетичних форм, несподіваного поєднання й переплетення жанрових модифікацій, що постають на твердому ґрунті європейських традицій“ [4].

Як митець неординарного мислення Ліна Костенко уміло використовує пріоритети самодостатньої жанрової моделі роману у віршах, яка аналогічно з романом характеризується сюжетністю і зображенням широкої картини життя, дія в ньому наділена значною часовою протяглістю, а події пов'язані між собою і взаємозумовлені, розкриваються характери персонажів. До того ж, на відміну від традиційного роману, у віршованому використовуються “не лише епічні засоби у розвитку характерів, сюжетному русі тощо), але й ліричні. Цьому сприяє віршова форма, котра служить передусім для вираження переживань. У віршованому романі виникає образ не оповідача, як у романі, а ліричного героя. Так звані ліричні відступи, тобто пряме, відкрите вираження ліричних переживань, стають присутніми ланками у розвитку сюжету, в розкритті образів. Цим викликана й особлива складність структури віршованого роману (підвищена емоційність повіствування, перебіжка оповідного плану ліричним, поєднання зображення героя з прямим вираженням авторського ставлення до нього тощо)” [5, 381]. Однак якщо в мистецькій практиці твори досліджуваного жанру розглядають проблеми сучасності, то автор “Марусі Чурай” підносить його на новий щабель, вводячи в художнє полотно роману історію (епоха визвольної боротьби українського народу за свою державність) й сучасність (насувні проблеми морально-етичного гатунку) водночас. Художній задум митця, що ґрунтується на історичних реаліях, набуває в контексті глибоко-філософського узагальнювального значення.

Ліна Костенко як традиціоналіст сумлінно дотримується історичної правди, водночас пропонує читачу задуматися і по-іншому поглянути на простинародну героїню, піснетворку, наділену від Бога великим хистом, легендарну постать, широко відому з фольклорних і літературних джерел – Марусю Чурай. Її ім'я та прізвище, що стали заголовком роману, є і своєрідним кодом. Адже Маруся – це скорочений варіант від Марія, що пов'язане з особливо піететним ставленням українців до Богородиці, а її козацьке прізвище входить до реєстру найбільш шанованих й історично відомих в Україні.

Історичність як змістова якість твору органічно вклалася у формально жанрову модель віршованого роману й становить одну з граней художнього стилю поетеси в цілому. Підтвердженням цього є наявність ще одного роману у віршах на історичну тему – “Берестечко”, який по суті утворює історичну діалогію з досліджуваним.

Основним об'єктом творчого осмислення автора у романі “Маруся Чурай” стає митець як громадянин свого часу, що становить концепцію твору й реалізує домінуючу художнього методу модернізму.

Зокрема, у творенні образу головної героїні превалюють неоромантичні тенденції, коли персонаж обов'язково тісно пов'язаний з конкретним історично-культурним середовищем, причому проступає не знівельований цим середовищем, а багатомірною духовно, яскравою індивідуальністю, самоцінною особистістю. Маруся Чурай – дівчина з вродженим геніальним мистецьким талантом. Вона має загострену здатність емоційно сприймати світ з його красою й потворністю, болями й радощами.

Кохання, що зародилося в серці, суголосне висоті її душевних поривів, які знайшли своє вираження в пісні: “Любились ми, не крилися. У мене // душа, було, піснями аж бринить” [6, 110].

В образі Марусі, який є носієм ідей твору, відтворена життєствердна ідея гармонії духовних поривань її реального життя.

За неоромантичними принципом “*ins Blau*”, висловленим Лесею Українкою, що полягає в гармонії ідеалу й дійсності з акцентом на «пориванні особистості до вищих ідеалів життя», Ліна Костенко структурує і розвиває характер героїні. Душевна велич Марусі має родові витоки. Її батьки – ідеальна пара: “Звела їх доля, наче в нагороду за те, що мали незглибими душі” [6]. Вона, можна сказати, їх пряме продовження, збагачене на генетичному рівні. Любов осмислюється нею як духовна цінність: “Я – навіжена. Я – дитя любові. // Мені без неї білий світ глевкий”, “Моя любов сягала неба, // а Гриць ходив ногами по землі” [6, 100].

Поривання до ідеалу символізує також замилювання героїнею красою природи:

Буває, часом спігну від краси.  
Спинюсь, не тямлю, що воно за диво, –  
оці степи, це небо, ці ліси,  
усе так гарно, чисто, незрадливо,  
усе як є – дорога, явори,  
усе моє, все зветься - Україна.  
Така краса, висока і нетлінна,  
що хоч спинись і з Богом говори [6, 152].

Неоромантичний герой – підносить оточення до свого рівня.

Романтичний струмінь твору, закладений також на рівні сюжетному, який формується взаємозумовленою логікою, з одного боку – історія трагічного кохання, а іншого – віддалені у часі, овіяні героїчно-трагічним ореолом, історичні події визвольної боротьби під проводом Богдана

Хмельницького. Мотив легенди червоною стрічкою влітається в мистецьке полотно, створюючи ефект магічного проникнення крізь призму віків. Історичний часопростір роману, що створюється за принципом ретроспекції, допомагає реципієнту простежити минуле, сучасне й майбутнє всіх героїв, аби “рельєфніше окреслити причинно-наслідковий зв'язок у долі кожного” [7, 36]. Багатопластовий життєвий вимір реалістичних подій, художнє оприявлення якого досягається майстерністю автора в дескриптивному відтворенні колориту епохи та побутових деталей, у контексті твору синтезується із сферою *поетичного* – пісня, *ірреального* – спогади із вкрапленнями пантеїстичних візій (“причалась темрява”, “десь тиша Ворсклу переходить вбрід”, “вдягнула ніч на вікна чорні штори”).

Аналітично осмислюючи соціопростір середини XVII століття, на тлі якого розгортаються драматичні події в житті окремо взятої особистості – Маруся Чурай та загальнолюдському – протистоянні суспільному в період формування “історичної перспективи”, автор вибудовує систему персонажів, що дають можливість відтворити духовне “двосвіття”, що склалося на той час у суспільстві. Окреслюється такий розподіл у двох аспектах: по-перше, протиставлення Січі й Полтави, по-друге, “за ставленням до Марусиної пісні, яку сприймаємо, мов символ народного генія” [8, 222]. Одним з ключових моментів такого розмежування стала духовна самоорганізація, представлена у літературній практиці неоромантичними тенденціями опозиціонування *природи* – *соціуму*, *гаю* – *хати* (Гауптман, Леся Українка), що еволюціонують із романтичних рай – пекло, небо – земля (народна творчість). У романі Ліни Костенко протиставлення простежується на рівні суспільних суб'єктів, зокрема козацтва, в основах якого закладені високі народні морально-етичні принципи, та різномірної полтавської громади з деформованим “канцелярсько-бюрократичною машиною” устроєм світського буття, що відтворена автором як через поведінку, міркування окремого персонажа, так і збірний образ міського люду. Сцена суду, якою розпочинається роман, дає можливість не лише відтворити протилежності двох світів, але й подати повноцінну характеристику майже всіх персонажів твору. Причому, авторська оцінка кожного з героїв прочитується в їхніх монологіях та вчинках.

Масштабізація художнього письма роману досягається завдяки внутрішньому монологу, де все обертається навколо індивідуальної свідомості (розділ “Сповідь”) героїні. Психологічно-емоційний стан Марусі, спричинений смертю коханого та рішенням суду, відтворений у русі перетворення від непритомного, апатичного, зневіреного у власному сумлінні (“Я теж убивця”) і до спогадів про себе «в свою найкращу пору”. Поетеса узагальнює характер сповідального мислення, зображаючи через розповідь героїні як світ її особистих почуттів, так і колорит довкілля у повному прояві суспільного буття. Відповідно до неромантичних тенденцій, простежується осмислення духовної індивідуальності й творчої активності особистості як найвищої онтологічної цінності. “Творення пісні для Марусі є чи не головним способом самовираження. Багата, незвичайна інтенсивність емоційного життя Марусі – це й той «тиск» почуттів, від яких вона звільнюється характерним для всіх обдарованих митців способом – через художню творчість” [6, 299].

Ще одним напрямком, який значною мірою визначає стильову специфіку досліджуваного роману є, безперечно, екзистенційні тенденції. Суверенне існування головної героїні сприймається читачем також через “буття-свідомості”, яке мимохіть, намагаючись протистояти буттю зовнішньому, трансцендується за межі реальних подій. Екзистенціали – печаль, душа, самота, смерть сповнюють внутрішній монолог Марусі, свідомість якої перебуває в очікуванні смерті (розділи “Сповідь”, “Страта”), та задають відповідну змістову тональність.

Традиційно в художній літературі екзистенційні тенденції пов'язані з образом дороги, що має стійку семантику індивідуального буттєвого простору. У контексті роману таких можна виділити кілька: шлях, яким полк виходить у похід; дорога Івана Іскри до гетьмана; дорога, якою дівчина йде на страту; дорога, Марусі до Києва на прощу. Усі вони мають відбиток емоційно-трагічної втрати гармонії в буттєвому просторі особистістю, вписаною в потік історії, втягнутою в плин подій.

Прикметною стильовою ознакою також є символізація художнього узагальнення. “Для неї (Ліни Костенко – Л.М.) мандрівний дяк потрібен як резонатор думок і почуттів. Потрібні й символи такого масштабу, як дід Галерник. Це вже данина національній традиції” [9, 185].

Спостерігаємо в тексті роману іманентні стилі поетеси неокласицистичні інтенції. Образи та сентенції християнської (“як говорив святий Іов”, “кожна тут осичинка над шляхом йому про Юду листям шелестить”, “чечериці хочуть, як Ісав”) та грецької (“Як руїни Трої”) тематики.

Стилістичний прийом колажу, тобто монтування з окремих фрагментів цілісної картини, став засобом поглиблення часово-просторового виміру зображення. Як головна героїня, так і інші персонажі, зокрема ті, що мають причетність до долі Марусі чи тогочасного суспільства, сприймаються читачем через призму: теперішнє – минуле – майбутнє.

Таким чином, віршований роман Ліни Костенко “Маруся Чурай” цікавий з погляду жанрово-стильової специфіки. Художній задум, що ґрунтується на реальних і легендарних фактах, реалізується через синтетичне взаємодоповнення епічного мислення ліричним змістом і відзначається глибоко-

філософським узагальненням. Поетеса поглиблює традиційну тематику жанру, ввівши в контекст твору події історичної давнини (епоха визвольної боротьби українського народу), крізь які прочитуються сучасні, а то й, можна сказати, вічні, адже є завжди актуальними морально-етичні проблеми. Прикметними стильовими ознаками, що органічно вклалися у формальну модель роману у віршах, є історичність, складний внутрішній часопростір мистецького зображення, символічні образи (мандрівний дяк, дід Галерник), поліаспектне поєднання різноманітних естетичних засобів, серед яких превалюють неоромантичні тенденції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
2. Літературна енциклопедія: у 2 т. Т. 2: М ( Маадай-Кара ) – Я ( я-форма ) / Ю.І. Ковалів. – К.: Академія, 2007. – 624 с.
3. Брюховецький В.С. Ліна Костенко: Нарис творчості / В.С.Брюховецький. – К.: Дніпро, 1990. – 262 с.
4. Саєнко В. У просторі метаісторії / Валентина Саєнко // Українська мова та література. – 2003. – №17. – С. 8 -12.
5. Словрь литературоведческих терминов / Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
6. Клочек Г. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / Григорій Клочек. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 320 с.
7. Барабаш С. В. Поетична історіософія Ліни Костенко: безсмертя духу / Світлана Барабаш. – Кіровоград: ТОВ “Атлант”, 2003. – 79 с.
8. Ільницький М. “Якби знайшлась неопалима книга...” / Микола Ільницький // Безперервність руху. – К.: Радянський письменник, 1983. – С. 219 -231.
9. Базилевський В. І зав'язь дум, і вільний лет пера. / В. Базилевський // Поезія як мислення – К.: Радянський письменник, 1990. – С. 177-189.

УДК 821.161.2 : 82 – 146. 2

## ГЕРОЇЗАЦІЯ МИНУЛОГО В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНТИЗМІ І АНТИЧНИЙ ТОПОС

Мірошніченко П.В., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

У статті досліджуються способи та прийоми використання в українському романтизмі античного топосу як змістової, стильової категорії, так і особливого різновиду хронотопу. Трансформовані романтичним дискурсом засади функціонування античного топосу сприяли героїзації історичного минулого та поглиблення профетизму як основних рис історичного романтизму.

*Ключові слова: античний топос, міфологічний час, хронотоп, герой, образ.*

Мірошніченко П.В. ГЕРОИЗАЦИЯ ПРОШЛОГО В УКРАИНСКОМ РОМАНТИЗМЕ И АНТИЧНЫЙ ТОПОС / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье рассматриваются способы и приемы использования в украинском романтизме античного топоса как содержательной, стилиевой категории, так и особенной разновидности хронотопа. Трансформированные романтическим дискурсом законы функционирования античного топоса содействовали героизации исторического прошлого и углублению профетизма как основных черт исторического романтизма.

*Ключевые слова: античный топос, мифологическое время, хронотоп, герой, образ.*

Miroshnychenko P.V. GLORIFICATION OF THE PAST IN UKRAINIAN ROMANTICISM AND ANTIQUE TOPOS / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article deals with the means and devices of using antique topos as content, stylistic category as well as a peculiar variety of chronotope in Ukrainian romanticism. The laws of the functioning of the antique topos transformed by romantic discourse contributed to the glorification of the historical past and further development of prophetism as the basic features of historical romanticism.

*Keywords: antique topos, mythological time, chronotope, hero, character sketch*

Сучасне літературознавство, зокрема порівняльне, усе частіше використовує метод комплексного зіставлення, в рамках якого літературне явище можна розглядати в системі різноманітних зв'язків і залежностей. Одним із різновидів комплексного зіставлення можна вважати топіку – метод дослідження літературного явища, виявлення його питомих особливостей, міри його автентики та потужності рецептивно-сугестивних зв'язків із іншими явищами літератури й мистецтва різних епох і культур на основі так званих “спільних місць”, тобто топосів. Серед науковців, які розвивали й активно застосовують топіку у власній методології дослідження українського літературного процесу різних періодів, варто назвати О. Білецького, Ю. Вавжинську, Г. Грабовича, Т. Гребенюк, Р. Гром'яка, Л. Дем'янівську, О. Забужко, М. Ільницького, О. Кирилока, М. Майстренко, Т. Мейзерську, А. Няму, О. Пашник, Я. Поліщука, О. Турган та ін. Прикметно, що названі дослідники належать до різних літературознавчих шкіл, але топіка як універсальна компаративістська методологія об'єднує їх у пошуках сутності літературних явищ. У вітчизняному літературознавстві поступово усталюється погляд на ідейно-тематичні, сюжетно-композиційні, власне поетикальні складові дискурсу українського романтизму під кутом зору топіки. При цьому античний топос є надзвичайно перспективним з погляду результативності аспектом досліджень романтичної текстуальності, внаслідок неоднозначного погляду як літературознавців, так і класичних філологів на саме визначення поняття “античний топос” і парадигмальність зв'язків романтизму з античною поетикою, риторикою, літературою, зокрема давньогрецькою трагедією.

Мета й актуальність цієї статті полягає в аналізі шляхів, способів і прийомів використання античного топосу як змістової, стильової категорії, так і особливого різновиду хронотопу в українському романтизмі для поглиблення його засадничого концепта – профетизму – через героїзацію минулого. При цьому, цікаво дослідити особливості впливу жанрології античної трагедії як універсального способу міфологізації історії, що для романтичного дискурсу має велике значення.

Драмоцентристська концепція літературного романтизму почала екстраполювати вплив жанрового космосу античної трагедії на поетику романтичної драми. Але апологія “високої героїки” в романтизмі, без її тісного зв'язку з жанровими особливостями античної трагедії, зумовила появу твердження про архаїзм її форми та, відповідно, спонукала до недооцінювання амплітуди її впливу на романтичні тексти різних жанрів і форм. У цілому, при вивченні особливостей рецепції античного топосу українським літературним романтизмом увагу дослідників привертає, насамперед, його мотивна й образна сторона.

Вплив жанрових особливостей античної трагедії, приміром, на українську романтичну драму XIX ст. і досі розглядається опосередковано, через сприйняття та засвоєння ідей романтизму, навіяних елементами жанрології давньогрецької драми. Але в праці В. Івашківа “Українська романтична драма 30 – 80 рр. XIX ст.” простежено вибірковість драматургів-романтиків у засвоєнні ідей західноєвропейського романтизму, що зумовила формування кожним з них власної теорії. Використання ж філософсько-естетичних традицій античної трагедії західноєвропейським і українським романтизмом розглядається як фрагментарне, то на рівні включеності хорових партій, суголосних хоровим стасимам давньогрецької драми, в художньо-образну тканину твору, то на рівні оперування романтиками “доленосними” категоріями без дослідження їхнього зв'язку з жанровим космосом античної трагедії. Знову ж таки, в роботі простежено вплив жанрових особливостей давньогрецької трагедії на формування драматургічного дискурсу романтизму без урахування універсальності поетики античного *tragos* у та широкою амплітуду його впливу.

Для організації художньої дійсності античної трагедії, байдуже, створена вона за міфологічним сюжетом або ні, автори використовували особливий різновид хронотопу – античний топос. Саме поняття “хронотоп” у літературознавчій обіг увів М. Бахтін як явище “злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії” [1, 122]. Інтерпретуючи поняття “античний топос” у межах широкого драматургічного давньогрецького контексту, можна прийти до висновків, що антична трагедія, від Есхіла до Еврипіда, заради реалізації настановчих засад міметичної творчості, в дихотомії часу та простору увиразнювала й обґрунтовувала просторовий аспект твору, вказуючи тим самим на позачасовість сюжетного матеріалу. Отже, античний топос використовувався як один із засобів міфологізації історії.

Питання про відчуття часу та його вираження в античній трагедії і по сьогодні належить до надзвичайно складних і не є остаточно розв'язаним. Дослідники античної культури і класичні філологи пов'язують його передусім із концепцією художнього мислення давньогрецьких трагіків. Попри хисткість доводів на користь або суто логічного (поняттєвого), або пре-логічного (міфологічного) його характеру та обмаль вичерпної інформації щодо уявлення античних трагіків про час у “Поетиці” Аристотеля, дослідники спромоглися концептуалізувати питання про художню значущість часу для трагедії, але досі не змогли встановити істинне його значення та місце в межах античного топосу.

Традиційне уявлення про слабе відчуття часу в грецькій класиці постало на основі загальноприйнятої ідеї про еволюційний розвиток мистецтва на принципах міфологізму та історизму, точніше – від міфологізму до історизму. Спираючись на праці, присвячені тлумаченню поняття часу в античності, О. Лосев зазначає, що “раннє грецьке мислення було дійсно досить індивідуальним до проблеми часу. Але вже в V ст. у Піндара та трагіків ця проблема набуває величезного значення” [2, 452], про що свідчить висока частотність використання слова *chronos* у античній трагедії – 400 разів [2, 452].

Для есхатологізації сюжету трагедії поняття часу надзвичайно важливе, але його неймовірна насиченість, навальність, різноспрямованість дають підстави для розмов про своєрідну філософію часу, яка з принципом історизму пов’язана найменше.

Чітка просторова локалізація міфологічного матеріалу промовляє на користь провідної ролі простору в хронотопі давньогрецької драми. Обробляючи міфи за законами сценічного видовища, зміщуючи, внаслідок яскравої агональності (змагальності) дійства, змістові акценти праміфу, драматурги не змінюють просторових рамок його сюжету. Так, дія фіванського міфу, проінтерпретованого трагедією, завжди відбувається у Фівах, мікенського – у Мікенах тощо. У “Сімох проти Фів” та “Орестей” Есхіла, приміром, фіванська фортеця, мікенська оселя Атридів буквально пронизані часом. Тут згущуються, актуалізуються і вирують минула, майбутня та, навіть, теперішня форми часу.

В античній трагедії час впливає на темп розвитку подій, який, у свою чергу, залежить від стабільності етосів драми. Зміна характеру в рамках трагедійного тексту може деформувати традиційний образ героя міфа, таким чином протагоніст трагедії може відрізнитися від міфологічного чи історичного прототипа.

Функціональна палітра хору так само покликана деформувати елемент часу в античному топосі. Хор, на думку О. Лосєва, встановлює “не еволюційність, а, скоріше, певну циклічність дії, подібну циклічності днів і пір року... У хорі на перше місце виступає міфічна сторона трагедії. Але міф ніколи не стосується певного часу. Це – постійно повторювана історія, відновлювана пригода, яка існує вічно, так само, як і самі релігійні свята, з якими пов’язано міф” [2, 453].

Саме з хором більшість дослідників пов’язує позачасовість у розвитку дії античної трагедії. О. Лосєв, услід за Ж. Ромільї, зауважує, що “в трагедії сполучаються два погляди на час, і її можна визначити як опис гострої кризи тимчасової природи, яка відбувається в світі, що лишається ще в багатьох аспектах позачасовим” [2, 454]. Із занепадом хору в римській драмі, французькій класичній трагедії драма починає втрачати аспект позачасовості, такий важливий для хронотопу античної (давньогрецької) трагедії, і підміняє міфологічні елементи сюжету історичними.

Процес активного використання певних аспектів міфологічної темпоральності в українській літературі XIX ст. для героїзації минулого як історичної (давньої) пам’яті людства припадає на період романтизму. Зрештою, в сучасному літературознавстві існують твердження про закоріненість шанобливого ставлення до історичного минулого ще в барокову добу української літератури. Про процес формування явища так званої “української долі” в цей період свідчать Ю. Барабаш, І. Іваньо, Ю. Лаврінєнко, Є. Маланюк, Д. Наливайко, Д. Чижевський, В. Шевчук, Ю. Шерех, Н. Шумило та інші, проєктуючи його вплив на український літературний процес як XIX століття, так і XX ст. взагалі.

Включеність світогляду Т.Шевченка до концепції історичного романтизму, яка в загальних рисах склалася в період 20 – 40 років XIX ст., заперечити неможливо. Адже творчість письменника промовляє на користь засвоєння ним та вдосконалення ціннісних орієнтирів романтиків, сфокусованих на “духові” нації, сконцентрованому у фольклорних пам’ятках і насамперед у героїчному епосі, в якому “сам народ ... виступає як єдність етнічного типу, способу відчуття, мислення, своєрідності характеру і психічного складу” [3, 12]. Вже наприкінці 30-х рр. XIX ст., за народницької доби “романтичного” етапу розвитку, в літературі посилюється тяжіння до соціологізації історії України, зокрема “характеристичне ідеалізування козацького ладу (не тільки з національних, але й з соціальних мотивів, як ретроспективної утопії рівності і братерства)” [4, 28]. Відповідно, міфологізація реальної історичної дійсності вимагала послідовно використовувати закони міфологічного часу як провідного чинника організації літературно-історичного матеріалу. Як наслідок, романтичний дискурс тяжіє до розлогої епічності за прикладом поем Гомера: незакінчений епос П. Куліша “Україна” (1843), ліризована хроніка – поема Ф. Морачевського “Чумаки, або Україна з 1768 року” (30-ті роки), драматичні поеми Є. Гребінки “Гетьман Свирчевський” (1839) та “Богдан” (1843), епічна поема М. Максимовича “Богдан Хмельницький” (1833) та ін. Разом із цими широкими ліро-епічними полотнами, в яких сюжетно-фабульний рівень забарвлено рефлексійним ліризмом, варто назвати й фабульні епічні поезії М. Костомарова “Максим Перебийніс” (1839), В. Забіли “Палій”, М. Шашкевича “Хмельницького обступленіє Львова” та “О Наливайку” (1834). Ці тексти сукупно обґрунтовують теоретичні засади історичного романтизму, знаменуючи його перехід “від універсальних художніх систем до конкретно-історичних. На відміну від універсальних систем, де час і простір – тільки місце дії, арена вияву незмінної сутності, в романтиків вони категорії історичні” [3, 19]. Саме історизм романтичного дискурсу значно корегував закони міфологічного часу. Романтичний лицарський культ, в українській літературі, насамперед, культ козацтва, увиразнений містеріальними,

ледь що не міфологічними сюжетами, не набуває есхатологічної форми через концептуальність у романтизмі профетизму (майбутнього), що пов'язаний із пророкуванням майбутнього на основі минулого як основною складовою творчості романтиків. Замість яскравого, щільно синтезованого позачасового міфу, романтичний текст явив чітке “протиставлення минулого (воля) сучасному (неволя, деградація)” [3, 28]: “Курган” Є. Гребінки, “Старі пісні”, “Рідна сторона”, “Могила”, “Неволя” Я. Щоголева, “Бандура”, “Степ”, “Спис”, “Глек”, “Підземна церква” А. Метлинського та ін.

Так, текстуальна площина поеми-містерії “Великий льох” є однією з ланок моделі світобудови Т. Шевченка, “у якій кожна емоційна чи пізнавальна деталь, кожна подія або герої різноманітними і складними нитками сплетені в органічну єдність” [5, 22]. Поема є одним із концептів міфологеми “Україна”, котра увиразнена всією поетичною творчістю Шевченка. “Великий льох” увиразнює циклічність історичного часу, внаслідок міфологізації реальних подій і конкретної історичної ретроспективи, а також завдяки антипаційному проривові автора в майбутнє власної батьківщини та народу. Масштабність оприявлення в тексті моделі світобудови Т. Шевченка дослідники пов'язують із використанням письменником своєрідних правил темпоральності міфологічного часу загалом. Так, М. Майстренко зазначає: “При міфологічному сприйнятті навколишньої дійсності світ охоплюється одночасно в його синхронній і діахронній цілості – позачасово” [6, 67], включаючи цей аспект позачасовості у дискурсі Т. Шевченка до міфологічного часу. Останній “невід’ємний від вічності, де частина невідривна від цілого і повністю з ним пов’язана, і для якого абсолютно не має значення, звідки дія починається і на якій точці вона закінчується” [6, 67], стверджує дослідниця. Через оповідну першовластивість тексту Т. Шевченка та його надінформативність, котрі, поряд із позачасовістю, є основними складниками процесу міфологізації дійсності твору, до міфологізованих структур належать і такі твори поета, як “Причинна”, “Гайдамаки”, “Катерина” та ін. Це поглиблює розуміння шляхів глобалізації авторської міфологеми “Україна” на підставі використання функціональних законів міфологічного часу як субстрату, і античного топосу як окремого його вияву, котрий найвиразніше продемонстрував власну природу у давньогрецькій трагедії. І саме поема Т. Шевченка “Великий льох” найяскравіше ілюструє світоглядний і поетикальний зв’язок з античним трагедійним дискурсом.

Якщо топіка міфу розкривається через особливості функціонування міфологічного часу, який завжди реалізується в двох іпостасях – сакральному (божественному, вищому, трансцендентному) й профанному (людському, низькому, земному) часах, то гармонійна синкретизація реальності та ірреальності, причастя й одкровення вищих таємниць та істин відбувається в особливих контактних зонах. За М. Еліаде, це центр світу, де збігаються небо та земля й усі символи цього злиття. Саме тут розвивається вищий рівень міфології – космогонія, що, оперуючи опозиційними субстанціями (Космос і Хаос), творить вічну гармонію буття.

У трагедійному дискурсі античності питання “контактних зон” є, радше, семантичним. За О. Фрейденберг, важливою ознакою світогляду Давньої Греції є глибока закоріненість у слові символічності образів творів, які (образи) мають персональний вияв, навіть, попри виразну імперсональність явищ, які вони уособлюють. Наприклад, “поліс”, що в грецькій мові має категорію жіночого роду, асоціювався з жіночим хором, котрий виступав сюжетним стрижнем діяння-оповіді т. зв. “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 трагиків, то тільки тому, що його фактура була дана образом, який організував поняття, а його зміст наповнювався новим соціальним смислом” [7, 388]. Відповідно, есхатологічні події трагедії розгортаються в антропологізованій контактній зоні, у Фівах, що є містом, родова категорія якого визначається жіночим хором. Завдяки цьому колізії твору набувають подвійної семантизації та ритуалізації, адже боротьба за Фіви дорівнює протиборству чоловічого та жіночого начал, що в підсумку творить гармонію Космосу.

Деякі тексти (“Курган” Є. Гребінки, “Могила” Я. Щоголева, “Степ”, “Підземна церква” А. Метлинського) можна було б вважати такими, що реципіюють категорію контактної зони як своєрідного локалізатора часових вимірів топіки міфу. Тим паче, що на користь використання певних законів міфологічної темпоральності у цих текстах промовляє архетипна природа більшості образів. Але попри це в романтичних творах спроби “централізації” світу міфологізованих минулого та теперішнього не сягають глибше сфери емоційно-стилістичного нюансування, настроєвості. Так, на думку Ю. Вавжинської, “характерною рисою романтичного руху до активізації лицарських чеснот та актуалізації історичного минулого було творення культових місць. Фіксуєючи свій погляд на матеріальних знаках давнини і намагаючись реконструювати минуле, романтики керувалися вже не лише культурологічно-ерудичійними прагненнями, як їхні попередники, а передусім історико-політичними роздумами й уявою. Характерною рисою романтизму стала не універсалізація, а “ідеологізація” історичних об’єктів, пов’язування їх з патріотичними ідеями” [8].

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” [9, 44]. Такі ж езотеричні моменти розвитку дії творів розповсюджені у світовій літературі (А. Міцкевич, С. Висп’янський, М. Метерлінк та ін.). У візіонарних жанрах літератури моменти біфуркації, своєрідні ризикові сегменти розвитку дії, є найбільш виразними. Вони найяскравіше втілюються саме через полісемантичну складову топіки міфу або міфологізованої дійсності твору – контактну зону, “світову вісь”. Саме в античній трагедії вони розвинулися найкраще, адже мали поглиблювати драматизм подій через підміну реальності ірреальністю, створення атмосфери провісництва, профетизму.

У поемі “Великий льох”, зокрема, такою “контактною зоною”, своєрідною світовою віссю є провідний образ, основна складова символічної картини світу в поезії Шевченка – образ льоху в Суботові, де був похований Б. Хмельницький. Льох, який знаменує зв’язок між землею та небом, людську непряму причетність до таємниць світового ладу, здатність на виняткову антиципацію та проникнення до світу істин потойбіччя, є тим стрижнем, навколо якого розгортається інтрига та стикаються сакральний і профанний часи. Серед культових місць, які символізують профетизм романтичного дискурсу, за функціональним призначенням образ льоху в творчості Т. Шевченка можна впевнено порівняти з образом могили, іманентним культовим топосом українського романтизму. На думку Ю. Ваважинської, “з топосом могили та давнього шляхетського замку пов’язані ідеї оживлення “слави дівщини”, “лицарського духу” та “духу давнини” через мандрівку в часі й просторі, через здатність до медитації, вчування, думання та слухання таємного голосу всесвіту, закодованого в цих об’єктах” [8].

Вказавши на використання авторами-романтиками міфологічного часу в процесі структурування козацького міфу про Україну, варто зазначити, що архетипні образи романтичних текстів можна вважати алегоризованими містеріальними постатями. Адже в творчості А. Метлінського (“Підземна церква”), Я. Щоголева (“Могила”) та ін. у перебіг сакрального минулого включено фантастичні постаті, події або реальні історичні персони, що, міфологізувавшись, відіграють ролі певних імперсональних категорій, тотожних постатям містерій (Слава, Добро, Смерть тощо), тобто у романтичному українському дискурсі набули поширення стилеві й мотивні риси містерій.

Процес розвитку містеріального письма не втратив потужності аж до кінця XIX – початку XX століть. Власне, М. Ільницький, внаслідок відсутності універсальної парадигми модернізму, пропонує розглядати ранній український модернізм з позицій літературної адаптації тогочасних суспільно-політичних ідей: “У літературах народів, які перебували в складі імперій, зокрема слов’янських народів Австро-Угорщини та Росії, естетичний “переворот” був пов’язаний з ідеями суспільно-політичними і має своє національне джерело – романтизм” [10, 41]. Отже, модерністський дискурс продовжує типологічний ряд романтизму, порушуючи традиційне питання про славетне (апокаліптично “золоте” ) минуле батьківщини, що розв’язувалося в літературах Західної та Центральної Європи, зокрема в творчості Вордсворта, Петефі, Міцкевича та ін. По суті “Дзяди” А. Міцкевича стимулювали модерністів до розгортання теми “золотого” майбутнього, внаслідок “золотого” минулого власного народу. Традиції змалювання месіанської ролі Польщі А. Міцкевича продовжив модерніст С. Висп’янський, створивши, однак, містерії “Визволення” та “Весілля” за всіма законами фольклорно-історичного романтизму. У текстах С. Висп’янського присутній той же ретроспективний аналіз подій героїчного минулого країни, яке чітко протистоїть невиразному польському теперішньому.

На відміну від С. Висп’янського В. Пачовський сконструював справжній есхатологічний міф про Україну в містерії “Сон української ночі” (1903), у тексті якої на фольклорно-фантастичній основі відтворено топіку міфу про воскресіння за допомогою категоріальних архетипів солярності (“золотий рік”), архетипів-мотивів (“вмивати очі”), архетипу матриархичності (“Україна”), архетипів анімо-анімотичності (постаті Богдана Хмельницького, Івана Мазепи, Костя Гордієнка, Тараса Шевченка та ін.). Адже “дійство не проривається у сучасність, воно сприймається як візія майбутнього через викликання минулого, щоб пробуджувати нові покоління” [10, 44], це споріднює твір із циклічною структурою античного топосу давньогрецької трагедії.

Отже, український романтичний дискурс розвивав тенденцію до універсалізації минувшини як історичної пам’яті людства. Концепція історичного романтизму не виключала процесу міфологізації реальної історичної дійсності, героїзації минулого, використовуючи закони міфологічного часу для організації літературно-історичного матеріалу. Античний топос у давньогрецькій трагедії чітко структурував і стабілізував сюжетно-фабульний, архітектонічний, образний рівні творів, сприяючи міфологізації дійсності, яка сприймається водночас синхронічно та діахронічно, на профанному та сакральному рівнях. З античним топосом пов’язане поняття “контактної зони” – своєрідного локалізатора часових вимірів топіки міфу. Тому варто зазначити, що рецепція та сугестія античного топосу в романтичному дискурсі не обмежується лише засвоєнням і трансформацією його змістових і стилевих ознак, а ще й використанням його як особливого різновиду хронотопу, притаманного давньогрецькій трагедії, що виробила універсальні рецепти героїзації історії, міфологізації дійсності.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе (Очерки по исторической поэтике) / Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 542 с.
2. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. – М.: Искусство, 1975. – 776 с.
3. Яценко М. Українська романтична поезія 20 – 60 років XIX ст. // Українські поети – романтики. – К.: Наукова думка, 1987. – С. 5 – 45.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-е вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
5. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості поета: Пер. з англ. С. Павличко. – К.: Радянський письменник, 1991. – 210 с.
6. Майстренко М. Шевченко і античність. – Одеса: Маяк, 1992. – 231 с.
7. Фрейденберг О. Миф и литература древности. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 800 с.
8. Вавжинська Ю.М. Тарас Шевченко і польський романтизм (топіка і символіка профетизму, лицарства, тиранії). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К., 2006. // <http://disser.com.ua/contents/6179.html>
9. Турган О. Українська література кінця XIX – початку XX ст. і античність (Шляхи сприйняття і засвоєння). – К.: Інститут літератури ім. Т. Шевченка, 1995. – 172 с.
10. Гльницький М. Візія національного “воскресіння”: “Wesele” Станіслава Виспянського і “Сон української ночі” Василя Пачовського // Слово і час. – 2000. – № 6. – С. 41 – 47.

УДК 811.111'374.2'373.21

## ТОПОНИМИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В ЧАСТНЫХ СЛОВАРЯХ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

Музя Е.М., к.филол.н., ст. преподаватель

*Мелитопольский государственный педагогический университет им.Б.Хмельницкого*

Вопрос лексикографирования топонимической лексики как разновидности специальной является дискуссионным как в теоретической, так и в практической лексикографии. Статья демонстрирует наличие различных подходов к описанию данного вида лексики в словарях английского языка этого типа.

*Ключевые слова: топонимическая лексика, практическая лексикография, разнообразные подходы, словари английского языка.*

Музя Є.М. ТОПОНІМІЧНА ЛЕКСИКА В ОКРЕМИХ СЛОВНИКАХ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ / Мелітопольський державний педагогічний університет ім.Б.Хмельницького, Україна.

Питання лексикографування топонімічної лексики як різновиду спеціальної є дискусійним як в теоретичній так і в практичній лексикографії. Стаття демонструє наявність різноманітних підходів до опису даного виду лексики в словниках англійської мови цього типу.

*Ключові слова: топонімічна лексика, практична лексикографія, різноманітні підходи, словники англійської мови.*

Muzya E.M. THE TOPONYMICAL LEXICON IN SPECIALIZED DICTIONARIES OF THE ENGLISH LANGUAGE / Melitopol state pedagogical university named after B. Khmelnytskyi, Ukraine.

The question of toponymical lexicon describing as a special one is debatable in theoretical and practical lexicography. The article shows different approaches to describing of such kind of lexicon in this types of dictionaries.

*Key words: toponymical lexicon, practical lexicography, different approaches, English dictionaries.*

Проанализированные частные англоязычные словари топонимической лексики [DMPN; DLR; PNL; PDEPN; DLPN; DLdPN; WSPN; PNGL; DPN; PNO; PNAP; DCDPN] относятся к данному типу на основании ограниченности их словариков (1) определенными видами топонимов, (2) региональными факторами, а также (3) специализацией словаря на описании одного аспекта лексики.

В первом разряде детально охарактеризован словарь урбонимов, во втором – словарь топонимов провинции Онтарио (Канада), в третьем – орфоэпический словарь английских топонимов.

Словарь *Place-names of Greater London* [PNGL] был составлен Джоном Филдом (John Field), издан в 1980 г. и явился результатом широких исследований в области английской топонимики, проводимых в течение предшествующих 50 лет. Кроме того, по мнению автора, названия дорог, улиц и переулков в больших городах изучены гораздо меньше, чем «major place names» [PNGL, с. 13].

Словарь представляет собой «an informal survey of Greater London place-names» и предназначен для широкой публики, а не для специалистов.

По своей макроструктуре словарь не совсем традиционен. Он состоит из списка иллюстраций, карты Большого Лондона, введения, географических указателей (Location of places: postal districts, etc.), собственно словаря и раздела, посвященного улицам Большого Лондона. Как и в ранее описанных словарях топонимов, вводная часть представляет собой научную статью по вопросам топонимики. В ней рассматриваются такие вопросы, как история развития Лондона, связь между периодами заселения города представителями различных этносов, их языками и названиями городских объектов. Собственно лингвистическая часть посвящена принципам и моделям номинации, а также наиболее распространенным топоформантам. В этом же разделе даны указания по пользованию словарем.

Словарная статья, несмотря на то, что словарь рассчитан на широкого потребителя, представляет собой сочетание научно-популярного и сугубо научного подходов, причем, в различных словарных статьях объем научной и популярной информации различен. Ср., например:

**Copenhagen Fields** (Islington) named from Copenhagen House, so called because it was occupied by Danish Ambassador in 1665. The name survives as that of the railway tunnel beneath the site and one of the streets of the area [*Coopen Hagen* 1680].

**Colindale** N.W.9, 'Collin's valley', a settlement named after a family called Collin (on record in the sixteenth century). Although the earliest form has the termination *-dene* (OE *denu* 'valley'), this may be an error for 'deep', which occurs in spellings only a few years later, and which may allude to the *deopan fura* ('deep furrow') mentioned in King Edwy's charter granting land in north Hendon to his thegn Lyfing [*Collyndene* 1550, *Collin Deep Lane* 1584, *Collen Deep* 1675: OE *dēop, dæl*].

**Stepney** E.1, 'Styba's landing place' one of the several Thames-side names in *-hȳo*, the modern form of which show such considerable variation. By contrast with Chelsea and Rotherhithe, however, Stepney has an exact counterpart in Putney both in its modern termination and in its first element being a personal name [*StybanhyPy* c.1000, *Stibenhede* 1086, *Stibbeneie* al.*Stebenuthe* 1274, *Stebenheth* al. *Stepney* 1542: OE *-hȳo*].

Вторая часть словаря *Street-name of Greater London* (с. 105 - 165) в техническом смысле слова словарем не является; это, скорее, несколько эссе на тему названий улиц Лондона. Например,

It is not surprising, therefore, that some of the oldest names in City relate to its mercantile life. **Eastcheap E.C. 3**, for instance, is recorded as *Eastceape* about the year 1000, and its spelling took its modern form as early as 1200. It is the 'eastern market', distinguishing it from *Cheap*, now Cheapside E.C.2, which was also known as *Westceap*. *Cheap* means 'market', and the modern form probably alluded at first to houses built beside it. The buying and selling in these markets was not a glamorous trade in exotic imports, however, but the more mundane dealing in food and other commodities necessary for the life of the citizens. Eastcheap was a meat market; Cheap was used by dealers in all kinds of merchandise, much as a Saturday market is in a small town today [PNGL, с. 105].

Учитывая ориентацию на широкого потребителя, автор вводит в словарь материалы, которые призваны апеллировать к любознательности читателя. Например,

A tiny street in Limehouse, **Robert Street**, was renamed Mandarin Street E. 14, so toning in with local colour provided by such other names as Ming Street, Amoy Place, Canton Street, Pekin Street, Nankin Street, and generalization Oriental Street [PNGL, с. 165]

Таким образом, *Place-names of Greater London* представляет собой научно-популярное издание (причем, больше популярное, чем научное), среднего размера (словарные материалы занимают 160 стр.), узко региональный, селективный; по методам дефиниций – смешанный.

К регионально ограниченным частным словарям относится *Place Names of Ontario* [PNOn].

Книга состоит из дословарной части, включающей предисловие, введение, терминологический справочник и сведения об изменениях в административном делении провинции Онтарио, собственно словаря и послесловарной части, состоящей из библиографии и индекса.

В предисловии автор подчеркивает, что «топонимы предоставляют неоценимый шанс заглянуть в историю, географию, культуру, традиции, приоткрывают тайны языков отдельных регионов» [PNO, с. vi].

Введение представляет собой общую характеристику топонимики Онтарио и детальное описание словника и критериев его отбора. Автор, в частности, отмечает, что из 57,000 топонимов данного региона в словарь было отобрано лишь 2,285, причем, критерии отбора очень четко разработаны:

- Все населенные пункты, имеющие самоуправление (municipalities);
- Все компоненты названий таких населенных пунктов (например, отдельные вводы для Hamilton и Wentworth, а также для регионального муниципалитета Hamilton-Wentworth);
- Все неинкорпорированные районы (Algona, Timiskaming и т.п.)
- Все неинкорпорированные населенные пункты с населением более 75 человек (иногда включались и населенные пункты с меньшим количеством жителей);
- Тщательно отобранные названия более крупных озер, рек, островов, мысов, гор и холмов;
- Некоторые основные шоссе и провинциальные парки [PNO, с. xi-xii].

Здесь же характеризуются методы описания и уточняются источники самих топонимов и их этимологии.

Словарная статья состоит из леммы и дефиниции. Дефиниции представляют собой историко-этимологическую справку, в которой в описательной форме излагаются данные о расположении объекта и некоторые исторические данные. В большинстве словарных статей есть данные о номинативных процессах. Проиллюстрируем изложенное выше примерами.

**Gamebridge** Situated on the Trent Canal, in Brock Township, Durgham Region, this place was named in 1869. The reason for the name is not revealed in several sources consulted.

Принцип расположения вводов – алфавитный (преимущественно, один ввод – одна дефиниция). Однако в отдельных словарных статьях есть подвводы. Например,

**Simcoe** The county was named in 1797 after John Grave Simcoe (1752-1806), first lieutenant-governor of Upper Canada. He was appointed in September 1791 and arrived at the capital, *Newark* (Niagara-on-the-Lake), the following spring. He left the province in 1796 and resigned two years later, having imprinted many English names on the southern part of the province. **Lake Simcoe** (744<sup>sq</sup> km) was named in 1793 by the lieutenant-governor for his father Cap. John Simcoe, who had served in Newfoundland, but died in 1759 off Anticosti Island on his way up the St. Lawrence River to join the British assault on the French forces.

Вместе с тем, следующий ввод Simcoe получает семантизацию в отдельной словарной статье.

Анализ дефиниций также выявил отсутствие унификации как при отборе информации, так и при описании топонимов.

В целом *Place-names of Ontario* можно охарактеризовать как научно-популярное издание, среднего размера (словарные материалы занимают 384 стр.), узко региональный, селективный; по методам дефиниций – смешанный, преимущественно энциклопедический.

К частным словарям, выделяемым на основании лингвистического критерия, относится единственный орфоэпический словарь английских топонимов, составленный К. Фостером [PDEPN].

В задачи словаря, сформулированные составителем во Введении, входило отражение всех письменно документированных вариантов произношения английских топонимов, включая нормативные, местные и даже архаичные. Круг источников чрезвычайно широк (по нашим подсчетам он составляет примерно 670 пунктов) и охватывает письменные памятники за период в 100 лет, включая периодику, специальные исследования и словари. В данной работе использован критерий отбора словника, характерный для словарей на исторических принципах: включены лишь те топонимы, которые встретились в источниках, причем, не всегда все варианты для каждого топонима. Объем словника - 12 000 топонимов. Основные виды топонимических наименований, описанные в словаре, охватывают английские графства, города, деревни, фермы, поля, реки, озера, острова и даже улицы некоторых крупнейших городов

Макроструктура словаря соответствует его типу и состоит из введения, характеристики словаря, списков диакритических знаков, сокращений и символов, библиографии и собственно словаря.

Принцип расположения вводов - алфавитный, независимо от того, является ли топоним однословным или двухсловным.

Словарные статьи по структуре достаточно просты и, в целом, унифицированы. Они включают лемму, географические данные (в основном, указание графства, в котором расположен топоним), варианты

произношения, источник. При этом тексты словарных статей написаны с использованием метаязыка, что, безусловно, делает словарь малодоступным для широкого потребителя и для неподготовленного пользователя. Например,

**Keyworth** / Nt. Loc. kjuəʃ, otherwise ki:wəʃ PNNt(i)73 1) ki:əʃ Hope kju:- DEPn; “The polite pron. is based entirely on the written form, whereas loc. the etymologically correct form survives” PNNt(i)74<sup>4</sup>.

Анализ *A Pronouncing Dictionary of English Place-names Including standards, local and archaic variants* показывает, что он является научным изданием, среднего размера, регионально ориентированным, селективным как по источникам фактического материала, так и по критериям отбора вводов, специализированным по методам описания.

Проведенное исследование специальных словарей топонимов английского языка позволяет сделать ряд обобщений. Прежде всего, обращает на себя внимание тот факт, что в распоряжении лексикографов имеет обширный исследовательский материал, который с различной степенью эффективности используется в словарной практике. Очевидно также, что лексикографы при составлении специализированных словарей опираются на результаты лингвистических, исторических, этнографических и т.п. исследований. Материалы словарей наглядно демонстрируют, с одной стороны, стремление к унификации описательных процедур, а с другой – отсутствие такой унификации.

Общим для всех словарей является и алфавитный принцип расположения вводов. Вместе с тем, учитывая терминологический характер данного слоя лексики, такое безоговорочное, даже не обсуждаемое предпочтение, отдаваемое составителями всех словарей алфавитному способу расположения материала, с нашей точки зрения, свидетельствует только о несовершенстве теоретической базы лексикографирования топонимов.

Этимологическая информация представлена в большинстве словарей, при этом в самом разном, абсолютно не унифицированном виде, что еще раз подтверждает наше наблюдение об отсутствии формализованной теории в данной области лексикографии.

Разновидность этимологической справки — исторические данные являются обязательной составляющей словарной статьи всех словарей. Зачастую эта часть словарной статьи имеет самостоятельную значимость и может рассматриваться как своего рода учебная литература.

Грамматическая информация, под которой чаще всего имеются в виду принадлежность к определенной части речи и способы образования основных форм словоизменения, отсутствует, что вполне закономерно, учитывая особенности строя английского языка и их проявление в топонимах.

Способы толкования разнообразны, и на них следует остановиться более подробно. Прежде всего обращает на себя внимание тот факт, что даже в одном словаре эти методы различны, не унифицированы и нередко произвольны. Создается впечатление (именно им чаще всего приходится руководствоваться, поскольку способы семантизации в пояснительной записке, если таковая имеется, как правило, не оговариваются), что составители исходят из того, каким материалом они располагают, а не из заранее определенных установок.

К примеру, в *Washington State Place Names* [WSPN] две последовательно расположенные словарные статьи выглядят так, как будто они взяты из разных словарей:

**Adams Country**; 1,895 sq. mi.; 16<sup>sq</sup> in size; seat: Ritzville. Formation authorized by territorial legislature enactment of 28 November 1883. The name honors John Adams, second United States president.

**Addy** (Stevens). Originally a Swiss dairy community, the town was given in 1890 the nickname of his wife, Adeline, by E.S. Dudrey, storekeeper and first postmaster

Таким образом, не вызывает сомнения необходимость проведения дискуссий и формализации методов работы с топонимической лексикой в рамках специализированной лексикографии.

### СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ:

1. DCDPN. Watts V. A Dictionary of County Durham Place-names. – Nottingham: English Place-name Society, 2002.
2. DLdPN. Mills A.D. A Dictionary of London Place-names. – Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.

<sup>4</sup> Пояснения к словарной статье: Nt = Nottinghamshire; PNNt = J.E.B. Gover et al. *The Place-Names of Nottinghamshire*, EPNS 17, Cambridge, 1940 ; Hope = R.C. Hope. *A Glossary of Dialectal Placenames*, 2<sup>nd</sup> ed. London 1883 (1<sup>st</sup> ed. Scarborough 1882).

3. DLPN. Cameron K. A Dictionary of Lincolnshire Place names. – Nottingham: English Place-names society. – 1998. – 157 p.
4. DLR. Cox B. A Dictionary of Leicestershire and Rutland Place-names. – Nottingham: English Place-Name Society, 2005.
5. DMPN. Broderick G. A Dictionary of Manx Place-names. – Nottingham: English Place-name Society, 2006.
6. DPN. Poulton-Smith. Derbyshire Place-names. – Phoenix Mill: Sutton, 2005.
7. PDEPN. Foster K. A Pronouncing Dictionary of English Place-names Including Standards, Local and Archaic Variants. – London, Boston & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.
8. PNAP. Seary E.R. Place-names of Avalon Peninsula of the Island of Newfoundland. Publ. for Memorial University of Newfoundland. – Toronto: University of Toronto Press, cop. 1971.
9. PNGL. Field J. Place-names of Greater London. – London: B.T. Batsford, 1980.
10. PNL. Ekwall E. The Place-names of Lancashire.–East Ardsley, Wakefield (Yorkshire): EP Publ., 1972.
11. PNO. Rayburn A. Place Names of Ontario. – Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1997.
12. WSPN. Phillips J.W. Washington State Place Names. – Washington: Seattle University of Washington Press, 1971.

УДК 821.161.2-3

## **РОЗДВОЄННЯ РЕАЛЬНОСТІ ТА КРАХ ІДЕАЛІВ У НОВЕЛІ «Я (РОМАНТИКА)» М.ХВИЛЬОВОГО**

Николаенко В.М., к.філол.н., доцент, Шварцман Д.І., студент

*Запорізький національний університет*

У статті розглядається проблема роздвоєння реальності та краху ідеалів головного персонажа новели «Я (Романтика)», простежено психологічну еволюцію героя.

*Ключові слова: психологізм, амбівалентність, злочин, роздвоєність.*

Николаенко В.Н., Шварцман Д.И. РАЗДВОЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ И КРАХ ИДЕАЛОВ В НОВЕЛЛЕ «Я (РОМАНТИКА)» Н.ХВЫЛЕВОГО / Запорожский национальный университет, Украина

В статье рассматривается проблема раздвоения реальности и краха идеалов главного персонажа новеллы «Я (Романтика)», прослежена психологическая эволюция героя.

*Ключевые слова: психологизм, амбивалентность, преступление, раздвоение.*

Nikolaenko V.M., Shvartsman D.I. THE DOUBLE OF REALITY AND IDEALS IN THE NOVELLA «I AM (ROMANCE)» BY M.HVYL'OVOGO / Zaporizhzhya national university, Ukraine

The problem of double reality and the ideals collapse of the main character of the novel "I am (Romance)" is studied in this article, besides the character's psychological evolution is traced as well.

*Key words: psychologism, ambivalence, crime, double vision.*

У 20-30-х рр. ХХ ст. продовжувався процес руйнування старого культурного устрою і пошук нового. Виникали нові течії й напрями в літературі та мистецтві. Однією з провідних постатей тогочасної української літератури був М.Хвильовий. У прозі письменника віддзеркалилась орієнтація на «психологічну Європу», знайшли відгомін західноєвропейські філософські концепції.

Творчість митця привертала увагу багатьох дослідників. Зокрема, В.Агеєва, С.Гречанюк, М.Жулинський досліджували біографію, художній світ М.Хвильового. Л.Плющ розглядав питання антропософії письменника. Ідейно-політичні погляди новеліста, його роль в літературній дискусії 20-х рр. ХХ ст. аналізуються у працях М.Ільницького «Література українського відродження (напрями та течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ ст.)», В.Агеєвої «Українська імпресіоністична проза», С.Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі». Також до творчості прозаїка зверталися Н.Кравченко («Арабески Миколи Хвильового: текст у тексті»), Т.Хом'як («Архетип осені у творчості М.Хвильового», «Деталь у поетиці М.Хвильового»), Г.Костюк («Микола Хвильовий: Життя, доба, творчість») тощо.

Незважаючи на велику кількість публікацій, монографій, у яких розглядався художній доробок митця, тема «Роздвоєння реальності та ідеалів у новелі «Я (Романтика)» залишилася поза увагою дослідників. Звісно, були наукові праці, присвячені творчості новеліста, у контексті якої аналізувалося порушене нами питання (Н.Зборовська «Код української літератури», Ю.Безхутрий «М.Хвильовий: проблеми інтерпретації», Л.Плющ «Його таємниця, або «Прекрасна ложа» Хвильового»), проте до ґрунтовного аналізу ніхто не вдавався. Тому, в статті увага зосереджується на малодослідженому аспекті літературного доробка письменника – психологічній природі творів, зокрема новели «Я (Романтика)»; також робиться спроба збагнути психологію головного героя, мотивацію його поведінки.

У творах М.Хвильового проблема злочину і пов'язана з нею проблема добра і зла осмислена специфічно. Це передусім пов'язано з онтологічним, гносеологічним та морально-етичним сприйняттям письменника світу, його авторської екзистенції, яка втілюється в художню канву тексту, стає основним джерелом для саморефлексії персонажів. Новеліст заглиблюється в світ людської душі до скоєння злочину і після нього, відтак виділяючи проблему катарсису у психології персонажів-злочинців. Внутрішній світ злочинця письменник розглядає в трьох аспектах: 1) осмислення духовного світу особистості до злочину; 2) відтворення внутрішньої психологічної боротьби героя під час злочину; 3) зображення буття індивіда після злочину.

Найяскравіше ця формула простежується в новелі «Я (Романтика)», що відтворює «драматичне роздвоєння реальності та ідеалів, внутрішній конфлікт революціонера, який потрапляє у витворену революційними ідеями пастку» [2,28]. Персонаж типу «Я» – особистість, яка протиставлена масі, людина, що болісно переживає свою самотність, страждає від неможливості подолати абсурд і хаос у макро- і в мікрокосмі. Герой переживає глибоку світоглядну кризу, наслідком чого стає внутрішня роздвоєність, яка його гнітить і врешті – знищує: «Тут, в глухому закутку, на краю города, я ховаю від гільйотини один кінець своєї душі. І тоді в тваринній екстазі я заплющую очі і, як самець наповесні, захлинаюсь і шепочу: – Кому потрібно знати деталі моїх переживань? Я справжній комунар. Хто посміє сказати інакше?» [5, 328].

Основою розвитку дії в новелі виступає внутрішній стан персонажа, що «в психічному відношенні позначається глибоким страждальницьким настроєм, зникненням зацікавленості до зовнішнього світу, втратою здатності любити» [4, 229]. Такий стан, за З.Фрейдом, можна назвати меланхолією, що поступово переростає в психоз і призводить до спустошення психічної інстанції «Я». Меланхолія головного героя є наслідком хворобливої позиції: боротьби за любов і проти неї. Протягом усієї новели у свідомості персонажа відбувається взаємодія між ненавистю (мортідо) та любов'ю (лібідо), тобто інстинктом смерті й інстинктом життя. Це призводить до змін у психіці героя, до дисгармонії, що формує його внутрішній світ.

У першому розділі новели виразно виявляється амбівалентність «Я», що простежується в самохарактеристиці героя: «главковерх чорного трибуналу комуни», «справжній комунар», «чекіст», «людина», «інсургент» [5,323-328]. Персонаж визнає власну безпорадність, потворність душі: «Я... нікчема.., яка віддалася на волю хижої стихії» [5,326], тому постійно шукає вихід із своєї життєвої ситуація: «Але який вихід?.. – І я не бачив виходу. Тоді проноситься переді мною темна історія цивілізації, і бредуть народи, і віки, і сам час... Але я не бачив виходу!» [5,326]. Не знайшовши порятунку, не побачивши виходу, «Я» повністю занурюється в кривавий морок вбивств, смерті.

Факт убивства викликає в нього страждання, душевні муки, переживання. Це виявляється в афористичних словах героя: «я – чекіст, але я і людина» [5,323], що підтверджують роздвоєність його особистості, яка не може обрати між такими категоріями моралі, як добро і зло. У душі «справжнього комунара» ще залишилися почуття любові, болі, муки, що «теплиють у лампаді фанатизму перед цим прекрасним печальним образом» [5,322] матері, але на перше місце він ставить чекіста. Це засвідчує те, що «Я» намагається поєднати у собі непоєднані речі: вбивати і при цьому залишатися людиною, яка може бути виправданою у своїх вчинках: «...я, зовсім чужа людина, бандит – за однією термінологією, інсургент – за другою... і в моїй душі нема й не буде гніву» [5,323]. Проте ці спроби є безнадійними, і призводять тільки до ще більшої руйнації особистості. Так, у внутрішньому світі персонажа з'являються проблеми психологічного роздвоєння, духового протистояння, самоосмислення, а в детермінації злочинної поведінки вирішальними стають не лише обставини та соціальні впливи, а й психічний склад «Я» – «неврастенія, душевна криза, психічна хвороба, ненормальність, істерія» [3,269], які й визначають лейтмотив його злочину.

Якщо в першому розділі новели герой мимоволі замислюється над винесеними їм вироками: «...Шість на моїй совісті? Ні, це неправда. Шість сотень, шість тисяч, шість мільйонів – тьма на моїй совісті!» [5, 326], то в другому він, ніби, втрачає здатність переосмислювати свої вчинки, рішення. У нього вже не виникають межові ситуації, своєрідна екзистенційна стіна, коли людина відчуває потребу переосмислити своє життя, замислитися над тим, хто вона є в ньому. Герой цілковито занурюється у свою роботу: «Я входив у роль. Туман стояв перед очима, і я був у тім стані, який можна кваліфікувати як надзвичайний

екстаз» [5,331], але на відміну від дегенерата, який «... тільки тоді йшов із поля, коли танули думки й закопували розстріляних» [5, 329], він не захоплюється самим процесом знищення.

Психологічний стан персонажа стає невротичним, погіршується його внутрішнє самопочуття, поглиблюється депресія, але, в той же час, він не втрачає здатність до саморефлексії, що на інстинктивному рівні втішає «Я»: «Розколосось моє власне «я». І я голови не загубив. Мислі різали мій мозок. Що я мушу робити? Невже я, солдат революції, схиблю в цей відповідальний момент? Невже я покину чати й ганебно зраджу комуну?» [5,332].

У епізоді допиту жінки «у траурі» й «мужчини в пенсне» [5,329] яскраво зображено перемогу Танатосу над Еросом, остаточне перетворення «Я» на ката, для якого людські страждання, муки та і власне смерть нічого не варті, адже головним для нього стає «служіння абстрактній ідеї, доктрині, яке, мов ненаситний молох, зрештою вимагає зректись всього людського» [1,541]. У цій сцені смерть набуває фізичних властивостей: чоловік падає горілиць (поза покійника), жінка говорить «глухо й мертво», «холодне чоло» [5,330] (ознака мертвого) героя. Знаки смерті, вбивства починають переслідувати свідомість «Я», вони поступово наближають екзистенційну катастрофу його особистості.

У третьому розділі новели «Я» остаточно відрікся всього людського і став ще одним «солдатом революції». Останнє випробування на вірність «чорному трибуналу», на відміну від попередніх, проходить крізь серце і душу героя, воно, насамперед, стосується його життя і життя матері. Спокій знову змінюється на вагання, відбувається зворотна реакція, з'являється сумнів: «Невже це голос моєї матері?... – невже я веду її на розстріл?... Але, може, це помилка? Може, треба інакше зробити? – Ах, це ж боюство, легкодухість. Єсть же певне життєве правило: *ergare humanum est*. Чого ж тобі? Помиляйся! і помиляйся саме так, а не так!.. І які можуть бути помилки?... І тоді я горів у вогні фанатизму й чітко відбивав кроки по північній дорозі» [5,337].

Герой опиняється перед вибором між синівською любов'ю та між фантастичною абстрактною ідеєю. Цей вибір найскладніший у його житті. Але нестерпний психічний біль, безпомічність і безнадійність, амбівалентність почуттів, роблять розв'язку фатальною. Між синівським обов'язком і обов'язком революційної ідеї, «Я» обирає останнє. Моментом зламу героя став епізод, коли йому відмовляють у праві залишитися з матір'ю на самоті, коли до його приставляють «сторожа» його душі – вартового-дегенерата (образ «сторожа» в антропософській символіці тотожний образу «двійника») [1,542]. У цей час «Я» не здатний на бунт, він байдужий до всього, навіть до найсвятішого, що є в його житті – матері. Тому він без опору чинить те, що вимагають від нього інші – стає матеревбивцею. На підсвідомому рівні герой новели був готовий до скоєння найстрашнішого в його житті злочину, адже епізод, коли «Я» бездушно наказує «розстрілять» «мати трьох дітей» [5,330] став неначе підготовчим етапом до того, коли персонаж опиниться вже сам на сам зі своєю матір'ю, де він потрапляє до психологічного пекла: втрачає загальноприйнятний принцип реальності, при цьому переживає позасвідоме задоволення від вбивства. У змодельованій ситуації «Я» долає материнський об'єкт і це відкриває йому шлях до злочину, відбувається зміна депресивного психічного стану маніакальним.

Глибоке психологічне навантаження несе епізод самого вбивства: «Тоді я у млості, охоплений пожаром якоїсь неможливої радості, закинув руку на шию своєї матері й притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів маузера й нажав спуск на скроню» [5,338]. Адже прислонивши матір до своїх грудей, до свого серця він вбиває себе, вбиває першооснову своєї душі. Герой автоматично перетворюється на людину, яка перестає існувати морально, для якої життя – це, в першу чергу, дорога в нікуди, що символізує безвихідь, життєвий глухий кут, ту психологічну пастку до якої потрапив персонаж. Ціною злочину «Я» остаточно прилучився до бездумних фанатиків: «Йому ще десь в далекій безвісті невідомо горіли тихі озера загірної комуни» [5, 339], але вже не осіяв їх образ Богоматері – уособлення людяності й любові. Нікого не зігріє та далека холодна мрія серед пустельного степу» [1,542].

Новеліст намагається пояснити мотив злочину «Я» через сферу позасвідомого, через галюцинації героя, бо збагнути не завжди доступний для логічного пояснення внутрішній світ людини-злочинця, можливо тільки через стан антифактивності. Яскравим свідченням цього, є слова, які лунають в свідомості персонажа під час галюцинації «Я»: « – Мати! Кажу тобі: іди до мене! Я мушу вбити тебе» [5,338]. Він мусить вбити заради ідеї, заради «загірної комуни». Ця фраза набуває особливої гостроти й максимального трагізму, образно втілюючись у фантазмагоричну й протиприродну для стосунків у людському суспільстві картину вбивства власної матері заради ідеї, яка заповонила душу героя, вбила в ньому всі людські якості, стала провідною в його житті.

Отже, визначальною ознакою «Я» є руйнівна енергія, що виявляє себе в усіх способах поведінки злочинця й мотивована деструктивним бажанням абсолютно підкорити собі іншу людину, задля досягнення особистої мети, для служіння ідеї. Персонаж вбиває із відчуття внутрішнього обов'язку, адже він знає, що мусить. Звідси, його гріх стає страшнішим, ніж гріх звичайного вбивці (мабуть, в українській літературі образ головного героя новели по своїй сутності новаторський, хоча М.Коцюбинський також зображував матеревбивцю, проте у М.Хвильового він набуває більшого

соціального та ідеологічного звучання). «Я» – вбивця із власних переконань, власної волі. У свідомості персонажа взаємодіють дві реальності: фантазмагорична, вигадана, що виявляється через марення й галюцинації і справжня, буденна. Ця роздвоєність дійсності робить образ «Я» більш трагічним, фатальним, безнадійним.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В.П. Микола Хвильовий / Агеєва В.П. // Історія української літератури ХХ століття: Навч. посібник: у 2 -х кн. / за ред. В.Г. Дончика. – [2-ге вид.] – К.: Либідь, 1994. – Кн. 1: 1910 – 1930-ті роки. – С. 533–551.
2. Жулинський М.Г. Талант, що прагнув до зір / Жулинський М.Г. // Хвильовий М. Твори: у 2-х т. – К.: Наукова думка, 1991. – Т.1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 5–42.
3. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / Павличко С.Д. – [2-ге вид.]. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
4. Фрейд З.Ш. Психологія емоцій. Тексти / Фрейд З.Ш.; за ред. Вілюнаса В.К., Гіппенрейтера Ю.Б. – М.: Московський університет, 1984. – 288 с.
5. Хвильовий М.Г. Я (Романтика). Твори: у 2-х т. / Хвильовий М.Г.; упоряд. М.Г. Жулинський, П.І. Майдаченко. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. – С. 322-339.

УДК 821.161.2 - 311.6

## ХУДОЖНЯ ТРАНСФОРМАЦІЯ ІСТОРИЧНОГО ФАКТУ В РОМАННОМУ ТРИПТИХУ “ВОГНЕННІ СТОВПИ” РОМАНА ІВАНИЧУКА

Підопригора С.В., ст. викладач

*Миколаївський державний університет імені В.О.Сухомлинського*

У статті розглядається художня трансформація історичного факту в романному триптиху “Вогненні стовпи” Романа Іваничука; визначаються основні історичні джерела роману (документальні, літературно-мемуарні, альтернативні), які підкреслюють життєву достовірність твору, його історичність.

*Ключові слова: історичний факт, історична основа, історичність, романних триптих, спогади.*

Подопригора С.В. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОГО ФАКТА В РОМАННОМ ТРИПТИХЕ «ОГНЕННЫЕ СТОЛБЫ» Р.ИВАНЫЧУКА / Николаевский государственный университет им. В.А.Сухомлинского, Украина.

В статье рассматривается художественная трансформация исторического факта в романном триптихе «Огненные столбы» Романа Иванычука; определяются основные исторические источники романа (документальные, литературно-мемуарные, альтернативные), которые подчеркивают жизненную достоверность произведения, его историчность.

*Ключевые слова: исторический факт, историческая основа, историчность, романный триптих, воспоминания.*

Podoprigora S.V. ARTISTIC TRANSFORMATION OF HISTORICAL FACT IN THE NOVELISTIC TRIPTYCH “FLAME-COLOURED POLES” BY ROMAN IVANYCHUK / V.O.Suhomlynsky Mykolaev State University, Ukraine.

The article deals with the artistic transformation of historical in the novelistic triptych “Flame-coloured Poles” by Roman Ivanychuk; the main historical sources of novel (documentary, literary and memoir, alternative), which underline the vivid trustworthiness of work, its historicity are denoted.

*Key words: historical fact, historical basis, historicity, novelistic triptych, memories.*

Під час розгляду жанрових особливостей історичного роману, його характерних рис особливої уваги науковці надають історичній основі. Деякі вчені (Л.Александрова [1], М.Сиротюк [2]) вважали чи не найосновнішою ознакою твору про минуле наявність опертя автора на історичні факти, документи, зазначаючи, що головними героями твору мають бути історичні особи, і зараховуючи лише такі текстові полотна до масиву прози про минувшину. На сучасному етапі осмислення самобутніх поетикальних доміант історичного роману виводиться твердження про органічне переплетення історичної правди, опертої на документальні свідчення, та художньої правди, припускається творча трансформація письменником історичної правди в художню. Підтвердженням цього є стаття в “Літературознавчому



словнику-довіднику”, зредагованому Р.Т.Гром’яком і Ю.І.Ковалівим, – історичним визнається такий роман, що “побудований на історичному сюжеті, відтворює у художній формі якусь епоху, певний період історії. В історичному романі історична правда поєднується з правдою художньою, історичний факт – з художнім вимислом, справжні історичні особи – з особами вигаданими, вимисел уміщений в межі зображуваної епохи” [3, 608]. Це формулювання видається нам прийнятним, позаяк воно заакцентує найвагоміші характеристики історичного роману.

До жанрової системи творів Р.Іваничука, що закумуляовує малі жанри (новела, оповідання), повісті, романи, а також публіцистику, нариси, есе, публіцистичні спогади, входить цикл історичних романів “Меч і мисль”. Авторській манері зnanого белетриста властиве прискіпливе вивчення історичних фактів. Пишучи історичний роман, за словами самого письменника, “автор мусить черпати матеріал з історичних джерел, карткувати його. Це займає більше часу, аніж написання самого твору” [4, 5]. Розрізняючи поняття історії та історизму у творі, митець схиляється до думки, що “історизм – це фактаж, доповнений, перетрансформований, перероблений, якщо хочете – перетравлений за допомогою домислу. Без домислу історичного роману немає. Тоді це буде історіографія” [4, 5]. Успіх Романа Іваничука як історичного романіста і полягає якраз у тому, що “він поклав на себе обов’язки не реставратора історії, а пристрасного художника, який не лише інтерпретує, а передусім – осмислює її для сьогоdnішнього читача” [5, 4].

Романний триптих “Вогненні стовпи”, у фокусі художнього зображення якого перебувають Галичина, Українська Повстанська Армія, логічно продовжує цикл історичних романів письменника, втілює творчу настанову автора – відтворювати головні колізії української минувшини, починаючи з XV століття. Безперечно, що знакову роль у авторській інтерпретації теми національно-визвольних змагань 1940-50-х років і розстановці ідейних акцентів упродовж всієї його творчості відіграв той факт, що Р.Іваничук був очевидцем історичного руху УПА і реакції комуністичної системи на нього. Над романом письменник працював п’ять років (1997-2002). Тим часом сам романіст уточнює цей термін: “Якщо мовити правду, то весь свій свідомий вік, що проминув у тісній дотичності до історії українського повстанського руху періодів бойових дій, репресій над учасниками реконквісти і осмисленням наслідків руху опору як у середовищі нашого народу, так і в ворожому стані” [6, 6]. Поступування митця до художнього осягнення вказаної теми відчутне вже в “першому зрілому кроці у літературній праці” (Р.Іваничук) – четвертій частині трилогії “Край битого шляху”, яка стала самостійним твором, повісті “Спрага”, 1961 (“Зупинись, подорожній!”), 1991), де художні реалії подаються крізь виміри життєправдивості, і автор сміливо торкається питання УПА, вивезення українських родин до Сибіру, внутрішньої сутності радянської влади. Епізодично образи воїнів повстанської армії виводяться в значно пізнішому творі, химерному романі “Через перевал” (2004). Варто зазначити, що в публіцистичних спогадах “Нещоденний щоденник” (2005) подибуємо посилення митця на існування, написаного майбутнім прозаїком ще в підлітковому віці, роману “Кривавий тан” про тогочасний опір мешканців Галичини радянським військам. Цей твір, відібраний радянським лейтенантом Шкрупилою, очевидно, ще й донині зберігається в архівах МВС. Р.Іваничук уміщує уривки роману “Кривавий тан” у текстову структуру триптиха “Вогненні стовпи”, надаючи одному з головних героїв твору Миронові Шинкаруку, прототипом якого виступає сам письменник, право наратора.

Поява романного триптиха “Вогненні стовпи” та його частин (роман-легенда “Рев оленів нарозвидні”, притча “Вогненні стовпи”, роман-реквієм “Космацький гердан”), як і кожного нового твору митця, була зустрінута розгорнутими відзивами та рецензіями в періодичних виданнях (І.Андрусак [7], З.Гаєцький [8], М.Дубина [9], С.Жила [10], М.Ільницький [11], І.Роздольська [12], А.Сковронек [13], І.Яремчук [14]). Досліджуючи жанрові особливості триптиха, І.Яремчук зазначає, що “художня література, випереджаючи історіографію, синтезуючи повстанську мемуаристику й епістолярій, пропонує власне бачення українського руху опору” [14, 49]. М.Дубина, конкретизуючи історизм роману, більшу увагу приділяє з’ясуванню історичної основи твору. Науковець у роз’ясненні позиції автора щодо ролі УПА посилається на працю О.Косика “Україна і Німеччина у Другій світовій війні” (Париж-Нью-Йорк-Львів, 1993), співвідносить епізоди твору з реальними прикладами “езуїтських форм боротьби червоних “визволителів” з “національним бандитизмом”, коли НКВС засилав у стан УПА провокаторів, які чинили по селах неймовірні злочини” [9, 2].

Метою цієї статті є поглиблене вивчення художньої трансформації історичного факту, тобто творчо переосмисленого справжнього, не вигаданого явища чи події в романному триптиху “Вогненні стовпи”; визначення історичних джерел роману, які підкреслюють життєву достовірність твору.

У триптиху висвітлюються історичні події, що відбувалися в Галичині 1944 року, після відступу німецьких військ за її межі, та в 1945-1946 роках, коли радянські військові сили були кинуті на боротьбу з “українсько-німецькими націоналістами”. Перед командуванням УПА постає питання про подальші дії: відступати на захід чи залишатися в Україні й чинити збройний опір радянським окупантам. Провід ОУН ухвалив рішення продовжити боротьбу, змінивши структуру і тактику УПА: великі формування були розподілені на окремі загони.

Р.Іваничук точно враховує структурування партизанської армії: рій, чота, сотня, курінь, військовий округ. Так, В.Лапайдух констатує, що “найменшою бойовою одиницею УПА був рій, який нараховував 10-11 стрільців на чолі з ройовим. Три-чотири рої становили чоту, на чолі якої стояв чотовий. Із 3-4-х чот складалася бойова сотня, якою командував командир. 3-4 сотні творили курінь, яким командував курінний командир” [15, 113]. Зберігає автор і найменування вояків УПА: кожен із них мав своє “псевдо” (прізвисько) – для уникнення терору більшовицької влади стосовно родин загиблих чи арештованих.

На початку 1944 року упівці зайняли територію, яку назвали Повстанською республікою. Тут функціонувало фактично українське державне управління. На теренах республіки й розгортаються події триптиха.

У творі бійці УПА-Захід належать до Військового округу “Говерла” (під проводом командира Степового), куреня “Гайдамаки”, що поділяється на три сотні – “Сурма”, імені Богуна, імені Гонти. Підтвердження цього знаходимо і в історичних працях [16, 246]. У творі згадуються також курені “Буковинський” та “Гуцульський” і зазначається, що до Військового округу “Говерла” належали тактичні відтинки “Гуцульщина”, “Чорний ліс” і “Маківка”.

У триптиху доволі детально описано основні бойові дії на території військового округу УПА “Говерла”, де в 1944-1946 роках активно протистояли одна одній дві сили – радянська та упівська. Про це свідчать й історичні джерела: “7 квітня 1945 р. почалася найбільша облава НКВД, в якій взяло участь 40.000 енкаведистів під командою п’ятох генералів. Тереном цієї акції було Підкарпаття і Карпати на відтинку від Стрия аж по річку Прут на Буковині. Акція тривала аж до кінця травня 1945 р. Большевики примінили в ній всі прийоми партизанської війни. В облавах брали участь цілі відділи досвідчених большевицьких партизан, як-от ославлені “Червона мітла” і “Рубаха”, спеціалісти від викривання кривок, магазинів і бункерів та спеціально вишколені відділи московських комсомольців т.зв. “сталінські діти” [16, 111]. Р.Іваничук зосереджує основну увагу на зображенні облави, під час якої було спалено село Боднарівку. Розповідається в романі й про один із запеклих боїв 1946 року, коли закінчився термін чергового звернення більшовиків до УПА. Автор заакцентує й ту обставину, що вояками УПА були не лише українці, а й грузини, узбеки, вірмени азербайджанці, євреї. Як зазначає Л.Шанковський, чи не “першими перебіжчиками до УПА були старі союзники українського народу – татари. Вони включились у відділи УПА ще весною 1943 року” [17, 324]. У своїй розвідці науковець згадує й Шірма – командира узбецького відділу УПА. Р.Іваничук художньо фіксує також факти переходу бійців Червоної Армії на бік УПА, згадує загін, на чолі якого лейтенант Шірма діє не як командир узбецького відділу, а як “син татарського народу”. Вступ загону до лав УПА зміщено й у часі, що видається художньо вмотивованим: письменник говорить про згуртування антирадянських сил перед боєм.

Модифікуючи історичний факт, письменник творчо використовує спогади – “літературно-мемуарний наративний жанр, у творах якого поданий опис давніх подій, учасником чи свідком яких був автор, відтворені портрети окремих людей з використанням відповідних композиційно-стилістичних засобів, біографічних та автобіографічних нотаток, щоденників тощо” [18, 427]. Так, уводячи у твір образи голландських військовополонених, автор спирається на спогади голландського генерала Едварда Й.Ц. ван Готегема, вміщені в 19-му томі Літопису УПА [19]. При цьому Р.Іваничук зберігає навіть справжні імена людей (Едвард Готегем, Піт, Гарм, Кіс, Гаррі) та послідовність деяких подій, у яких вони брали участь. Поєднання спогадів із художнім домислом забезпечує помітне місце історичному фактажу в структурі твору.

Наводимо для прикладу уривки з твору Іваничука та мемуарів голландського офіцера, які ілюструють їх подібність.

Таблиця 1.

“Спомини голландського генерала (ген. лейт. Едвард Й.Ц. ван Готегем: моя зустріч з УПА)”	“Вогненні стовпи” Р.Іваничука
“...перша спроба втечі відбулася вже по дорозі на Станиславську залізничну станцію. Вчинив цю спробу нерозсудливо і радше імпульсивно, один лейтенант, який скочив у широку каналізаційну трубу. Його важко поранив один з вартових зайвим і цілком непотрібним пострілом” [19, 288].	“... запальний Гаррі по дорозі на залізничну станцію нерозсудливо вибіг з колони, забачивши на обочині дороги відкрити каналізаційну трубу, й сховався в ній; конвоір помітив утікача, послав за ним автоматну чергу і той навіки зостався на галицькій землі” [20, 271].
“На станції наш вантажний потяг стояв уже наготові, і ми кмітливо попрямували до одного вантажного вагону, в якому не було будки для гальмівника. Це мало ту вигоду, що ми були під безпосереднім наглядом сторожі. Водночас із цим	“Вагон, в який зайшли змовники, не мав на їхнє щастя, гальмівної будки, отже без-посередньої сторожі тут не було; крім того, Едвард помітив, що задня стіна вагона проламана й отвір переплетений колючим дротом – його легко розтягнути, щоб

ми дбайливо оглянули вагон ззовні і були дуже здивовані з оглядин. З лівого боку ззаду, поблизу сталевого гака, з допомогою якого можна було легко спуститися аж до буферів, був великий <i>отвір</i> , що ним могла пропхатися людина. Цей отвір був забитий дошками і задротований зверху <i>колючим дротом</i> ” [19, 288]	просунути голову й продертися до буферів...” [20, 272]
“...не послухався моєї перестороги не зіскакувати і, зіскакуючи, зачепився за щось, закрутився і впав горілиць, головою на лід у рові, викопаному вздовж залізничного шляху. Він <i>лежав непорушно з розкинутими руками</i> ” [19, 289]	“...Едвард побачив, як один, а потім другий закрутилися в повітрі, упали на приколійний насип і залишилися <i>лежати непорушно з розкинутими руками</i> ” [20, 272]

Як бачимо, письменник переповідає часом реальну історію, доповнюючи її окремими деталями.

Більшій авторській обробці піддається згадка генерала про обставини вбивства Є.Коновальця в Роттердамі. Сам генерал довідався про це з преси і розповів бійцям УПА. Р.Іваничук відходить від такого варіанта розвитку подій. Він робить Едварда Готегема очевидцем, який запам'ятовує місце й день вбивства, вбрання чоловіка, свої відчуття, враження присутності невідомої вищої сили, провидіння. У такий спосіб письменник надає події статусу знакової. Одна згадка прізвища Коновальця в колі партизанів рятує голландцям життя, адже упівці спочатку сприйняли їх за червоних парашутистів.

Таблиця 2.

<b>“Спомини голляндського генерала (ген. лейт. Едвард Й.Ц. ван Готегема: моя зустріч з УПА)”</b>	<b>“Вогненні стовпи” Р.Іваничука</b>
“У 1938 році в центрі Роттердаму якогось чужинця розірвала на шматки бомба, покладена в його кишеню. У той час я, як і більшість моїх земляків, тільки кинув оком на цю газетну вістку. Прізвище Коновальця не було нічим конкретним для мене, хоч і заінтригувала мене ареоля сенсації і романтичності, що ним оточила преса його особу. Його називали президентом неіснуючої республіки в Східній Європі, але наступного дня я забув усе про нього. Тоді мені й не снилося, що за яких шість років, і то в найбільш незвичних обставинах, я опинюся між його послідовниками. [19, 294]	“Мені тоді згадався страшний випадок, який трапився, здається шість років тому в Роттердамі весняного тихого дня, і я, курсант військової академії, був тому свідком ... я вийшов з вулиці Крайскаде на площу біля кінотеатру “Люмере”, щоб зайти в кафе на обід, й на своє щастя зупинився: мою увагу привернув чоловік у сірому капелюсі, з малою валізкою в руці – він ішов мені назустріч. Якась невідома сила спинила мене, хоч я цього чоловіка, звісно, ніколи не бачив, та витав наді мною Бог: з валізи шугонуло сине полум'я, пролунав неймовірної сили вибух, і я падаючи ниць, побачив, як з хмари чорного диму розлітаються частини тіла – руки, ноги” [20, 274].

Упадає в око та обставина, що автор “прислухається” до головних подій, відображених у споминах Едварда, лише до моменту його зустрічі з вояками УПА. За спогадами голляндського генерала Едварда Й.Ц. ван Готегема, вміщеними в 19-му томі Літопису УПА, голляндці відмовляються вступити до повстанського війська, посилаючись на заклик своєї королеви. Обов'язком кожного голляндця за кордоном вона проголосила якнайшвидше приєднання до своїх збройних сил. Герої ж триптиха – голляндці Едвард і Піт – вступають до лав УПА і воюють на боці українського народу; один з них (Піт) жертвує життям у цій боротьбі. Так письменник констатує присутність західноєвропейського елемента в Повстанській Армії, ідеологічну підтримку Європою українського національно-визвольного опору.

Відтворення історичних реалій передбачає залучення до подієвої основи триптиха реальних історичних осіб (Тарас Чупринка, Євген Коновалець, Ярослав Стецько, повстанський поет Марко Боєслав, генерал Дергачов, губернатор дистрикту “Галиція” Отто Вехтер, командир дивізії “Галичина” Фрайтанг), які зчаста входять до персонажної системи твору лише при згадці окремих історичних епізодів і слугують для посилення історичності. Розкриття характерів таких персонажів відбувається без певного опису зовнішності, а здебільшого через діалоги.

Помітною складовою описаних у творі подій є свідчення очевидців, на які Р.Іваничук посилається у своїх мемуарах “Дороги вольні і невольні” та “Нешоденний щоденник”. Можна простежити перегуки текстових масивів мемуарів із описами перебігу конкретних подій у триптиху. Це дає підстави для висновку про наявність так званих “альтернативних джерел” історичної інформації, оскільки, за слушним зауваженням О.Лищенко, – “офіційні архівні документи в багатьох випадках мало можуть

допомогти в дослідженні мікропроцесів. Йдеться про необхідність більш інтенсивного використання методик усної історії” [21, 4]. Цікаво, що в мемуарах Р.Іваничука читаємо і про людей, які виступили прототипами роману, митець заакцентує, що за кожним героєм триптиха стоїть жива людина, котра існувала й діяла, зокрема пасічник дід Федір, Анничка Грицикова або ж Наталка Слобідська, та й сам автор не приховує автобіографічності образу одного із центральних персонажів роману – Мирона Шинкарука.

Трансформація історичного факту завдяки домислу та вигадці в романному триптиху “Вогненні стовпи” слугує чіткому віддзеркаленню авторської позиції – акцентації визначної ролі УПА в становленні української державності, утвердження діяльності вояків як подвигу в боротьбі за незалежність, підкреслює життєву достовірність описуваних подій. Загалом же, з’ясування історичного фактажу твору дає змогу виокремити провідні інформаційні джерела, на які спирався письменник: документальні, літературно-мемуарні та альтернативні. Предметом подальшого дослідження може стати художня модифікація історичного факту в циклі історичних романів “Меч і мисль” Романа Іваничука.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Александрова Л. Советский исторический роман: Типология и поэтика / Людмила Александрова. – К.: Вища школа, 1987. – 160 с.
2. Сиротюк М. Живий перегук епох і народів: ідеї інтернаціоналізму в українському радянському історичному романі / Микола Сиротюк. – К.: Дніпро, 1981. – 248 с.
3. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром’як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: Академія, 1997. – 752 с.
4. Художнє осмислення історичного факту // Літературна Україна. – 2005. – 21 квітня. – С.5
5. Яворівський В. Не реставрація – осмислення / В.Яворівський // Літературна Україна. – 1978. – 9 червня. – С.2.
6. Іваничук Р. Нещоденний щоденник / Роман Іваничук. – Л.: Літопис, 2005. – 216 с.
7. Андрусак І. Есеї / І.Андрусак // Кур’єр Кривбасу. – 2001. – №141. – С. 167–176.
8. Гасецький З. Переконати, обнадіяти, запалити / З.Гасецький // Дзвін. – 2004. – №5–6. – С. 142–145.
9. Дубина М. Осмислюючи правду минулої війни ... Про новий роман-легенду Романа Іваничука / М.Дубина // Літературна Україна. – 2000. – 16 листопада. – С. 2.
10. Жила С. Вивчення роману-притчі “Вогненні стовпи” Романа Іваничука в школі / С.Жила // Українська література в загальноосвітній школі. – 2006. – №7. – С. 15–18.
11. Ільницький М. Містерія Йорданської ночі / М.Ільницький // Дзвін. – 2004. – №5 – 6. – С. 136–141.
12. Роздольська І. “...Я для себе усе з’ясував” / І.Роздольська // Дзвін. – 2001. – №4. – С. 136–144.
13. Сковронек А. Найзухваліший Дон Кіхот / А.Сковронек // Київ. – 2001. – №5–6. – С. 149–152.
14. Яремчук І. “... Але найбільша із них – любов”. Штрихи до силуетки / І.Яремчук // Дивослово. – 2004. – №5. – С. 46–51.
15. Лапайдух Р. УПА. Погляд через століття / Р.Лапайдух // Дзвін. – 2001. – №3. – С. 113–124.
16. Мірчук П. Українська Повстанська Армія (1042-1945). Репринтне відтворення вид. 1953 р / П.Мірчук. – Л.: Львів. обл. рада Т-ва укр. мови ім. Тараса Шевченка, 1991. – 319 с.
17. Шанковський Л. Українська Повстанча Армія // ХХ століття. Історія, економіка, політика, ідеологія. – К.: Істина, 1997. – Кн.3: Україна у Другій Світовій війні. – С. 268–258
18. Літературознавча енциклопедія: у двох томах / Автор-уклад. Ю.І.Ковалів. – Т.2. – К.: Академія, 2007. – 624 с.
19. Спомини голландського генерала Едварда Й.Ц. ван Готегема: Моя зустріч з УПА // Літопис Української Повстанської Армії. Група УПА “Говерля”. Спомини, статті та видання історично-мемуарного характеру. – Торонто-Львів: Вид-во “Літопис УПА”, 1993. – Кн.2. – С. 284–308.
20. Іваничук Р. Вогненні стовпи. Романний триптих / Роман Іваничук. – Л.: Літопис, 2002. – 432 с.
21. Лищенко О. Друга Світова війна як предмет наукових досліджень та феномен історичної пам’яті / О.Лищенко // Український історичний журнал. – 2004 – №5. – С. 3–12.

## **“ВБУДОВАНА” ПРИТЧА ЯК КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛЬОВИЙ ПРИЙОМ У ТВОРАХ ВАЛ. ШЕВЧУКА**

Полякова Г.О., к. філол. н., ст. викладач

*Запорізький національний університет*

У статті розкрито роль «вбудованої» притчі як композиційно-стильового прийому в історичній прозі Вал. Шевчука.

*Ключові слова:* «вбудована» притча, композиція, стиль.

Полякова А.А. «ВСТРОЕННАЯ» ПРИТЧА КАК КОМПОЗИЦИОННО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЕМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВАЛ. ШЕВЧУКА / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье раскрыта роль «встроенной» притчи как композиционно-стилистического приема в исторической прозе Вал. Шевчука.

*Ключевые слова:* «встроенная» притча, композиция, стиль.

Polyakova A.A. «THE BUILT IN» PARABLE AS COMPOSITE-STYLISTIC RECEPTION IN V. SHEVCHUK'S COMPOSITIONS / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

In the article a role of «built in» parable is opened as composite-stylistic reception in historical prose of V. Shevchuk.

*Key words:* a «the built in» parable, composition, style.

У літературі часто застосовується такий композиційно-стильовий прийом – притча як вставний елемент у творі. Притча входить у роман або повість органічно, не порушуючи жанрової своєрідності. Прикметним є те, що коли притча використовується як вставний елемент, це не означає, що твір у цілому має бути притчевим. Його жанрова своєрідність (історичний, психологічний, соціальний роман) зберігається. При цьому вона бере на себе досить вагоме навантаження. За допомогою абстрагування, умовності притча увиразнює ті явища, які особливо цікавлять автора. Вона стає “акумулятором” авторських ідей. “Вбудована” у твір притча передає про той згусток думки, який допоможе йому розкодувати задум автора, зрозуміти його позицію.

Уведення позасюжетних елементів є способом створення концептуальної основи, другого підтекстового плану. Роль цих позафабульних укралень у створенні ефекту притчевості розглядала І.Бетко. Проаналізувавши велику кількість творів, дослідниця виділяє такі притчеві гранули: молитва до Богородиці (“Марія” Т.Шевченка), молитва “Отче наш” (“Терновий вінок” О.Маковея), опис райських дерев життя і знання (“Смерть Каїна” І.Франка), історія арфи Єремії (“На руїнах” Лесі Українки), містерія розп’яття й воскресіння Христа (“Одержима”, “На полі крові”, “Йоганна жінка Хусова” Лесі Українки, “Терновий вінок” О.Маковея), притчі про терен і про Оріона (“Мойсей” І.Франка), портретний опис братовбивці Каїна, позначеного Божим тавром (“Перший музикант” В.Щурата) [1, 101].

Уведення притчі в композицію не позначається істотно на приналежності твору до тієї чи іншої стильової течії. Цей прийом зустрічається в руслі конкретно-реалістичної течії (історичний роман “Смерть у Києві” П.Загребельного – притчі чашника Громила), лірико-романтичної (“Твоя зоря” О.Гончара – притча про Художника), умовно-метафоричної (“Лебедина зграя” В.Земляка – притча про корову).

“Вбудована” притча може входити в художній світ твору по-різному. Наприклад, як допоміжний матеріал, що поглиблює, увиразнює ідею автора. Письменник хоче підкреслити вагоме з його погляду в змальованій ситуації і для цього використовує жанр, у якому сконденсована народна мудрість та досвід поколінь.

У цьому контексті важливою є оцінка художньо-естетичного завдання, що його виконують у творах Вал.Шевчука вставні притчі. Прийом “притча в притчі”, відомий із давньої літератури, письменник використав у багатьох своїх творах: повістях “Камінна луна”, “У пашу Дракона”, “Закон зла (Загублена в часі)” та в романі “Три листки за вікном”. Цікавим з цього погляду є повість Вал.Шевчука на сучасну тематику “Камінна луна”. Її персонажі прагнуть виробити цілісне бачення себе у світі і світу в собі. Так Юрій Чорний згадує притчу Григорія Сковороди про пустельника і птаха. Пустельник приходить у сад і ловить птаха, однак зловити його не може. Зрештою, коли б він його зловив, то вже нічого було б приходити у той сад.

Автор проводить паралель з пірамідою, яку будує і не може збудувати дитина. Але коли б цей процес таки завершився, піраміда стояла б, наче мертва. Але ж і почуття неповноцінності від того, що не в силі побудувати піраміду, також дістає людину, стає на перешкоді її одвічного прагнення до самоствердження. Цей процес пізнання і самопізнання власних можливостей, отже, проходить не безболісно. Адже непросто усвідомлювати себе однією, як і непросто носити в собі вічну невдоволеність, відчувачи дисонанс між тим, що ми хочемо і що можемо.

Вал.Шевчук вважає, що не дивлячись ні на що все ж таки варто прагнути будувати свою піраміду. Ця вічна невдоволеність якраз і рухає нами, спонукаючи знову й знову починати все спочатку.

Але в цьому ще не весь закон піраміди. Адже зрештою, до кожного з нас приходять розуміння, що збудована вдруге піраміда першої не повторить (як не повертається до Юрія Чорного його перше кохання, як не може повернутися до Івана Павловича Городецького син).

Отже, притча Григорія Сковороди про пустельника і птаха як “вставлений” елемент повнокровно функціонує в повісті, значно поглиблюючи ідейний задум твору, крім того Вал. Шевчук виводить закон піраміди, який стверджує неповторюваність життя, неповторюваність кожного дня, кожної події і вчинку. Його твори також стверджують неповторність людини, її індивідуальну своєрідність. А за всім тим – необоротність часу, бо дедалі більше проймаєшся відчуттям, що все в цьому світі пов’язане з усім, людина росте у своє майбутнє й водночас востає у минуле, така рівновага – і є шлях до гармонії. І цей ланцюг безконечний, як простір і час, як людська пам’ять.

Зауважимо й те, що у творчому доробку автора зустрічаються не тільки ремінісценції з інших творів, а й індивідуальні авторські новотвори. Таким непересічним явищем в літературному процесі є роман-притча митця “Три листки за вікном”, появу якого літературознавці оцінили дуже високо.

Роман “Три листки за вікном” інкрустовано цілою “в’язанкою притч”. Дослідниця О.Колодій, послуговуючись ученням про логічну побудову притч Ю.Левіна, визначає особливості логіко-оповідної структури цього жанру [2]. Наше завдання – висвітлити функцію притч у створенні додаткового історико-філософського виміру та роль, що вони виконують у вирішенні питань історичної конкретики героїв.

Зокрема, притчі, особливістю яких завжди було те, що вони містили прихований натяк, аналогію в романі “Три листки за вікном”, перетворились на зручний засіб вираження специфіки історичного світогляду епохи пізнього Середньовіччя та Просвітництва.

Світосприймання й мислення середньовічної людини проявляє себе в тому, що герой твору Ілля Турчиновський світ сприймає через символи та мислить його категоріями. Взагалі, середньовічна людина не уявляла собі звичайного буття на землі без цінностей, які визначали освоєння нею реальної дійсності через систему символів. Дотримуючись цієї традиції, Розум з одноіменної притчі письменник зображує в узагальненому образі птаха. Взагалі притчі про розум людський, як зазначає Л.Альохіна, засновані на східному фольклорі, були включені до “Книги мудрості та брехні” мусульманського письменника Сулхана Саби Орбеліані. Розповідь про двох сов широко поширена в азербайджанському фольклорі і знайшла відображення у творах поета XII століття Нізамі [3]. У притчі Вал.Шевчука Розум теж постає у вигляді птаха, який вільно літає. Митець обирає йому подобу дикого голуба, вже на початку твору задекларувавши цей образ як метафору невловимості розуму.

Дотримуючись традиції східних притч, тут немає тлумачення, а лише вказівка на інакомовлення: “Ти майже зрозумів мене” [4, 41]. Мораль не сформульовано в окремий афоризм, вона поступово формується в уяві реципієнта: той, хто замикається сам чи буде затвори для інших, у того, в кого в діях немає глузду, той, хто не шукає себе у роботі, навіть той, хто свідомо не хоче стати вченим, а отже розумним, і натомість дурить людей пустими балачками – ніколи не здобудуть птаха-розуму, а самі потраплять в сіті, які готували для нього – в спокуси світу цього.

Це архаїчне світосприймання на рівні синкретичного мислення характерне і для Іллі Турчиновського, який творить притчі “Мудрості предвічної”, де абстрактні поняття Розум, Воля, Гордіня, Неспокій, Заздрість, Отара, Повстримність персоніфікуються.

Використовує автор цей жанр і для моделювання філософської концепції історії. Ось, наприклад, у притчі про отару овець рушієм сюжету стають дві історіософські ідеї, що в певних часових проміжках володіли розумами провідних мислителів. Перша – типowo середньовічна – відображає світогляд цієї епохи (хто займає таємничу отару, той гине від тяжкої хвороби). Інша ідея значно пізнішого походження (типowo толстовська) – насильство, вчинене над іншим, є насильством над самим собою: “Ті, що ловлять, будуть зловлені; хто ж як убиває, вбитий буде” [4, 96]. У цьому творі предметом розгляду митця стали переконання конкретних історичних епох.

Загальний погляд на історію подає письменник в іншій притчі “Заздрість”. Стосовно цього можна пригадати слова М. Павлишина про те, що елементи фантастики, фольклор та історичний факт набувають у Вал.Шевчука інших функцій: “Козаччина — це не так географічно-просторове, як філософське явище” [5, 498]. Він ставить своїм завданням не ілювання історії, а осмислення її в проекції на сучасне й загальнолюдські проблеми.

Головного персонажа, козака, запалив вогонь негасимої заздрості: не любив бачити когось над собою. Після кожної битви гинув старшина, який стояв на ступінь вище за нього. На місце вбитого завжди обирали його. Ставши вже гетьманом, він починає відчувати заздрість до підлеглих, щоб не могли вони

його скинути – починає наводити на них страх. Персонаж описано у звичайних для нього історичних реаліях: бої, козацький кінь, легенда про нечисту силу на могилі ще більше створюють відчуття давнини, але дія проектується на вічні історичні ситуації: “Покотилися з пліч сотні голів, полилася річкою кров народу козацького, і заповум’яніли над містами й селами червоні пожариська” [4, 101].

У наступній притчі “Воля” вибору кожного персонажу відповідає один і той же певний наслідок. Ця структура найбільш розповсюджена у євангельських притчах. Тематично – це ілюстрація зародження історії людської цивілізації. Чоловік йшов пустелею. Довго блукав, давно втративши надію вийти з неї. Нарешті, знесилившись, чоловік став навколішки і попросив у неба смерті або порятунку. Благов довго, аж раптом побачив, що через пустелю до нього котиться гарбуз. Хотів спіймати – не зміг. В розпачі схватив камінюку й кинув у гарбуза, що той аж розпався. На тому місці, де розпався гарбуз, виріс жовтий величезний лев. Заревів, роздираючи пащеку – той знову схопився за камінь. Бездиханно упав звір – зашипіла велетенська гадюка. Чоловік узяв камінь і перебив змія навпіл.

І тоді зрозумів чоловік, що знову він у пустелі сам і що знову немає порятунку від самоти. “Охопив його жах і знеможений звернувся до неба. Воно сказало чоловікові:

– Я послало тобі рослину, ти ж кинув у неї камінь; я послало тобі звіра – ти ж убив його; я послало тобі плазуна – і не прийняв ти його. Чого ж ти просиш ще, нещасний?

Він відповів небу:

– Ти послало мені рослину, якої я не міг спожити; ти послало мені звіра – який хотів мене пожерти; послало гада, який міг смертельно вжалити [4, 48].

Як висновок з цього випадку впливає мораль, яка має форму закону, аксіоми, носить незмінний характер: “До всього треба прикласти рук: здобути рослину, боротись зі звіром та гадом, не знищуючи їх, а приручивши, змиритися з тим, що помреш” [4, 48].

Взяв чоловік плуга і почав обробляти землю.

Отже, бачимо логічну структуру другої притчі ускладнено, тому що персонаж проходить хибний шлях, поки здобуває для себе істину.

Наступна притча розповідає про отару без пастуха, яка з’являється несподівано. Хто її бачив, зупинялися наче биті. Отара ж швидко перебігала і ховалась. Однак князь надумав зайняти отару, а на ранок знайшов її розламану – від отари й сліду немає. За кілька днів він осліп, а ще пізніше – його розбив правець. Отара котилася все далі й далі, і люди, які бажали захопити її, вранці заставляли поламану огорожу, а ловці починали гнітитися важким почуттям провини. Захворювали дивними невігійними хворобами, і до них приходив сурмач, дорікаючи за вчинене. Незважаючи на це, один великий магнат виготовив важкі й міцні мережі й запеленав кожну вівцю в окрему сіль, а всіх разом – у велику. Наступного ранку прокинувшись, сам опинився в замуруваній кам’яній печері. Довго блукав тією печерою, поки не вмер.

Майстер слова використовує закріплене у світовій літературі значення за образом вівці семантичне значення людини, яке бере свої початки з Біблії, в якій, зокрема, зустрічаються вирази ”заблудшої вівці”, тобто людини, яка відступила від віри, Пастуха як пастиря, наставника людських душ, в Старому завіті вживається для позначення Ієгови та царів.

Притча “Отара” внутрішньо анахронічна: у ній типово середньовічними аргументами (хто займає таємничу отару, той гине від тяжкої хвороби) доводиться ідея значно пізнішого походження (типово толстовська) – насильство, вчинене над іншим, є насильством над самим собою: “Ті, що ловлять, будуть зловлені; хто ж як убиває, вбитий буде” [4, 96].

“Повстримність” – сатира на християнську ідею. Образ Мойсея, головного персонажа цієї притчі, знаного ще з Біблії, дещо трансформовано, наповнено новим змістом. Тут він виступає як бранець, якого запрагла можновладна й багата жінка. Викупивши його, вона спокушала його найрізноманітнішими способами – ніщо не могло зламати волі Мойсея.

На те роз’ятрилась жінка. Наказала слугам бити Мойсея по сто ударів на день, а на довершення зробити його євнухом. Доживав він у Києво-Печерській Лаврі, і після смерті був наречений святым. “Дух його навідував декого з ченців і багатьох із простих смертних: смертних переконував стригтись у чорне духовенство, а ченців розстригтися й жити звичайним людським життям” [4, 109].

Притча “Гординя” – це стилізація під памфлет, але вже не політичний як притча ”Заздрість”, а памфлет філософський. У ньому трактується ситуація, пов’язана радше з філософсько-естетичними суперечками XIX–XX століть, а не XVII століття. Рицар прагнув великого дійства, але не знав як його учинити. Уявляв шумливі юрби, які гукали йому славу; бачив себе, оточеного підхлібниками; бачив повернутих у порох ворогів; чув, як ревуть у його честь труби. Почав прагнути самоти, став відлюдником. Ходив він так двадцять п’ять літ, а тоді вийшов на ганок і виголосив палку промову перед бур’янами: “Той, хто

прагне чинити добродійність, однаковий із тим, хто того не прагне, але й до злодійності не надиться. Той, хто діяльний, однаковий із недіяльним, аби тільки обом було доступне начало безмірної любові. Гарний тілом нічим не ліпший від негарного, а славний від неславного, бо всім кінець – зникнення. Славному й неславному одна ціна, тільки в славного її названо, а неславного – ні. Людина крива й бистронога однаково йдуть, має значення, чи добру дорогу вони топчуть. Малий зростом не гірший од високого, а бідний од багатого – має значення тільки вміст любові в їхніх душах. Не осуджуй нічого, чого сьогодні не розумієш, бо кожна самонавіяність – це початок глупості” [4, 58].

Сюжет і мораль розглядуваної притчі скеровано на одну мету – дати приклад, мету для наслідування. Подія тут має притчовий зміст, адже чітко бачимо: роби так, а не інакше. Спрацьовує цінна властивість цього жанру, яку можна визначити як ефект безпосереднього, “оперативного” контакту моральними почуттями читача. Схожий прийом зустрічаємо в біблійній притчі про блудного сина, котра завершується словами батька, зверненнями до старшого сина, який незадоволений тим, що батько одразу вибачив молодшого сина, марнотратника і розпусника. Зрозуміло, що тут важливий моральний урок притчі – те, що “потрібно було”.

Отже, незважаючи на схожість з канонічними притчами (наявність однакових “метажанрових” елементів, можливість вивести логіко-оповідну структуру, двоплановість, тобто наявність життєподібного та алегоричного планів, схематичність персонажів), їм притаманні ознаки, не властиві канонам. Особливо чітко це простежується в порівнянні цих притч. Перша “Розум” найближча до “вимірів” східних зразків, друга “Воля” – до євангельських. У притчах “Заздрість”, “Гордість” порушується структура, зникає відкритий дидактизм, подається опис, з’являється проекція на сучасне. Однак все одно вони залишаються в межах жанру, оскільки є авторськими.

Уведення таких вставних притч поглиблює підґрунтя оповіді, розкриває багатогранність людського буття. Події та окремі випадки наповнюються за їх допомогою новим смислом і вимагають від читача роздумів. Вставні притчі допомагають через абстрагування та умовність досягти загостреного зображення певних рис дійсності, створити яскравий контраст між безпосереднім зображенням та підтекстом і в образах цих притч сфокусувати ідеї всього твору.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX – початку XX століття / Ірина Бетко. – Zielona Gora: Kiyow, 1999. – 160 с.
2. Колодій О. Притча та притчевість в українській прозі 70-80 років XX століття: Дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 06. – Київ, 2000. – 187 с.
3. Древнерусская притча / Сост. Л.И.Прокофьева, Л.И.Алехина. – М.: Советская Россия, 1991. – 528 с.
4. Шевчук В. Три листки за вікном: роман-триптих / Валерій Шевчук. – К.: Радянський письменник, 1986. – 587 с.
5. Павлишин М. “Дім на горі” Валерія Шевчука / Марко Павлишин // Українське слово: у 3 кн. Кн. 3: Хрестоматія української літератури та літературної критики XX ст. – К.: Рось, 1994. – С.493 – 505.

УДК 821.161.2-311.6 “19”

## МОДЕЛЮВАННЯ БАТАЛЬНИХ СЦЕН В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИЧНІЙ ПОВІСТІ 20 – 30-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Разживін В.М., старший викладач

*Слов’янський державний педагогічний університет*

Статтю присвячено дослідженню історичної прози. У ній розглянуто питання моделювання батальних сцен в українських історичних повістях 20 – 30-х років XX століття. Поставлена проблема розглядається на матеріалі конкретних художніх творів у контексті особливостей літературного процесу зазначеного періоду.

*Ключові слова: історична проза, повість, моделювання, батальні сцени.*



Разживин В.Н. МОДЕЛИРОВАНИЕ БАТАЛЬНЫХ СЦЕН В УКРАИНСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ 20 – 30-х ГОДОВ XX ВЕКА / Славянский государственный педагогический университет, Украина.

Статья посвящена исследованию исторической прозы. В ней рассмотрен вопрос моделирования батальных сцен в украинских исторических повестях 20 – 30-х годов XX века. Поставленная проблема рассмотрена на материале конкретных художественных произведений в контексте особенностей литературного процесса этого периода.

*Ключевые слова:* историческая проза, повесть, моделирование, батальные сцены.

Razhivin V.N. MODELING OF BATTLE SCENES IN UKRAINIAN HISTORICAL NARRATIVES 20 – 30-S OF XX CENTURY / Slovyansk State Pedagogical University, Ukraine.

The article is devoted to the historical prose. It discloses the question of modeling of battle scenes in Ukrainian historical narratives 20 – 30-s of XX century. The raised problem is studied on the basis of the specific literary works in the context of peculiarities of the literary process of that period.

*Key words:* historical prose, narrative, modeling, battle scenes.

Українська історична повість 20 – 30-х років минулого століття – неординарне явище в історії вітчизняної літератури, яке перш за все вражає своїми кількісними показниками. За досить короткий проміжок часу було написано й надруковано понад вісімдесят творів повістєвого жанру. Доробок був настільки значним, що вважаємо за можливе подати лише прізвища найпопулярніших авторів: Г. Бабенко, В. Бірчак, В. Будзиновський, М. Горбань, В. Гренджа-Донський, К. Гриневичева, Я. Качура, Н. Королева, Ю. Косач, І. Крип'якевич, Б. Лепкий, А. Лотоцький, О. Назарук, Ю. Опільський, С. Ордівський, І. Филипчак, А. Чайковський. Через засилля ідеологічних догм і кон'юнктурних підходів процес ретельного дослідження цього літературного явища, незважаючи на його масштабність, став можливим лише за часів незалежності. Статті Р. Горака, Р. Гром'яка, Р. Коритка, О. Нахлік, О. Мишанича, Ф. Погребенника, Р. Федоріва, що супроводжували повторні публікації наприкінці XX століття, фактично й дали поштовх творчим пошукам сучасних літературознавців С. Андрусів, В. Антофійчука, П. Будівського, К. Буслаєвої, Б. Вальнюка, К. Ганюкової, С. Дзюрман, Ф. Кейди, Т. Литвиненко, Л. Ромащенко, О. Харлан та ін.

Традиційно науковці приділяють більше уваги архітектоніці, сюжету, поетиці творів, проблеми структурування історичної правди та художньої версії, тоді як питання моделювання батальних сцен лишається поза межами їхніх інтересів або ж вони торкаються його лише побічно, аналізуючи творчість окремих авторів. У своїй розвідці маємо за мету висвітлити втілення саме цього питання в українських історичних повістях 20 – 30-х рр. XX ст.

На нашу думку, картини лицарських поєдинків та військових баталій, що ними перенасичені сторінки вітчизняної історичної белетристики, є надзвичайно важливими в композиційному та концептуальному планах. Сумнівно, щоб український народ у своїй ментальності був набагато войовничішим від інших (аналогічну картину спостерігаємо у творчості більшості європейських авторів, починаючи з засновника сучасної історичної прози В. Скотта), бо, говорячи про минуле й теперішнє життя, нам часто закидають занадто яскраво виражену миролюбність і намагання будувати стосунки з сусідами виключно через компромісні рішення. Однак постійні зазіхання на рідну землю чужоземних зайд та місцевих ворохобників змушують українців постійно бути готовими до захисту й міцно тримати зброю в руках.

Якогось власного літературного канону в змалюванні військових сутичок повість не має. Інтерпретація подій цілком залежить від світоглядних засад та стилю письменника. В українській історичній прозі XIX ст., починаючи з „Чорної ради” П. Куліша, утвердилася романтична (вальтерскоттівська) традиція моделювання битви як певного процесу. Автори уникають опису великих військових баталій, у яких задіяна значна кількість дійових осіб (стосовно повісті такий підхід можна пояснити специфікою жанру, особливостями образотворення). Якщо ж подія має масштабний характер, то загальні контури битви окреслюються досить схематично, хоча й у барвистому, метафоричному стилі, а потім її опис розпадається на окремі епізоди, у яких перевага надається зображенню двобою, герцю, лицарського поєдинку. Запропонована схема зумовлена не лише тактикою тогочасного бою, а й бажанням авторів передати не стільки хід історичної події, скільки участь у ній певного персонажа. Об'єктивність, відстороненість від зображуваного – відсутні. Незалежно від результатів поєдинку письменницькі симпатії та антипатії чітко окреслені, тон оповіді емоційний, героїчно-патетичний, пафосний. Така інтерпретація подій ще домінує і в історичній повісті початку XX ст., коли, на думку К. Ганюкової, процес „укрупнення” фактологічного матеріалу цілком вкладається в „перипетії белетристично-пригодницького сюжету, подекуди оформлені в межах новаторської тематики” [1; 14]. Однак для цього часу характерний і процес жанрової диференціації історичної прози, який позначився й на історичній повісті 20 – 30-х рр. Він пов'язаний із більшою опорою письменників на факт, тяжінням до реалістичного відтворення минувшини, філософським осмисленням історії, певною психологізацією образної системи, викликаной впливом модерністських тенденцій.

Опора на класифікації попередників (С. Андрусів, К. Ганюкова) та аналіз значної кількості творів дозволяють виділити три жанрові різновиди тогочасної української історичної повісті: історико-

пригодницький, власне історичний та історико-біографічний. У повістях історико-пригодницького різновиду менша опора на історичні джерела і значно переважає змалювання долі вигаданих персонажів. Тематично вони були втілені в розкритті специфіки малодосліджених епізодів з історії козаччини та інонаціонального життя. Власне історичні повісті, у яких виявилось прагнення до документалізму, характерне для західноукраїнської прози, хронологічно прив'язані до художнього літопису життя Київської та Галицько-Волинської Русі. Намагання авторів втілити у творчості націотвірні, державницькі ідеї зумовило їх звернення до монументальних історичних подій та постатей, якими насичений цей історичний період.

Належність твору до того чи іншого жанрового різновиду позначилася й на моделюванні батальних сцен в українських історичних повістях 20 – 30-х рр. ХХ ст. Звернімося спочатку до історико-пригодницьких творів. Тут ще домінує стара романтична традиція опису бою. Вона помітна як у повістях західноукраїнських, так і радянських белетристів.

Враховуючи історичні реалії часів Київської Русі та козаччини, специфіку ментальності героя-українця, його спрямованість на суспільну, громадську діяльність, важко уявити нашого співвітчизника в ролі учасника звичного для вихідця із Західної Європи лицарського двобою. Однак у повісті західноукраїнської письменниці К. Гриневичевої „Шестикрилець” галицько-волинський князь Роман та інші учасники поїздки до угорської Буди стають свідками справжнього лицарського турніру, а деякі з героїв навіть беруть у ньому участь. Авторка вимоглива до кожної деталі, з найприскіпливішою увагою описує турнірні бої, але модельовані нею картини занадто романтичні, барвисті, хоча й передають всі перипетії поєдинку: „Граючи конем, франк став оточувати ворога гнучко й пливко, як серед двірського танку. Це була картина, немов вишита шовковими вузлами на старім коврі, та вона тривала не довше стиха, що його виголосив граф на честь своєї любки” [2; 30]. Як зазначає дослідниця творчості письменниці О. Харлан, в описі побачених поєдинків „постійно відчутний елемент романтичного світосприйняття”, „кожен рух учасників, часто переданий в алегоричній формі або ж через порівняння” [3; 12]. Своєрідно відображено реакцію русичів на лицарську традицію присвяти участі в турнірі та перемоги дамі серця – вони сміються.

Герой української історичної повісті, безумовно, здатний до неординарного вчинку, часто подвигу, але, на відміну від західноєвропейської лицарської традиції, це подвиг не заради жінки, коханої, прекрасної дами, а задля суспільства, народу, віри, держави, нації.

У тому ж романтичному ключі інтерпретує в повісті „Шестикрилець” К. Гриневичева ситуацію, пов'язану зі смертю галицько-волинського князя Романа в останньому бою під Завихостом. Спочатку письменниця зупиняє погляд читача на загальній картині бою: „...і в цю мить опірні стріли стали прагати блудом розбіганих, до безтями зжаханих коней. Як метіль на небі, так бій... Ратища ганяли почорнілим повітрям, мов каменюки, що падають із скель, копія проривали панцирі, стягали їздців у намолочений копитами пил... Здавалося скакали коні і дерева, небо скрилося у крові” [2; 138-139]. Тут ще авторка не вирізняє представників різних воюючих сторін, подаючи їх як своєрідну спільну масу. Надалі ж із цього рухливого клубка виокремлюються індивідуальні постаті, що дає змогу читачеві спостерігати за величною картиною смерті дружинників. Ось Ждан „переконавав князя, благав щастя вмерти за нього, аж у безпам'ятній розпуці скочив у клекіт, зачепився з цілою ічнею, полетів у криваву глибіню” [2; 139]. Он „крізь бляху нагрудну штовхнутий копієм” [2; 140] звалився Будич. Там „упав із визвольним хлюпотом на лезо власного меча” [2; 141] Бойтіх, якого намагалися взяти живим. Останнім гине, „жбурляючи кров'ю у ріг” [2; 142], Ольстин. Та ж пишність стилю, та ж барвистість і багатство мовних засобів, але помітні й новаторські тенденції. Детально відтворюючи сцени загибелі окремих учасників бою, письменниця наголошує, як немає на світі двох однакових життєвих шляхів, так немає й однакових смертей. Цікавим є й те, що спочатку герої безіменні. Але, коли вони йдуть із життя, авторка повертає їм втрачені через забуття історії колоритні стародавні імена.

Західноукраїнський автор А. Лотоцький, описуючи в повісті „Лицар у чорному оксамиті” напад козацьких чайок на турецьку галеру й моделюючи картину морського бою, також вдається до романтичних порівнянь: „Уже з усіх боків галеру оточили чайки. Як ті бджоли часом опадають необережну людину й жалють її немилосердно, ось так опали довкола запорожські чайки турецьку галеру. Пливе вона ще повагом, спокійно, нічого не сподівається, пливе поважно та гордо, як той лебідь білий. Аж нараз спинилася, захиталася. Немов ті бджоли жалами, вціпилися козацькі чайки гаками в біле тіло галери. І вже вискакують запорожці з чайок на галеру” [4; 270]. За наведеним уривком читач теж може чітко уявити далеку від звичних реалій його буття козацьку тактику ведення морської битви. Однак, якщо текст К. Гриневичевої, незважаючи на оригінальність мови, насичений інформацією, то в А. Лотоцького інформативно важлива частина тексту коротка. Усе інше – розгорнутий ряд порівнянь: чайки – бджоли, галера – лебідь, який плавно перетікає в процес оживлення: гаки в білому тілі галери.

Піднесено-патетичний стиль панує і в іншому описі письменника, що передає шал бою: „Уже тільки невеличка жменька яничарів б'ється круг свого коменданта. Свідомі вони того, що всім їм прийдеється пропасти від шабел невірних джаврів. Та що ж, від долі не втечеш! Смерть кожному вірному

мусульманові суджена. Одному в старих літах у постелі вигідній, а другому в січі завязтій! А згинути в бою з невірними джаврами й слава, й нагорода по смерті, так міркують собі. Тож не щадять, не жалкують свого життя яничари.

Не щадять свого життя й запорожці! Раз мати родила, раз і вмирати треба! А воно сором козакові в постелі вмирати. Смерть у завязтому бою – лицарська, чесна й славна смерть, та ще й за віру християнську, за визвіл братів-невільників із турецьких кайдан! Завзята січа!” [4; 271]. Спосіб подання фактичного матеріалу в обох цитатах схожий. Як і в першому випадку, власне моделюванню картини битви присвячено лише перше речення. Усе інше – яскраві, емоційні роздуми учасників бою, що стоять на межі між життям і смертю. Особливого пафосу уривку надає використання значної кількості приказок та прислів'їв, а також окличних речень. Застосований А. Лотоцьким специфічний прийом: думки ворогів подано паралельно і виражені вони майже в однакових тезах – допомагає краще зрозуміти затятість битви рівних супротивників і близькість їхнього психологічного стану.

Радянський письменник Я. Качура в повісті „Іван Богун” описує бойові події в народнопісенному чи билинному стилі: „будуть ридати, заломивши в одчаї руки, шляхетські красуні панни, будуть лякати Богуновим ім'ям панських дітей, в безсилій злобі будуть хапатися за шаблі войовничі шляхтичі, сіючи жах серед усього панства, пронесеться Богунове ім'я по всій великій Польщі, бо не милує його рука нікого – шляхетськими головами засіває Богун поле, разом по дві голови панські стинає за голову Ганджі” [5; 37]. У наведеному уривку формально порушена логіка викладу. У романтично піднесеному описі битви змішалася все: і сам бій, і його наслідки. Головне тут для письменника не стільки відтворення реальних подій, скільки емоційне вивищення образу казково-героїчного богатиря, народного захисника, яким виступає у творі Іван Богун.

Та все ж чи не найцікавіший, на наш погляд, опис бою подає Б. Лепкий у повісті „Сотниківна”. Перед читачами розгортаються призабуті події Конотопської битви, у якій російські війська, що протягом короткого часу здобули кілька яскравих перемог, зазнали нищівної поразки від українських козаків, очолюваних гетьманом Іваном Виговським. Приваблює читача радше не сама картина бою, а те, як вона введена в контекст твору. Відчувається намагання автора опиратися на художні досягнення письменників-реалістів. Б. Лепкий використовує літературний прийом „подвійного ока”, який вперше для опису воєнних дій застосував Стендаль у романі „Пармський монастир”. Однак, якщо французький письменник із його допомогою прагне досягти повної об'єктивності опису, подати різні погляди на інтерпретовані події, то український ставить перед собою іншу мету. Головне для нього – посилити емоційне сприйняття перебігу битви й одержаної перемоги. Адже симпатії автора розподілені нерівномірно: вони на боці українців.

Воєнні дії, що відбуваються на полі битви, мають потрібний коментар. Перше враження передано через бачення головної героїні. Вона, як людина далека від військової науки, неспроможна оцінити їх значення. Прийом, можливо, запозичено знову ж таки з реалістичного роману Л. Толстого „Війна і мир”, напрошується паралель із сприйняттям Бородинської баталії Безуховим. Однак завдання перед героями автори ставлять різні. П'єр, оцінюючи бій з точки зору не просто цивільної людини, а й стороннього спостерігача, бачить перш за все жорстокість подій. Він вражений картинами жадливої загибелі людей і не розуміє, навіщо це потрібно. Героїня ж повісті Б. Лепкого Олеся, не маючи досвіду в оцінці подій, сприймає картину бою власне на емоційному рівні: наші – чужі, бо вона зацікавлена в успіхові однієї військової сили. Адже один із учасників битви її коханий. Керуючись підказками знайомого козака (другий коментатор), вона активно співпереживає перепитям бою. Бачення битви зумисно одностороннє, бо всі думки дівчини про українців. Доповнює розповідь третій коментар – авторський. У ньому письменник урівноважує односторонність висвітлення подій, віддаючи належне сміливості й бойовому завзяттю обох воюючих сторін. Таке своєрідне відображення битви надає цікаво й легко написаній та все ж досить пересічній повісті хоч якоїсь оригінальності.

У власне історичних повістях моделювання батальних сцен виглядає дещо інакше. Тут автори, хоча й не зовсім позбавлені емоцій у викладі фактичного матеріалу, але намагаються бути відносно об'єктивними. Вони прагнуть подати якомога більше інформації, щоб читач мав можливість самостійно робити певні висновки. Битва в їхній інтерпретації не лицарський двобій, а страшна монотонна кривава робота, результатом якої є не лише перемога, а й велика кількість загиблих. Її виконання не можна перекласти на плечі однієї хай навіть і сильної особистості. Основною бойовою одиницею виступає не лицар, а певна військова частина. Так, наприклад, Ю. Опільський у повісті „Іду на вас”, описуючи останній бій князя Святослава, позбавляє персонажів індивідуальних рис. Військо – цілісний організм, і саме від його монолітності залежить доля бою. Загальний успіх приносять не лицарські герці, а єдність воїнів, стратегія і тактика битви. У жорстокій січі немає місця для подвигів героїв-одинаків, тут сила ломить силу: одна сторона гине – інша перемагає: „Видно, тисячі накиннулися на тих кілька десятків, але сотні поклали голови, поки останній гридень з розчерпленою головою поліг на трупі Святослава. Страшна це мусила бути січа – бій розпуки одного проти двадцятьох, бій до останнього руху, до останнього подиху змучених грудей. Страшні були й лиця полеглих героїв. Усі у зморшках, в які вбирається лице борця у

хвилини лютої, усі з сціпленими вишкіреними зубами барса. Нічого людського не було у них” [6; 150]. Порівняння з барсом – вдала письменницька знахідка, адже ця тварина славиться особливою жорстокістю та неймовірною живучістю. Який уже тут особистий героїзм, коли учасники бою втрачають людську подобу, коли панує тваринний інстинкт самозахисту. Це стосується обох воюючих сторін, хоча й помітно, що симпатії автора, як і в історико-пригодницьких повістях, на боці своїх, тобто війська Святослава.

Письменник розуміє, що історія не залишить нам імена дружинників, тому й, на відміну від К. Гриневичевої, не називає їх. Жахливі поразки й переконливі перемоги, здобуті ціною їхнього життя, з часом будуть приписані очільнику війська. Скупий рядок літопису згадає про цю подію лише як повідомлення про загибель князя, але така вже доля звичайного воїна. Патетичний тон уривку, викликаний не стільки романтичними тенденціями, хоча в повісті Ю. Опільського вони все ж наявні, а скільки реалістичним розумінням сутності бою на знищення: переможені повинні померти, незважаючи на героїзм їхнього противу.

В історичних повістях І. Филипчак, побудованих на достеменно відомих фактах минулого, з мінімальним ступенем домислу і вимислу, що сприймаються як класичний зразок історичних повістей, моделювання батальних сцен має реалістичний характер. Письменник ретельно працював над доступними йому документами – літописами, грамотами, посланнями, відчутне і його знайомство з досягненнями тогочасної історичної науки. В описі бою він прагне до стриманості стилю, деромантизації сюжету і образотворення: „Як перші проміння сонця почали показуватися на небі, вдарив князь Володимирко своїми тяжкими пращами на мури города. В тому самому часі тарани під охороною лучників, що сипали безупину стріли на оборонців, стали бити в мури. З пронизливим свистом летіли кулі з пращ, з лоскотом вдаряли тарани в мури города, стріли свистіли в повітрі, глухий гул наступаючих і оборонців відбивався від високих мурів церков і шубився в крутих вуличках Галича. З криком і зойком падали з мурів ранені, а пращі грали безупинно, без усталі кидали камені, тарани гуділи, стріли й кулі сипалися то на мури, то всередину міста й ширили між населенням переляк. Задихані мешканці міста з поспіхом ховалися в своїх домах і пивницях” [7; 75].

Отже, можна стверджувати, що процес моделювання батальних сцен в українській історичній повісті 20 – 30-х рр. ХХ ст. як правило, відбувався у відповідності до обраної історичної концепції та особистих уподобань і симпатій митця. Домінування романтичних тенденцій в інтерпретації воєнних дій пов’язане не лише з орієнтацією на традиції попередників, а й з належністю творів до різних жанрових різновидів. Повісті І. Филипчак є свідченням еволюції західноукраїнської історичної прози до документальності. Підкреслена необ’єктивність, емоційність, нерівномірність у розподілі авторських симпатій викликані тим, що письменники, відчуючи себе частиною народу, який довгий час був позбавлений права на самовизначення, намагалися відновити історичну справедливість хоча б у своїх творах.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ганюкова К.О. Еволюція історичної повісті в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: Дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01; – Захищена 05.12.2003; Затв. 14.04. 2004 – Дніпропетровськ, 2004. – 218 с.
2. Гриневичева К. Шестикрилець; Шоломи в сонці: Іст. повісті / Упоряд., авт. післямови та приміт. О.В. Мишанич. – К.: Дніпро, 1990. – 342 с.
3. Харлан О.Д. Історична проза Катрі Гриневичевої. – К.: Міжнародна фінансова агенція, 1997. – 50 с.
4. Лотоцький А. Кужіль і меч. – Львів: Червона калина, 1991. – 336 с.
5. Качура Я.Д. Іван Богун. Історична повість. – К.: Молодь, 1972. – 103 с.: іл.
6. Опільський Ю. Іду на вас. Ідоли пануть. Сумерк. – Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1958. – 750 с.
7. Филипчак І. Княгиня Романова: Іст. повісті. – Львів: Червона калина, 1990. – 344 с.

## ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ДОБИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ В ІСТОРИЧНІЙ РОМАНІСТИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Сагайдак Т.О., асистент

*Запорізький національний університет*

Статтю присвячено проблемі художнього осмислення ролі Визвольної війни українського народу середини XVII ст. під проводом Богдана Хмельницького та його соратників в одному з найпродуктивніших і найпопулярніших літературних жанрів – історичному романі. У розглянутих творах М. Голубця «Жовті Води», Ю. Косача «Рубікон Хмельницького», «День гніву», Н. Рибачка «Переяславська рада», доведено значущість «Бога-Богдана» як військового, політичного, державного діяча.

*Ключові слова:* Хмельниччина, козацтво, жанр, історичний роман, художня інтерпретація, реалії, вимисел.

Сагайдак Т.А. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ВРЕМЁН ХМЕЛЬНИЧЧИНЫ В ИСТОРИЧЕСКОЙ РОМАНИСТИКЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ ХХ ВЕКА / Запорожский национальный университет, Украина.

Статья посвящена проблеме художественного осмысления роли Освободительной войны украинского народа середины XVII ст. под предводительством Богдана Хмельницкого и его соратников в одном из самых производительных и самых популярных литературных жанров – историческом романе. В рассмотренных произведениях М. Голубца «Желтые Воды», Ю. Косача «Рубикон Хмельницкого», «День гнева», Н. Рыбака «Переяславская рада», доказана значимость «Бога-Богдана» как военного, политического, государственного деятеля.

*Ключевые слова:* Хмельниччина, казачество, жанр, исторический роман, художественная интерпретация, реалити, вымысел.

Sagaidak T.A. FICTION INTERPRETATION OF BOHDAN KHMELNYTSKY TIMES ON THE PAGES OF THE HISTORICAL NOVELS OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article is devoted to the problem of fiction interpretation the Bohdan Khmelnytsky role as a state leader in one of the most productive and popular literary genres – historical novel. The role of B. Khmelnytsky as “Bohdan-God” was declared in such novels as M. Holubets’ «Yellow Water», Yu.Kosach’s «Rubicon of Khmelnytsky» and «Day of Angry», N.Rybak’s «Soviet in Pereyaslav», which made the considerable influence into the Ukrainian literature.

*Key words:* Khmelnytsky times, the cossacks, genre, historical novel, fiction interpretation, realities, fiction.

До проблеми художнього осмислення доби Хмельниччини в літературі останнім часом спостерігається підвищений інтерес, оскільки Богдан Хмельницький був типовим представником запорозького козацтва, безкомпромісним ватажком, далекоглядним політиком. Цю проблему досліджували С. Пінчук [1], Л. Ромащенко [2], В. Шевченко [3] та ін.

Саме завдяки козацтву в середині XVII ст. була створена українська держава – Гетьманщина, яка продовжила державотворчу традицію українського народу в пізньому середньовіччі. Завдяки козацтву і його впливові на українську культуру протягом бездержавного й колоніального XIX ст. в ментальності українців жило прагнення до волі й свободи, а козак був уособленням українського ідеалу чоловіка-воїна. «Козацтво – це надзвичайно широкий у своїх вимірах і різноманітний у проявах світ – манливий і загадковий. Він завжди притягував до себе небайдужих і творчих людей» [4, 5]. Художня козакіана, як творчий феномен, привернула і нашу увагу.

Актуальність теми дослідження зумовлена великим інтересом до українського козацтва, художня інтерпретація якого в українській романістиці першої половини ХХ ст. залишається маловивченою. Актуальність також полягає у потребі переоцінки творів західноукраїнських та діаспорних письменників М. Голубця «Жовті Води», Ю. Косача «Рубікон Хмельницького», «День гніву» про козацтво, які через ідеологічні причини не аналізувалися, і дають можливість якнайповніше зрозуміти роль соціальних і духовних надбань наших пращурів, розглядати сучасне кризь призму набутків минулих часів.

Романний художній літопис доби Хмельниччини розпочатий у ХХ столітті твором М. Голубця «Жовті Води». В умовах панування комуністичної доктрини дослідники змушені були ігнорувати той факт, що романна інтерпретація Визвольної війни середини XVII ст. здійснювалася не лише на території радянської України. Саме тому, зокрема, й замовчувався роман протягом тривалого часу, який був створений 1937 р. в Західній Україні, де історична проза розвивалася до «золотого вересня», за словами І. Дзюби, «по-іншому»: «Тут на вибір тем і мотивів впливав не політичний диктат і не «соціальне замовлення», а особисті міркування та зацікавлення авторів, звичайно ж, зумовлені – більшою або меншою мірою – настроями та ідеологічними уподобаннями певних кіл суспільства, почасти й

читацькою «модю». З'ясовуючи особливості розвитку історичної прози, І. Дзюба наголосив на тому, що «у літературі Західної України переважали пошуки опертя на державницькі традиції» [цит. за 5, 180].

«Випав» з поля зору дослідників роман М. Голубця ще й тому, що написаний він людиною, громадянська і творча позиція якої була неприйнятною для радянської системи. Радянські ідеологи не могли вибачити письменникові, що він свого часу перебував у лавах Січових стрільців, що в період німецької окупації Львова очолював літературно-мистецький клуб.

Навіть у виданому в атмосфері перебудови першому томі «Української літературної енциклопедії» у статті про М. Голубця все ще наголошувалося на тому, що в деяких його історичних і мистецтвознавчих працях помітний вплив буржуазно-націоналістичних тенденцій. Через те єдиний у доробку М. Голубця історичний роман «Жовті Води» був перевиданий лише в 1997 р. – «після 60-річної перерви» [6, 1] з часу першої публікації.

Роман був створений у роки, коли Західна Україна перебувала в складі Польщі. Як відомо, польська історіографія витворила однозначно негативний образ Б. Хмельницького, який, зрозуміло, не міг бути взірцем для українського письменника-патріота. Не могла зарадити М. Голубцю й орієнтація на тогочасну історичну науку в радянській Україні, де постать гетьмана трактувалася тенденційно, під впливом зафіксованого у «Великій Радянській Енциклопедії» (1935) твердження про те, що Б. Хмельницький – це зрадник і лютий ворог повсталого українського селянства.

«Жовті Води» М. Голубця – це хроніка подій, які відбулися протягом нетривалого, але дуже важливого в житті Б. Хмельницького періоду: від нападу Д. Чаплинського на Суботів, що датується 1647-м р., і до першої переможної битви гетьмана, яку він виграв у поляків у травні 1648-го р. Неповний рік – ось той відтинок часу, який круто змінив долю не лише Б. Хмельницького, а й усього українського народу. Йдеться, отож, про злам епохи, до якого Б. Хмельницький був безпосередньо причетний і який, з одного боку, зумовив, а з іншого засвідчив еволюцію характеру головного персонажа.

«Не маючи сили винищити козацтво з корінем, польська шляхта стиснула його кількатисячним реєстром, а самоуправу козацьку скасувавши, понаставляла їм полковників із шляхти родовитої та не так у справах лицарських, як у своєвіллі і тяжких зловживаннях досвідченої» [6, 35], – такий провідний мотив перших частин роману. Показано, що ці полковники довго знущалися безкарно над козаками, насміхалися з їхніх скарг і слізних суплік до коронного гетьмана О. Конецпольського і до польського короля.

Козаки були «такі роз'ярені, що готові кожної хвилини щось таке вистроїти, від чого ціла Річ Посполита «зжахнеться»» [6, 78]. До того ж суспільну атмосферу сповнювало передгроззя: «Дива дивні діялися, давно забуте відживало, щось нове й незвичайне народжувалося в Україні. Від села до села, від хутора до хутора неслися якісь чутки дивні, вісті тривожні. Про війну якусь велику й криваву, що то світ переверне й гори з долинами порівняє, говорили ті чутки» [6, 117].

До війни козаки готувалися: «Споважніли й реєстровики; якісь ради радили та на наказну старшину з-під лоба поглядали. Де не взялася по хуторах і по селах зброя. І шаблі, і списи, і мушкети і гаківниці» [6, 118].

Після обрання Б. Хмельницького гетьманом і проголошення ним клятви «до скончення віку стояти, з ворогом аж до перемоги прапорів наших битись» [6, 190] «славне лицарство запорізьке рушило в похід» [6, 192].

Над двома річками, Жовтими Водами прозваними, обоз зупинився. Вирішальну битву художньо змодельовано через сприйняття заарештованого пана С. Чарнецького: «Пронизливий брязк зброї, виск коней і крик людський почали зливатися в глухий гул бойової хуртовини, що мов хвилі морського прибою, то гриміла й блискавками кидала, то знов стихала й наче віддалялася» [6, 250].

Вражали зразковий лад війська і одержимість козаків: «До табору почали напливати перші ранені. Одних несли, інші йшли самотужки, окривавлені, заболочені й бліді від втрати крові й перевтоми. Та очі всіх їх були повні бойового вогню, вщерть насичені перемогою. – Слава! Слава! – гриміли хором вишикувані до вимаршу колони... У козацькому таборі змагався шум і гамір. Оклики «Слава!» злилися в якусь божевільно-радісну оргію» [6, 250-252].

Але інтерпретація письменником радості перемоги гранично стисла: «Не спав табір тієї ночі. Не спалося ні джурі молодому, ні його Ясновельможності Панові Гетьманові Богом даному. Огні в таборі, мов жертвовні костри, горіли, обличчя курявою бойовою оповиті, радістю сяяли. Серця потугою перемоги п'янили» [6, 252].

Сучасний дослідник А. Корнев постатям народних ватажків доби Хмельниччини присвятив дисертацію, де уперше у вітчизняній науці відтворив «можливу реконструкцію образу мислення української спільноти XVII ст. в умовах «епічних» війн за незалежність, на основі «колективного позасвідомого [7, 14]». Автор подає дихотомію «свої-чужі». «Свої» репрезентовані як історичні особи Б. Хмельницького і його полковників (наприклад, Іван Богун, Станіслав Морозенко, Максим Кривоніс, Данило Нечай та ін.),

а «чужі» – це гнобителі (євреї, поляки), загарбники (поляки, татари), непевні союзники (татари, росіяни) [7, 14]. Запорозька Січ і козацтво, як сила і воля, притягали до себе найбільшу кількість письменників, які колоритно й захоплююче описували замовчуваних історичних діячів, ватажків, сотників, полковників, гетьманів з особливими, унікальними звичаями й побратимством у позитивному світлі, але не в тенденційно-стереотипному.

Найнепокійніший період в історії Європи – Визвольна війна українського народу середини XVII ст. – став реальним фактом романів Юрія Косача, племінника Лесі Українки, «Рубікон Хмельницького» (1943) та «День гніву» (1948).

В основі сюжету роману «Рубікон Хмельницького» – реальні історичні події, а саме поворот корпусу козаків із французького війська на Україну, від жовтня до кінця грудня 1646 р., якраз період біографії Б. Хмельницького, про який «так глухо в нашій історіографії й письменстві» [8, 12]. У романі «як головне й центральне вирисовується людяне: як люди ростуть у політичній боротьбі, як виконуються й діють провідні мужі відроджуваної тоді української держави (Ю.Шерех)» [цит. за 9, 24].

Більшість описаних у творі подій, пов'язаних із перебуванням корпусу Б. Хмельницького в Західній Європі, – вигадані, при написанні роману, за свідченням автора, «вирішила здебільшого інтуїція, на що дозволено письменникові історичного твору. З джерел вибрано найістотніше, все, що хоч трохи мало зв'язок з темою. В загальному допомагали мені В. Липинський з його книгою «З дій України» та І. Борщак з його дослідями Хмельниччини в недоступних усім закордонних архівах та книгозбірках» [8, 13].

Немало дослідників стверджують, що на сьогодні не виявлено достовірних відомостей, навіть згадок про участь козацького загону під командуванням майбутнього гетьмана України у боях 1646 р. під Дюнкерком (Франція). Проте існує велика ймовірність того, що Б. Хмельницький із старшинами на запрошення французького уряду міг відвідати цю країну 1645 р. і виступити на її боці проти вояків Іспанії. Саме так коментує згадані події видатний вітчизняний історик, академік І. Крип'якевич у своїй монографії про Б. Хмельницького [10, 48].

В. Сергійчук, покладаючись на деякі авторитети в історичній науці, робить висновок, що «восени 1646 року під час війни Франції з Іспанією запорожці взяли участь у бойових діях на боці Франції, зокрема у битві під Дюнкерком [11, 137]». Звичайно, з цього приводу можна сперечатися, наводити думки істориків як на користь цього факту, так і проти. «Достовірних свідчень про перебування Б. Хмельницького у Франції 1646 році немає... це творча вигадка, на яку автор, безперечно, має повне право» [12, 7] – зазначає дослідник О. Гуржій, а сам автор називає її «мандрівкою в нетрі доби» [8, 11].

Ю. Косач показав у романі себе неабияким знавцем української минувшини. Ретельно вивчивши історичний матеріал про селянсько-козацькі повстання 30-х років XVII ст., політичне становище України у складі Речі Посполитої напередодні Національної революції, яку розпочав Б. Хмельницький, романіст вміло вплітає його в художні блоки твору. У цілому досить майстерно інтерпретовано окремі сюжети, пов'язані з тридцятилітньою війною 1618-1648 рр., яка стала першою загальноєвропейською. Вона, як відомо, відбувалася в умовах розкладу феодалізму й формування буржуазних відносин між країнами так званого габсбурзького блоку (іспанські та австрійські Габсбурги, католицькі князі Німеччини, котрих підтримували панство й Річ Посполита) та антигабсбурзькою коаліцією (німецькі протестантські князі, Франція, Швеція, Данія, яких підтримували Голландія, Англія і Росія). Основною причиною такого протистояння стало прагнення Габсбургів до об'єднання Німеччини і встановлення свого панування в Європі.

Не відходячи від історичної правди, хронологічно й тематично основну увагу в романі Ю. Косач приділив франко-шведському періодові тридцятилітньої війни (1635-1648), коли до основних противників Габсбургів – Франції та Швеції – приєдналися Голландія, Венеція, Мантуя і Савойя. Якраз на їхньому боці воювало до 2,5 тисяч українських козаків, які 1645 р. прибули до Франції (морем із Гданська до Кале), за домовленістю між Б. Хмельницьким і французьким послом у Польщі графом де Брежі. Козацький загін становив особну військову організацію, поділену на сотні. Серед їхніх керівників найвідомішими були Сірко та Солтенко – за свідченнями історика І. Крип'якевича. Зацитуємо з історичного джерела: «Козаки брали участь в облозі Дюнкерка як самостійна частина, і коли фортецю було здобуто, взяли участь в урочистому вступі до міста. Але французьке командування порушило угоду, козаки були незадоволені і частину їх відіслали до Лотарінгії, а деякі загоны перейшли до іспанського війська. Але питання про участь Богдана Хмельницького у воєнних діях і облозі Дюнкерка лишається нез'ясованим, у французьких джерелах згадується тільки полк Сірка» [10, 48].

Завершилася війна укладенням Вестфальського миру 1648 р., який поклав край намаганням австро-іспанських Габсбургів встановити своє панування на європейському континенті й перетворив Францію і Росію на могутні держави.

Художньо-історичний сюжет розкриває подію, коли 30 жовтня 1645 р. до Данціга прибув корабель з півторатисячним козацьким військом, яке очолював капітан Богдан-Зіновій Хмельницький. Були тут також сотні ротмістра Нестеренка, Вишняка-Якубовича, козаки Джеджелія, Ганджі та Шангірея.

«Найкраща піхота континенту – українська» на чолі з Б. Хмельницьким здобула чимало перемог. Через ретроспекцію Ю. Косач моделює подію 1646 р. – здобуття «ключа до влади над морями» – міста Дюнкерк і поразку іспанського війська. П'єр Шевальє презентував Б. Хмельницького «як одного з найздібніших воїнів нашого століття, який зумів поєднати фантазію Валленштейна із швидкістю у рішеннях Врангеля та з нещадністю Піколоміні» [8, 46] у цих боях.

Роман «Рубікон Хмельницького» доводить, що в українському та світовому письменстві козаки стали виразниками кращих рис національного характеру: лицарської відваги, зневаги до смерті, ширості почуттів.

Козакофільський канон історичного роману закладено у твір Ю. Косача «День гніву». Побіжно його коментували В. Агеева [13], Л. Ромашенко [2], але детального аналізу ще не зроблено. Наголосимо, що Ю. Косач подав незвичайні, контрверсійні інтерпретації відомих подій і постатей, «кожна ланка поетичної візії, творена в найбільшому захопленні й подиві до доби, сперта на історичній правді, ... за кожним словом ... стоїть документ, всі сюжетні лінії, все, що може видаватись легендою доби, бере початок із стислого джерельного матеріалу. Герої, крім кількох синтетичних, дійсно жили й діяли» [14, 4].

У вступі «Від автора» Ю. Косач відзначав: «Книзі цій світила передусім особистість В'ячеслава Липинського, що осяяла новим світлом і палахкотінням свого великого і самотнього духа всю героїчну добу 1648-1657 так, як ніхто перед тим і після того. В іншому, почувавсь до великої вдячності передусім Олександрові Оглоблинові, який так охоче й приязно давав свої неоціненні поради щодо висвітлення деяких історичних постатей і течій доби, досі затемнених [14, 4]». Письменник висловив подяку й іншим глибоким знавцям нашого минулого за поради й вказівки.

Ю. Косач моделює перебіг переможних для українського народу Жовтоводської та Корсунської битв, прагнення козаків перемогти нездоланні обставини.

Жовтоводська перемога – це лише початок великої визвольної війни. Королівська армія з кожною хвилиною зростала «як снігова баба, точена по пухкому снігу» [14, 87]. І ось настав «день гніву» – битва під Корсунем, що знову здобула перемогу народу. Автор показав боротьбу, яка мала національно-визвольний, релігійний та соціальний характер. Адже, лише «козацтво врятувало церкву – цю твердиню нашу» [14, 106].

У перших розділах роману письменник вкладає критичний аналіз війська в уста Б. Хмельницького: «Дві тисячі запорозьких охочих, а інші ... голота, чернь, сірома, мушкета не заладує, про гармату не скажу» [14, 52-53]. Але далі починає домінувати мотив: «Прийде час великої хуртовини. Тільки брати пізнаватимуть себе серед гніву» [14, 58].

Особливістю роману Ю. Косача є бачення його персонажами подій на Україні в європейському контексті: «Це війна націй за свою свободу, за визволення бідного, простого люду від безправ'я страшного, від наруги кралевенят, так в Англії, як і в Німеччині, як і у нас» [81, 69].

Збройні сили множаться, міцніють. «Залишивши Чигрин в боці, втім і так зайнятий козацтвом, армія Хмельницького посувалася спішними маршами на північ. Низова Україна вже була в повстанні... Ця армія росла не днями, а годинами... Запорозькі курені йшли в авангарді...» [81, 87]. Вони весь час допомагали організувати стихійну масу. Письменник акцентує досвід запорожців: «... йшла піхота запорозька ... невтомна й безжурна ... з тих, що бились і під Марієнвердером, і під Охматовом, і під Москвою, й під Дюнкерком, під Хотинном, і молодші на Масловому Ставі й під Кумейками» [14, 88].

Розгортання повстання інтерпретовано і як його бачення персонажами з польського стану: «Бог створитель призначив нас і Україну жити поруч себе. Не хочемо жити в згоді, посліпли-єсьмо, поглухли-єсьмо, а там буря зарокотала. І тепер як стрясеться день гніву ... страшний, то не втишимо його, а впадемо ницьма: се бо нація встає по свої права...» [14, 101].

Добре обізнаний із премудростями війни, Б. Хмельницький не нехтує досвідом супротивника, уміє зважити кожную ситуацію і вийти переможцем у битві під Корсунем, бо «і чернь, і шляхта, і вийти й державці, всі до гострої шаблі пана Богдана горнутья» [14, 113].

Надалі в ідеологічних документах і в художніх творах почав утверджуватися міф Переяславської ради. Якщо в трилогії М. Старицького «Богдан Хмельницький» про потяг до Москви не йдеться, якщо роман О. Соколовського «Богун» теж не «московоцентристський», якщо «Большая Советская Энциклопедия» в 1935 р. визначала, що «Б. Хмельницький – предатель и ... враг восставшего украинского крестьянства», бо він був представником «феодално-козацкої старшини, стремлящейся уравниваться в правах с феодалами Польши», а сама Переяславська рада «способствовала закреплению колониального



владычства Росії над Україною и крепостного гнета» (Большая Советская Энциклопедия. – М.: 1935. – Т. 59. – С. 816-818), то згодом ідеологічна ситуація, а за нею й художня інтерпретація змінюються.

Історіографічне трактування змінено під впливом ідеологічних нарад і дискусій, постанови «Про викладання історії СРСР» (1934) і закріплено в статтях і книгах історика М. Петровського (1939-1940) та в «Історії України» (1940).

На нове трактування Визвольної війни середини XVII ст., ролі в ній Б. Хмельницького, а також Переяславської ради першим відгукнувся О. Корнійчук п'єсою «Богдан Хмельницький» (1937). Повість Я. Качури «Іван Богун» (1940), роман І. Ле «Наливайко» (1940) нав'язували думку про відвічне «тяжіння» українського народу до московитів.

Комуністична ідеологія поступово трансформувала Переяславську раду в «найбільше благо», насаджувала тезу про «віковічне прагнення» до «возз'єднання», а головне було педальоване твердження, що це був момент з'єднання в одно трьох народів, котрі вишли з однієї колиски.

Диалогія Натана Рибак «Переяславська рада» (Т. 1 – 1948 р., Т. 2 – 1953 р.) до хрущовської «відлиги» не мала жодного критичного зауваження, бо її перший із двох томів був удостоєний в 1950 р. Сталінської премії. Головна мета твору – українсько-російська дружба і підпорядковане їй зображення зовнішньополітичної і внутрішньої діяльності українського гетьмана. На противагу іншим авторам Н. Рибак уникає опису батальних картин, зосереджуючи увагу на політичних інтригах, таємній дипломатії.

Посол гетьмана С. Мужилівський запевняє думних дяків: «Народ увесь тільки на царя московського уповає, одна надія на вас – прийдете на поміч, тоді врятуєте наш край». І цар погоджується: «Втішно, звичайно, землі царства свого умножать» [15, 1, 76]. Та стримує Москву Полянський договір, бо вона б і раніше «приєднала» Україну.

У різних епізодах твору Н. Рибак, серед усіх станів українського суспільства звучить рефрен: «Під Москву!» Усі застілля гетьмана починаються одним тостом: «Вип'ємо, товариство, за народ руський, за братів наших, за царя московського». Але історичні реалії такі, як доводять М. Грушевський, Д. Дорошенко, В. Сергійчук, що «народом руським» звали тоді українців, а росіян нинішніх – московитами і військо їхнє – просто «московю».

Художня інтерпретація Н. Рибак була спрямована на утвердження мотиву, що українська еліта і нижчі шари суспільства не здатні створити свою державу, вони зневірилися перемогти поляків, а їхня єдина надія – Москва.

М. Сиротюк, аналізуючи ситуацію, коли «наче знялись із місць хати по всій Україні й пустились у мандри», зауважував, що тікають і козаки – бойова сила народу [16, 259]. Виходило так, ніби козакам була байдужа доля своєї землі, вони ніби пишаються, що вирушили на Московщину. «Підемо всі до одного, все тут спалимо, попелом вкриємо землю», – говорить козак Мартин Терновий, переможець битв під Жовтими Водами, Корсунем, Пилявцями. Кон'юнктура інтерпретація дій козаків-героїв була занадто гіперболічною.

Н. Рибак «редагував» «Статейний список» царського посла В. Бутурліна, не згадав ні про таємну раду гетьмана із старшиною, ні про конфлікт із приводу присяги, коли справа висіла на волоссині, трактуючи вирішення державних питань дуже легко і спрощено.

Слід зазначити, що в центрі уваги Н. Рибак стоїть Переяславська рада 1654 р., події якої та українсько-російські взаємини письменник висвітлював кон'юнктурно, на догоду ідеологічним догмам.

Висвітлення багатомірної історичної романістики першої половини XX ст. складалося з дослідницького проникнення у сферу певного типу світовідчуття, історіософського бачення, у канони тогочасного літературного моделювання, в особливості функціонування жанру в конкретних історичних умовах.

Аналіз духовно-світоглядної та художньо-естетичної структури творів, інтерпретації традиційних мотивів і моделювання історичних постатей доби Хмельниччини дає підстави твердити, що авторам в основному вдалося відтворити позитивні риси давньої національної еліти, а саме лицарську честь і гідність, патріотизм, служіння державі та народу, мужність, розум і освіченість, а головне – почуття відповідальності за долю свого народу й уміння брати на себе всю її повноту в складний для нього час.

Як висновок варто зазначити, що М. Голубець, Ю. Косач змогли художньо донести слово історичної правди до сучасників, а Н. Рибак через ідеологічне регламентування, цензуру й «соціальні замовлення» змушений був у своїх версіях збіднювати історичні реалії, вдаватися до однолінійності класового підходу.

Дослідження дало підстави твердити, що історичні романи про Визвольну війну середини XVII ст. мають багато спільного, а також і окремого. «Переяславська рада» Н. Рибак, створена в атмосфері

ідеологічного диктату, мала різні ступені історичної достовірності, художнього історизму, домислу й вимислу. Дуже помітно впливали «соціальні замовлення», кон'юнктурне впровадження ідеології особливої (месійної) ролі Росії стосовно України, применшення пасіонарної доби, названої Хмельниччиною, коли українці усвідомили в собі прагнення до відновлення української державності, а не до підданства Москві. Західноукраїнські й діаспорні письменники М. Голубець, Ю. Косач, маючи можливість і намагаючись із художньою об'єктивністю реконструювати козацьку добу, змоделювати постаті замовчуваних провідників козацьких повстань, полковників, сотників, у романах «Жовті Води», «Рубікон Хмельницького», «День гніву» художньо довели, що Україна переживала важкий час воєнних конфліктів, але втратила шанс самореалізуватися, вибороти таке право у важких змаганнях з агресивними сусідами.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Пінчук С. П. Розвиток жанру – еволюція образу (Богдан Хмельницький в українській історико-літературній прозі) / Степан Пінчук // Проблеми. Жанри. Майстерність : літ.-крит. статті / [склад. А. Я. Янченко]. – Вип. 6. – К., 1983. – С. 117–140.
2. Ромащенко Л. І. Жанрово-стильовий розвиток сучасної української історичної прози : Основні напрями художнього руху : монографія / Людмила Ромащенко. – Черкаси : Черкаський державний університет імені Богдана Хмельницького, 2003. – 388 с.
3. Шевченко В. Ф. Художня література українська про козацтво / В. Ф. Шевченко // Українське козацтво : Мала енциклопедія. – Київ; Запоріжжя, 2002. – С. 520–527.
4. Українське козацтво : Мала енциклопедія / [редакційна колегія: Ф. Г. Турченко, С. Р. Лях та ін.]. – Київ : Генеза ; Запоріжжя : Прем'єр, 2002. – 568 с.
5. Історія української літератури ХХ століття : у 2-х кн. Кн. 1 : Перша половина ХХ ст. / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – 464 с.
6. Голубець М. Жовті води : [історичний роман] / М. Голубець. – Львів : Червона калина, 1997. – 252 с.
7. Корнев А. Ю. Постаті народних ватажків доби Хмельниччини у семіотичному просторі української пісенної епіки : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. істор. наук : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / А. Ю. Корнев. – Харків, 2005. – 20 с.
8. Косач Ю. М. Рубікон Хмельницького : [роман] / Ю. Косач. – К. : Україна, 2001. – 255 с.
9. Агеева В. П. Юрій Косач / Віра Агеева // Слово і час. – 1995. – № 1. – С. 21–26.
10. Крип'якевич І. П. Історія України / І. П. Крип'якевич. – Львів : Світ, 1990. – 520 с.
11. Сергійчук В. І. Іменем Війська Запорозького : Українське козацтво в міжнародних відносинах ХVI – середини ХVII століття / В. І. Сергійчук. – К. : Україна, 1991. – 251, [5] с.
12. Гуржій О. І. Про Юрія Косача та його роман / О. І. Гуржій // Рубікон Хмельницького : [роман] / Ю. М. Косач. – К., 2001. – С. 5–10.
13. Проза про життя інших : Юрій Косач : тексти, інтерпретації, коментарі / [упоряд. Віра Агеева]. – К. : Факт, 2003. – 352 с. – (Літературний проект «Текст + контекст». Знакові літературні доробки та навколо них).
14. Косач Ю. М. День гніву / Ю. Косач. – Регенсбург : Українське слово, 1948. – 135 с.
15. Рибак Н. С. Переяславська рада : [роман] : у 2-х т. / Натан Рибак. – К. : Дніпро, 1979.
  - a. Т. 1. – 1979. – 671 с.
  - b. Т. 2. – 1979. – 693 с.
16. Сиротюк М. Й. Українська історична проза за 40 років / Микола Сиротюк. – К. : Радянський письменник, 1958. – 335 с.

## ГЕНДЕРНИЙ ДИСКУРС У ПРОЗІ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО

Санакоєва Н. Д., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

У статті проаналізовано творчий доробок П.Загребельного з позицій осмислення гендерного та феміністичного дискурсів.

*Ключові слова: гендерний дискурс, феміністичний дискурс, психоаналітичний дискурс, гендер, концепція особистості, почуття провини.*

Санакоєва Н.Д. ГЕНДЕРНИЙ ДИСКУРС В ПРОЗЕ П.ЗАГРЕБЕЛЬНОГО/Запорожский национальный университет, Украина

В статье проанализирован гендерный и феминистический дискурсы прозы П.Загребельного.

*Ключевые слова: гендерный дискурс, феминистический дискурс, психоаналитический дискурс, гендер, концепция личности, чувство вины.*

Sanakoyeva N.D. GENDER DISCOURSE IN P.ZAHREBELNY PROSE/ Zaporizhzhya national university, Ukraine

In the article gender and famines discourse of P.Zahrebelny prose's are analyzed.

*Key words: gender discourse, feminist discourse, psychoanalytic discourse, gender, conception of personality, sense of guilt.*

Сьогодні актуальним є питання про шляхи пізнання і відображення жіночої особистості представниками обох статей. До цього слід додати, що жіночий характер має за своєю природою специфічні риси, а, отже, він вимагає специфічних особливостей для свого пізнання й відображення.

Дослідження та відтворення психології жіночих характерів, як історичних, так і сучасних, є однією з головних проблем творчості П.Загребельного. У його творах знаходимо цілу галерею жіночих образів, що прагнуть позбутися і звільнитися від пут, якими їх скувало патріархальне суспільство, і сучасних жінок, що також зазнали страждань від чоловічої половини населення. Актуальність студії обраної теми зумовлена недослідженістю гендерного та феміністичного дискурсів у прозі П.Загребельного. Отже, метою дослідження є осмислити та проаналізувати вплив і взаємодію психоаналізу, фемінізму й гендерних досліджень у концепції особистості П.Загребельного.

Моделюючи образи “нових жінок” та “нових чоловіків”, П.Загребельний ніде прямо не говорить про ідеї емансипації, феміністичні теорії й т. ін., не акцентує на цьому уваги, як, скажімо, письменниці-феміністки кінця ХІХ – початку ХХ століття, проте послідовно розкриває проблеми ставлення суспільства, зокрема українського, до жінки, тобто спостерігаємо зв'язок із фемінізмом як ідеологією. Які ж особливості жіночої психології? Як чоловік має ставитися до жінки (жінки-матері, матері-природи)? Такі питання ставить письменник у ряді творів і через посередництво своїх героїв-чоловіків дає відповіді на них.

Дослідники наголошують на тому, що саме психоаналіз З.Фрейда лежить в основі феміністичної критики. На думку І.Жеребкіної саме З.Фрейд “...ввів у сучасну культуру феномен жіночого як один із центральних феноменів, що традиційно був зміщений на периферію” [1,274], асоціював жіноче з несвідомим, відзначив гетерогенність, множинність, дискретність та непослідовність його структури, і саме ці риси несвідомого дозволили наблизитися до розуміння феномену жіночого в культурі. Саме ця ідея класичного психоаналізу лежить в основі концепції взаємостосунків чоловіків і жінок у творчості П.Загребельного, зокрема є провідною у етнопсихологічній концепції особистості.

Гендерні дослідження в гуманітарних науках виникли наприкінці 60-х років ХХ століття і формувалися в процесі поєднання двох найпопулярніших напрямів західноєвропейського та американського літературознавства – психоаналітичної та марксистської критики [7, 292]. Це новий науковий напрямок і, як вважала І.Жеребкіна, нова академічна дисципліна, що знаходиться на межі багатьох наук [1]. У центрі її уваги – соціальні, культурні, мовні та інші фактори, що визначають поведінку чоловіків і жінок у залежності від їх уявлень не тільки про свою біологічну стать, але і про гендер, соціокультурну стать. “Використання гендерного підходу в гуманітарному пізнанні надає широкі можливості для переосмислення культури”, – наголосувала Н.Чухим [8]. Отже, проаналізувавши різні підходи до тлумачення цього терміна, ми встановили, що теорія соціального конструювання гендеру і трактування його як стратифікаційної категорії використовується переважно в соціальних науках, а гендер як культурна метафора – у гуманітарних.

Виявляючи інтерес до різних філософських, психологічних, естетичних напрямів, П.Загребельний прагнув сформулювати свою концепцію особистості, її ролі в історії нашої держави. Особливістю авторського бачення світу є визнання несправедливого ставлення до жінки як до істоти нижчого рівня. Головний герой роману “Я, Богдан” не раз розмірковує над питаннями гендерної рівності: “...Жінки то

народ, а в народі завжди чиста душа. Жінка не може бути винною. Винні тільки чоловіки. Ми лишаємо жінок у самотині і занедбаності і вимагаємо, щоб вони платили тільки вірністю. Чому? За яким правом? І чи не буває в них тяжких годин, коли хочеться помститися нам будь-якою ціною, може, й найвищою? А чим може помститися жінка, окрім тіла свого – найбільшої своєї цінності? І не треба дивуватися, коли надають вони при цьому перевагу чоловікам незначним і навіть простакуватим, бо й цим мстяться по-своєму світові, який зводить жінок до найнижчого рівня” [4, 461 – 462]. Сам автор пояснив це так: “... Я став на бік світу жіночого раз і назавжди вже із дитячих літ (змалку ріс сиротою без матері, яка в спогадах виросла мало не до висот Богородиці), тоді цілі роки примусової концтабірної цноти, після яких була сувора повоєнна цнота нашого покоління (народжені в часи сексуальної революції ніколи не зможуть цього зрозуміти), а справжня любов до жінки і найвища шанобливість до неї, як втілення найвищої земної краси, може народжуватись тільки там і тоді, де всевладно панує цнотливість, чистість і, сказати б, недоторканість (не депутатська!)” [6, 169]. Але письменник зауважує, що він не зрікається “свого природного чоловіцтва на користь найвищого природного начала – жіночого” [6, 169].

Гендерний та феміністичний дискурси актуалізувалися в прозі П.Загребельного ще в історичних романах. У романі “Диво” П.Загребельний піднімає проблему гендерної професійної реалізації в мистецтві. Так, головний герой сюжетної лінії 60-х рр. ХХ століття – Борис Отава, роздумуючи над тим, чи може жінка бути справжнім художником, робить невтішні висновки: “Якщо вона справді художниця, то це вже не жінка <...> якщо ж лишилася справжньою жінкою, то ніяка вона не художниця” [3, 14]. Тут ще дуже активні у свідомості автора та його героїв патріархальні погляди на гендерні ролі чоловіків і жінок. Те ж бачимо і в романі “Первоміст”, хоча тут прозаїк не заперечує можливість наявності жіночого елементу в чоловічій психіці. Тобто, можна говорити про інтуїтивне моделювання психології головного героя згідно засад юнгівської теорії архетипів: “В блуканнях відкрилося йому, що він мав би належати не до чоловіків з їхньою пристрастю тинятися по світах, а до жіноцтва, з його при звичаєнням до одного місця, бо кожна жінка припнута до місця обов’язком, родом, статтю. Жінка народжена для спокійної нерухомості <...> А хіба він не такий? Він належав більше до світу жіночого, з його замилюванням (а чи призначенням) до нерухомості, аніж до неспокійного чоловічого роду” [2, 76].

У “Роксолані” та “Свпраксії” письменник в основу концепції жіночої особистості поклав почуття провини, яке головні героїні переживали з різних причин. Роксолана переживає нейтральну, вселюдську гендерну провину, а Свпраксія – псевдопровину, яку їй нав’язували протягом усього життя. Також письменник у цих романах показує вплив чоловічого світу з його психологією і традиціями на жіночий, і зміну останнього, його “очоловічення”, а звідси і можливість впливати на протилежний.

У романі “Я, Богдан” письменник репрезентує українську чоловічу ментальність, традиційні патріархальні погляди про взаєностосунки чоловіків і жінок, які склалися протягом віків, усвідомлюючи при цьому несправедливість такого ставлення, у цьому, власне, і полягає новаторський підхід автора-чоловіка. Українська чоловіча ментальність представлена в образі автора (ліричних відступах, роздумах, дискурсивній манері оповіді) та образі головного героя (вчинках, мотивах, психології). У своїх роздумах про жіночу сутність П.Загребельний в особі Богдана Хмельницького спростовує ментальні гендерні стереотипи українців: “Нам, здавалося, що ми рятували землю рідної, а насправді рятували ту землю не козаки, а завжди тільки жінки. Завжди рятували й рятуватимуть. Оті непомітні, нещасні, зовні слабкі безсилі жінки, які вимушені були жити між двома вогнями...” [4, 37], або “В цім страшнім світі то була найтяжча доля, і ніхто, здається, й не зауважив того, ніхто не склав ні пісні, ні думи про жіночу долю, ні слова, ні згадки” [4, 37]. Видається, письменник бере на себе роль народного співця тяжкої жіночої долі.

Аналізуючи особливості українського гендерного світу, в романі “Юлія, або Запрошення до самовбивства” П.Загребельний порушує вічну тему любові і пов’язаних із нею життя і смерті. Через роздуми головного героя Романа Шульги автор розкриває свою концепцію особливостей чоловічої і жіночої психології. Протягом усього життя головний герой веде роздуми над його сутністю і у зрілому віці йому відкривається істина: “Всі книжки були про жінку. Чи то була історія, чи філософія, чи література, – скрізь так чи інакше йшлося про жінку, про її присутність і всюдисущність, він знаходив жінку і в законах біології, фізики, механіки, її невловний, але всемогутній дух пронизував навіть, здавалося б, сухі математичні формули <...> Всі закони енергетики життя замикаються на незбагненній, нерозгаданій тасмниці зачаття і народження, на правічному могутті самиці, жінки, матері, праматері...” [5, 247].

Разом із головним героєм роману “Юлія, або Запрошення до самовбивства” над сутністю чоловічого і жіночого з філософських позицій роздумує П.Загребельний. Означимо основні положення його гендерного дискурсу: “...для українців жінка найвища святиня, найдорожче божество, найфантастичніше блаженство...” [5, 241]; “...ми (чоловіки – уточнення наше. – Н.С.) нікому нічого не винні, нічим не зобов’язані, ми нікому не належимо – тільки землі, з якої прийшли і в яку підемо, і жінкам, лоно яких є солодким втіленням всеплодючості земної” [5, 150]; “... ми вже народжуємося з цим чоловічим синдромом у крові і ціле життя ждемо вдоволення тільки наших пристрастей, забаганок, а то навіть

збочень” [5, 166]; “Всі науки, здається, жіночого роду, а великі вчені – тільки чоловіки. Історична узурпація. Колись жінки збунтуються. Тим часом єдине, що мають відстоювати від чоловічих посягань, – власне тіло” [5, 171]; “...чоловіки продані від народження, і все їхнє життя – це суцільне державне рабство. А жінка від народження вільна, і жадова продатися – це теж від свободи” [5, 338]; “...жінка – цариця життя, а всі так звані закони природи і закони вселяких держав... – ніщо, як чоловіча нікчемність, кинута богами до жіночих ніг” [5, 275]; “...Чоловіче населення Землі – це ж тільки вода! А жінки – сіль. Вода прилине і відлине, а сіль або ж зостанеться, або піде в такі глибини, звідки вже її не видобуде ніяка сила” [5, 71].

Моделюючи різні типи українських жінок, прозаїк прагнув простежити розвиток суспільства, бо, на його думку, він визначається саме своїм ставленням до жінок: “...Жінки завжди стають першими жертвами. Коли нещасна жінка, тоді нещасна і держава, нещасний цілий світ...” [5, 334]. Серед низки жіночих образів останніх років ХХ століття важко знайти самодостатню жінку, задоволену життям. Головні герої – чоловіки, здебільшого, наділені здатністю філософськи мислити в середньому та зрілому віці, коли позбуваються абсолютної ілюзорності й зрікаються будь-яких претензій на свою вищість та намагаються осмислити і переоцінити свої стосунки з жінками.

Так, найбільш вираженими аспектами гендерної теорії П. Загребельного є: моделювання українських чоловічо-жіночих взаємин, зумовлених соціальними ролями та світобаченням їх учасників; вираження протесту проти сучасного порядку та пошук нових форм і рівнів соціальних відносин в інтересах представників обох статей. Письменник через зображення індивідуальних жіночих особистостей з їхніми проблемами намагався вести діалог із читачем-чоловіком, який найчастіше сьогодні стоїть біля керівного керма і не в силах захистити жінки, того єдиного, заради чого, на думку письменника, варто жити.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Жеребкіна І. Фемінізм і психоаналіз / Жеребкіна І. // Введення в гендерні дослідження: В 2 ч. – Ч. І. / Під ред. І. Жеребкіної. – Харків: ХЦГІ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. – С. 346-369.
2. Загребельний П. Первоміст: [роман] / Павло Загребельний. – Харків: Фоліо, 2002. – 365 с.
3. Загребельний П. Диво: [роман] / Павло Загребельний. – К.: Дніпро, 1982. – 623 с.
4. Загребельний П. Я, Богдан (Сповідь у славі): [роман] / Павло Загребельний. – К.: Дніпро, 1986. – 492 с.
5. Загребельний П. Юлія, або Запрошення до самовбивства: [роман] / Павло Загребельний. – Харків: Фоліо, 2002. – 351 с.
6. Загребельний П. Таємниця Євразії, або жінка і чоловік з погляду вічності / Загребельний П. // Березіль. – 2000. – № 7 – 8. – С. 165-173.
7. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Зборовська Н. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
8. Чухим Н. Гендер та гендерні дослідження в ХХ ст. / Чухим Н. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n17texts/chuhym.htm#up>

УДК 821.161.2 – 192.091

## УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ПІСНЯ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

Сердюк А.В., здобувач

*Запорізький національний університет*

У статті розглядається історичний шлях розвитку української пісні літературного походження від пісень і романсів ХІХ ст. до сучасної естрадної пісні кінця 90-х років ХХ століття. Приділено увагу пісенності й мелодійності віршів, покладених на музику.

*Ключові слова: поезія, пісня, романс, вірш, пісенність, мелодійність.*

Сердюк А.В. УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ ПЕСНЯ: ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ЖАНРА / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье рассматривается исторический путь развития украинской песни литературного происхождения от песен и романсов XIX ст. до современной эстрадной песни конца 90-х годов XX столетия. Уделено внимание песенности и мелодичности стихов, положенных на музыку.

*Ключевые слова: поэзия, песня, романс, стих, песенность, мелодичность.*

Serdyuk A. UKRAINIAN LITERARI SONG, THE HISTORY OF THE GENRE'S DEVELOPMENT / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article deals with the historic way of the development of the Ukrainian song, literary origin from songs and romances of the XIX century till modern pop song of the late 90s XX century. It paid much attention to romantic, melodious verses of these songs.

*Key words: poetry, a song, a romance, a verse, songity, melody.*

Витоки української пісні сягають глибини тисячоліть. Пісенна творчість нашого народу охоплює життя як окремої людини, так і всієї нації у всіх проявах від давніх часів і до наших днів. Пісня має багато жанрових різновидів і глибоко та всебічно розкриває умови життя українського народу, його славне й трагічне минуле, звичаї, традиції, вірування, характер, оптимізм.

Погоджуючись із думкою Г. Клочека, про народну пісню як колективний витвір можна говорити в тому сенсі, що пісенний текст, передаючися від покоління до покоління, постійно шліфувався, вдосконалювався багатьма виконавцями, ідейний зміст пісні поглиблювався, виразнішою ставала її форма – так відбувалася її оптимізація. Проте немає сумніву, що кожна пісня мала свого першотворця – тобто людину, яка першою її проспівала, – бо саме спів був основним способом творення пісні, коли її слова й мелодія складались одномоментно [1,259].

Нам відомі деякі імена творців народної пісні. Наприклад, як зазначає енциклопедія «Українське козацтво», автором знаної в Європі пісні «Їхав козак за Дунай», яку обробив німецький композитор Людвіг ван Бетховен, був український поет і філософ XVIII ст. Семен Климовський, а шедевр української пісенстворчості «Засвіт встали козаченьки» склала легендарна поетеса з Полтавщини Маруся Чурай [2,235].

Літературні пісні виникли як продовження й творчий розвиток фольклорних пісень. У XVIII ст. в Росії улюбленим жанром стає романс, який поступово набирає характерних національних ознак у жанрі камерної музики й стає унікальним явищем світової культури. В українській літературі пісня й романс набувають популярності в XIX столітті. Цінний внесок у розвиток пісенного жанру зробили Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка, ліричні твори яких популярні й досі [3,298].

Розрізняють пісні-романси фольклорного складу та пісні-романси літературного складу на вірші поетів-романтиків. На думку М. Гордійчука, народні романси виникали, як правило, в інтелігентському середовищі. Колись, напевне, були відомі їхні автори, та з часом більшість імен загубилася. В одному ряду з народними романсами стоять «сфольклоризовані» пісні літературного походження. Літературні автори цих творів, як правило, відомі – Є. Гребінка, А. Кримський, Леся Українка. Менш відомі творці мелодій. Хоча є твори, в яких поряд із поетами Т. Шевченком, В. Забілою, С. Руданським, Л. Глібовим відомі й імена композиторів – М. Глінки, А. Рубінштейна, Г. Гладкого та інших [4,4]. Серед популярних пісень того часу – «Віють вітри» І. Котляревського, «Не щечечи, соловейку», «Гуде вітер вельми в полі» В. Забіли, «Скажи мені правду» О. Афанасьєва-Чужбинського, «Стоїть гора високая» Л. Глібова, «Вечірня пісня» В. Самійленка та ін. Багато авторських романсів XIX ст. зберегли популярність досьогодні. Це «Ніч яка місячна, ясна, зоряна» (сл. М. Старицького, авторська назва «Виклик», муз. народна), «Чорні брови, карії очі» (сл. К. Думитрашка, муз. Д. Бонковського), «Дивлюсь я на небо» (сл. М. Петренка, муз. В. Яремби), «Повій, вітре, на Вкраїну» (сл. С. Руданського, муз. В. Александрова) та ін.

Як зауважує М. Гордійчук, пісні літературного походження переважно ліричні. Мелодичний матеріал пісень літературного походження близький до народних романсів. Романси порівняно з піснями носять інтимніший характер, їхні мелодії більш «організовані» щодо ладу й ритміки, ближчі до загальноновживаної мажоро-мінорної системи. Поетична будова романсів багата певною лексикою, відповідною структурою речень і порівнянь, вони складають у пісенному фонді народу своєрідний проміжок між безіменною музично-поетичною й професійною культурою [4,4-5].

Підкреслюючи єдність музики й слова в романсі, автор багатьох вокальних творів і один з провідних теоретиків гуртка «Могучая кучка» композитор Цезарь Кюї писав: «У вокальній музиці поезія й звук – рівноправні держави, вони допомагають одне одному: слово надає визначеність висловлюваному почуттю, музика підсилює його виразність, надає звуку поезію, доповнює недосказане; обидва зливаються воедино і з подвійною силою впливають на слухача» [5,16].

Як зазначає Л. Прохорова, поява в XVI–XVIII ст. міських форм видовищної фольклорної культури (вертепного театру, ярмаркових театрів, балаганних вистав, масових гулянь) та різноманітних форм дворянсько-аматорської культури (театральних дивертисментів, салонних музичних вечорів, клубних концертів) засвідчує інтенсивний розвиток українського естрадного мистецтва. Період першої половини XIX ст. пов'язаний із впливами західноєвропейської музичної культури, у лоні якої формується новий демократичний кафе-стиль «кабаре» з характерними жанрами літературної пародії, шансона-балади та куплетної пісенки з рефреном. Зарубіжні артисти гастролюють по українських містах, виступають у салонах аристократії, театрах, приватних будинках, на відкритих майданчиках. Із середини XIX ст. сфера

розваг істотно розширюється, запозичуються різноманітні форми західноєвропейського естрадного мистецтва: садово-паркова естрада, кафе-концерти, вар'єте, кабаре та ін.; на їхніх сценах представлені зарубіжні та російсько-українські театральні антрепризи, виступають співаки, музиканти [6,10].

Наприкінці XIX століття поступово відбувається розподіл пісні на професійно-академічну й так звану популярну, зокрема естрадну та масову. На початку XX ст. жанрову спрямованість українського пісенного мистецтва визначають циганський романс, міський романс, народна пісня-романс.

Під час революційних подій в Україні 1905 та 1917 років літературна пісня несла до трудових мас ідеї свободи, рівності, братерства, ідеї нового світу. Із революційної пісенної поезії, створеної на початку століття, ще довго черпали натхнення радянські поети.

Від жовтня 1917 року почалася епоха політизації мистецтва. Під повним контролем держави опинилась уся сфера культури й освіти. Усі навчальні заклади, театри, виставки, музеї і т. п. знаходились у власності держави. Розраховувати на визнання могли лише ті діячі культури й мистецтва, які відповідали вимогам, що їх висувала влада. Для контролю над діячами мистецтва в 1930-х роках були створені творчі спілки (Спілка письменників, Спілка композиторів і т. п.). Творча інтелігенція отримувала кращі умови життя (спецпайки, відпочинок і т. п.), однак повинна була строго відповідати культурній політиці радянської влади. Панівним стилем радянського мистецтва став соціалістичний реалізм, що вимагав від митця служіння ідеалам та інтересам комуністичної партії. Ідеологічний характер мистецтва та загальні принципи державного керівництва естрадою було закріплено законодавчо. З'являються нові терміни: «радянська естрада», «радянська масова пісня». Ідеологічний пафос радянської масової пісні влучно визначив видатний співак і музикант Л. Утьосов: «...радянська пісня – новий жанр. Це не романс, не міська пісня дореволюційного періоду. Це форма, народжена революцією, яка відображає її поступальний рух, боротьбу за нове життя, за нову людину» [7,6].

Революція в Україні докорінно змінила не тільки політичне й економічне, але й культурне життя нації. Створювалася нова, революційна преса, видавалися книги, формувалися свіжі, повні енергії й творчого запалу літературні сили, творилася нова культура. Як і завжди, пісня супроводжувала нове життя. Своє ставлення до революційних подій народ висловлював у звичній формі частівки (в Україні це було знамените «Яблучко»), а також у солдатських і робітничих піснях, які, як правило, склалися на площах під час мітингів. Перебудова світу відбувалась такими високими темпами, що створення нових пісень не встигало за подіями й змінами в житті. Щоб задовольнити невідкладну потребу в новій пісні, творці часто зверталися до відомих мелодій, бо нові слова було створити легше, ніж музику. Тому першими зразками радянських пісень стали переробки популярних народних творів. Це було характерним масовим явищем в українській літературі 20-х років, неминучим, але потрібним, хоч і не завжди вдалим. Нові, революційні тексти співалися на мелодії відомих у народі пісень, як тоді говорилися – «старі пісні на новий лад». Практикувалося й оновлення народних пісень через осучаснення змісту віршів та наближення музичного викладу до пролетарських зразків. Часто це були не тільки старі мотиви, але й старі, вже не актуальні слова, однак з новим, переробленим приспівом. Саме він найбільше подобався і його підхоплювали присутні. Згодом від переробок поети переходили до написання нових, оригінальних текстів. Так, популярна комсомольська пісня І. Шевченка «Гей нумо, хлопці, славні молодці» співалася на мелодію козацького маршу «Гей, не дивуйте, добрі люди, що на Україні повстало». Пісня вдало розкриває романтичні настрої комсомольців часів революції й громадянської війни:

З боєм пройшли ми весь степ України,  
Коней в Дону напували,  
Під Перекопом ворога били,  
Ми й на Карпатах бували [8,85]...

Але життя вже кликало молодь на відбудову господарства. Тому марш закінчується новим закликком:

Гей-но, червонці й ви, комсомольці,  
Станемо духом рідніші!  
Будем боротись і працювати,  
Щоб було жить всім миліше [8,85]!

Переробляти старі пісні стало в двадцятих роках модою. Це поширилося на історичні, побутові пісні, пісні про кохання, веснянки, щедрівки, колядки тощо. У ті роки комсомольці, молодь співали, наприклад, щедрівку в такій редакції:

Нова рада стала,  
Яка не бувала:  
Звізда ясна п'ятикутна  
На весь світ засіяла,  
Упали вівтарі,  
Покотились царі, –  
Слава люду робочому,  
Чабанам, шахтарям [8,79]...

Або:

Добрий вечір тобі, вільний пролетарю! Радуйся!  
Ой радуйся, земле, світ новий народився [8,79]!..

Дослідник Г. Нудьга висловлює думку, що переробки й нові пісні з використанням старих мелодій відіграли певну позитивну роль у становленні нової культури. У народ з цими піснями йшли думки, гасла, ідейні заклики, які висунула революційна доба. Найкращі з пісень такого типу, що виникли в перші роки радянської влади, жили в усній передачі ще кілька десятиліть («Ой що ж то за шум» І. Микитенка; «Гей нумо, хлопці» І. Шевченка; переробки А. Головка; «Через річеньку...», «Сонце низенько» О. Кучеренка тощо) [8,81].

Деякі вдалі з художньої точки зору переробки були взяті на щит радянською пропагандою, бо підходили новій владі з ідеологічних міркувань. Такою стала, наприклад, червоноармійська пісня «Проводи» («Как родная меня мать провожала»), написана 1918 року російським поетом Дем'яном Бедним, що виконувалась на мелодію української жартівливої пісні про комара, відомої в Україні ще із XVII століття. На цю ж мелодію тоді співалася ще одна переробка – «Ой що ж то за шум учинився» українського поета І. Микитенка. Про це сьогодні знає лиш обмежене коло фахівців. Слова революційної пісні «Смело мы в бой пойдем» також були укладені на мелодію українського романсу. А знаменита пронизливо-лірична «будьонівська» «Там вдали, за рекой» була переробкою української стрілецької пісні. У перших друкованих збірках пісня «Там вдали, за рекой» подавалася як народна мелодія на слова Н. Кооля, пізніше – як народна пісня в обробці братів Покрасс, а деякі радянські пісенники 80-х років XX століття авторами музики вже вказували братів Дм. і Дан. Покрасс.

А от переклади українською мовою відомих у перші післяреволюційні роки російських пісень «Ми – ковалі», «Молода гвардія», «Пісня кузні», а також пісень Дем'яна Бедного, хоч і прижилися тоді в народі, до наших днів не дожили і в пам'яті людській не лишилися, бо не мали серйозної підтримки з боку радянської пропаганди. Ще один подібний приклад – переклади українською таких відомих російських пісень, як «Варшавянка» («Хмари зловісні нависли над нами»), «Смело, товарищи, в ногу» («Сміло у ногу рушайте»), «Вы жертвою пали» («Ви жертвою в бою нерівним лягли»), «Замучен в тяжёлой неволе» («В неволи скатований люто») та ін. У буремний революційний час ці пісні були надто актуальні, їх часто співали, багато друкували, але з приміткою «автор перекладу невідомий». Дякуючи самовідданим багатолітнім дослідженням знавця української пісні Г. Нудьги ми змогли дізнатися, що на початку XX століття ці переклади здійснив поет Олександр Олесь [8,69-72]. Вдало переклав він також і французьку «Марсельезу» («Над залитою кров'ю землею»). Однак еміграція поета одразу після революції відкинула його ім'я та високохудожні переклади в забуття.

Культурна перебудова в СРСР у 20-ті роки XX ст. здійснювалася через організацію самодіяльних гуртків при заводах, фабриках, загонах Червоної Армії, сільських клубах, школах, де мільйони трудівників залучалися до пролетарського музичного руху. Одночасно в гуртках проводились і ідеологічно-виховна робота, і політична пропаганда, і критика буржуазної ідеології. Поширення самодіяльного хорового музично-освітнього руху органічно поєднувалося з давніми українськими народними традиціями гуртового співу, із глибокою закоханістю в народну пісню. Першим репертуаром гуртків були революційні пісні: «Інтернаціонал», «Варшав'янка», «Шалійте, шалійте, скажені кати», «Ми – ковалі». А твір М. Лисенка на вірші І. Франка «Вічний революціонер» став музичним символом революційної боротьби в Україні й набув значення гімну. Діячі української музичної культури, які сприйняли революцію – М. Леонтович, Я. Степовий, К. Стеценко, – відгукнулися на поклик часу створенням обробок народних революційних пісень, розрахованих на виконання самодіяльними колективами [9,13].

Після сатиричних частівок, що народилися відразу після революції, прийшов час масово-патріотичних пісень боротьби й праці. Розбуджені духовні здібності робітників, селян, солдатів викликали небачений потяг до творчості. Колективно вони беруться за створення нових пісень, гаряче обговорюючи їх тексти й музику, визначаючи ідейно-тематичне спрямування майбутнього твору. Так, бійцями Богунського полку була складена пісня «Хай тріщить під нами крига», а комсомольці Київських вагоноремонтних майстерень до святкування сьомої річниці Жовтня створили пісню «Наш паровоз, вперед лети» (муз. П. Зубакова, вірші Р. Красного), яка облетіла всю країну й набула значення своєрідного символу молодого республіки [9,13].

Як підкреслює В. Кузик, революційні й пролетарські пісні стали невід'ємною частиною демонстрацій, мітингів, зборів, суботників, агітконцертів. На перший план у пісні виводиться герой-борець, усе життя якого присвячене служінню народові. Він свідомо відмовляється від власної долі, від особистих прагнень, кохання. Образ такого революціонера був тоді не якимось умовним, а став глибоким внутрішнім переконанням та з непідробною щирістю звучав у творах відомих митців [9,15].

В. Кузик наголошує, що в українському радянському пісенному русі 20-х років XX ст. з особливою силою відчувалася тенденція до інтернаціоналізації жанру. Найбільше поширення мали революційні пісні – російські, польські, німецькі, угорські, пісні пролетарських композиторів різних народів, що були



відгуком на нові історичні події: революційну боротьбу, розгром інтервенції, перші новобудови, де в розв'язанні спільних завдань відбувалося інтернаціональне єднання народів країни, а також пролетарів усього світу [9,14].

Тематика новостворених пісень природно впливала з обставин тодішнього життя. Бурхливі революційні події в місті й на селі, воєнна обстановка років громадянської війни, боротьба за встановлення радянської влади, колективне життя села, заходи по організації молоді, робота комсомолу, становлення нового побуту, пропаганда нового життя, соцкультури – усе це вимагало й оригінальної пісні.

Із маршових пісень двадцятих років користувалися увагою «Червоноарми», «Червоноармійський марш» В. Сосюри; «Йдемо вперед», «Ми лани зелені кинули», «Нас покликали в військо червоне» А. Паніва; «Юнацький марш» В. Поліщука. А з новостворених пісень-гімнів серед молоді й школярів великої популярності набув «Інтернаціонал Юнаків-Спартаків» Т. Карпової [8,82].

Складні за своєю образністю пісні П. Тичини «На майдані», «Як упав же він з коня», «Гаї шумлять» теж майже не сходили зі сторінок пісенників та перейшли в усний ужиток народу. Популярні були й пісні на тексти В. Чумака («Червоний заспів», «Більше надії, брати»). У ті ж роки входять у народний побут пісні на слова В. Сосюри («О, не даремно...», «До нас», «Селянин, і шахтар, і матрос» та ін.), М. Рильського («Яблука допіли»), П. Капельгородського («Тримай зброю») та інших [8,81-82].

Популярними були пісні про комсомольське життя, участь молоді в громадянській війні, у боротьбі за встановлення радянської влади, вироблення й утвердження нового побуту. Молодь ішла до міста вчитися, будувати заводи, служити в Червоній Армії. Центр життя переміщується з села до міста. Про це йшлося в пісні «Нас покликали» на слова А. Паніва. Тут і нові чуття, і нові думки, і нова естетика слова та його ритмічна організація:

Наша доля юнацька, весела,  
А у грудях – мов зорі горять.  
Прощавайте, задумані села,  
Здрастуй, місто, брукований брат [8,84].

У двадцятих роках з'являються окремі твори, що потім, із розгортанням колективізації сільського господарства, розвинулись у велику групу пісень про колгоспне село. Першою піснею, що залунала на всю Україну й стала символом часу, був твір І. Шевченка «Дванадцять косарів» (муз. К. Богуславського):

Гарно, гарно серед степу,  
Глянь на північ, південь, схід!  
Мені сонце косу клепле  
І мантачку золотить [8,87].

Поет зумів подати прозорий, наповнений пахощами літнього поля, малюнок трудового дня колективу. Автор відчув музику праці, гармонію почуттів одиниці й колективу. Колективна праця була новим фактом у суспільному житті народу. Воля, незалежність людини від власника, відчуття насолоди від праці відрізняють цю пісню від дожовтневих пісень:

Виступає нас не мало, –  
Аж дванадцять косарів;  
Косим клевер, косим трави  
На комунівській землі [8,87]...

«Дванадцять косарів» – одна із кращих пісень не тільки в доробку І. Шевченка, а в усій пісенній поезії двадцятих років. Цю ж тему праці й побуту в селі розвивають згодом М. Кожушний («Пісня колективу»), Т. Фіалко («Незаможницька») та інші поети. Кожна з пісень була новиною і в тематиці, і мові, і в образах; ритміка й музика теж були значно оновлені, освіжені порівняно з народною традицією. Уперше в них з'являється новий герой – тракторист, який потім, у 30-40-х роках посідає таке значне місце в народній і літературній пісні. Те нове, що відбувалося в житті суспільства, знайшло відбиток у новостворених піснях (комуна, колектив, машинізація, трактористи, індустріалізація та ін.) [8,88-89].

Як стверджує Г. Нудьга, українська радянська пісня в післяреволюційне десятиліття пробивалася до народу, переборюючи різні ідеологічні перепони, а також певну консервативність у його середовищі, зокрема на селі, де нову пісню не завжди сприймали з ентузіазмом. Однак, коли в місті й на селі розгорнулася значна культурно-виховна робота, молодь і біднота підхоплювали нові слова й мелодії, охоче їх співали. Нові пісні було нелегко створити, та ще й такі, щоб їх сприйняв народ за тих складних суспільно-політичних умов життя. Дехто з поетів і критиків висловлював думку, чи зможе нова радянська поезія осилити жанр пісні, чи можна взагалі створити сучасну пісню? Однак в середині двадцятих років українські поети вже написали такі тексти пісень, що стали масовими і в місті, і на селі, і в армії, з них були складені цілі збірники, а найновіші твори радянських поетів і композиторів уже прикрашали хоріві концерти. Визначну роль у створенні радянської пісні відіграли письменники М. Кожушний, І. Микитенко, А. Панів, В. Поліщук, М. Рильський, В. Сосюра, П. Тичина, П. Усенко, Т. Фіалко, В. Чумак, І. Шевченко та інші. Разом із ними у жанрі пісні успішно працювали композитори

К. Богуславський, В. Верховинець, Г. Верьовка, П. Козицький, А. Лебединець, Л. Ревуцький та ін. У 20-х роках нова радянська пісня стала вже масовою і за поширенням, і за кількістю нових творів, хоч іще не всі аспекти життя вона охоплювала. Мало було ліричних пісень. Мотиви кохання виступали в піснях про життя комсомолу або на тему революційної боротьби чи громадянської війни лише побіжно. [8,90-91].

На переконання Г. Нудьги, нова масова пісня стала політично загостреною, бо виконувала важливу громадсько-політичну функцію – руйнувала старі ідеали й утверджувала нові. Тому ідейність домінувала в піснях того періоду. У стилістиці новостворених текстів спостерігаємо риси ораторської мови, стислу риторичну виразність, динамічність вислову, близьку до мови гасел і плакатів [8,92]. Як пише В. Кузик, радянські митці фактично створили новий пісенний жанр, пов'язаний із суспільно-політичним життям народу, ідеологічною боротьбою й трудовими завданнями. Масова пісня стала провідним жанром пролетарської музики – явищем, не баченим раніше й властивим саме радянській дійсності [9,14].

Особливу групу пісень того періоду в Україні склали так звані стрілецькі пісні. Значна частина їх виникла ще під час Першої світової війни між царською Росією й Австро-Угорщиною в середовищі вихідців із Галичини, що були об'єднані у військові підрозділи січових стрільців. Життєвий шлях авторів цих пісень Михайла Гайворонського, Богдана й Левка Лепких, Романа Купчинського закінчився в еміграції, але їхні пісні міцно увійшли в музичний побут України, стали органічною частиною музичної свідомості народу. Такі зразки пісенності, як «Їхав стрілець на війноньку» (у радянський час – «Їхав козак на війноньку»), «Чуєш, брате мій», «Ой видно село», «Мав я раз дівчиноньку», «Човник хитається серед води» увійшли до репертуару багатьох професійних і самодіяльних народних колективів. Популяризації стрілецьких пісень сприяло звернення до їхньої обробки композиторів В. Барвінського, К. Богуславського, Б. Вахнянина, М. Вериківського, М. Колесси, М. Леонтовича, С. Людкевича, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького, К. Стеценка, Я. Ярославенка та ін. [10,8-9].

Як наголошує О. Правдук, у стрілецьких піснях відбилися найрізноманітніші почуття людини, але, насамперед, у них оспівується національна гідність, козацька волелюбність, прагнення українського народу до єдності. У багатьох із них на повний голос звучить уболівання за долю народу, який пригнічувався царською Австро-Угорщиною й потерпав від зазіхань буржуазної Польщі; прагнення бачити народ гідним продовжувачем вільнолюбивих традицій Запорозької Січі. Стрілецькі пісні приваблюють загальнонародськими мотивами кохання, розлуки, смерті на полі бою, витриманими у фольклорних традиціях. До них залюбки звертались у багатьох співочих сім'ях. Особливо популярними ці пісні були серед галичан, передаючись від покоління до покоління [10,8-9].

Період непу позначився поверненням буржуазних смаків. Головною прикметою того часу стали вульгаризація людських взаємин і примітивний стиль вислову. У містах з'являються танцзали, ресторани, кабаре, шинки, у яких зазвучали різні «Циганочки», примітивні фокстроти з текстами про іспанські таверни, притони, вино, екзотику, ціла серія танго (танго смерті, меланхолії, любові, екстазу і т. п.), чарльстони й безліч сентиментальних і «жорстоких» романсів. Великої популярності набули пісні В. Кручиніна на слова П. Германа – «Кирпичики» (у виконанні співачки з Харкова Клавдії Шульженко), «Шахта №3», «Манькин посёлок» та ін. За ними з'явилися всілякі «Гаечки», «Шестерёнки», пісні про телефоністок, кур'єрш і т. п. Ці пісеньки експлуатували нові індустріальні сюжети, їхні слова були примітивними, вони були негативно зустрінуті критикою. Однак саме вони започаткували новий напрям естрадної пісні – міський або міщанський романс. Сюжет і герої подібних пісень, що були взяті безпосередньо з нового життя, ліричний (на відміну від революційних пісень) настрій, знайомі побутові мелодійні звороти задовольняли потребу широких мас у розважальній музиці. Популярності цих пісень сприяла розвинена «індустрія» по виданню нот і виробництву грамплатівок.

Процес розвитку української ліричної пісні в кінці 20-х – на початку 30-х років відбувався складно, що було зумовлено як історично, так і упередженим ставленням до «ліричного». Найскладнішим виявився процес органічного поєднання індивідуальних переживань з новим змістом радянської доби, злиття особистого й громадського. Як зауважує В. Кузик, поодинокі твори з ліричним змістом за своє джерело в основному мали масову пролетарську та революційну пісню, які разом із побутовим фольклором впливали на тематично-інтонаційний склад ліричної пісні. Таке обмеження художньо-образного, музично-інтонаційного та поетичного лексику ліричної пісні гальмувало розвиток жанру [9,6].

Ідеологи Пролеткульту – літературного руху, що виник у Росії й мав підтримку деяких українських письменників, – взагалі заперечували лірику як течію, класово ворожу людині соціалістичного суспільства, доводили, що пролетарському мистецтву протипоказано звернення до внутрішнього духовного світу людини, її почуттів, оскільки всілякі переживання й психологія — це нібито набуток буржуазної культури й мистецтва. Пролеткультівці ігнорували й надбання прогресивного мистецтва минулого та його зв'язок із фольклором. У результаті народна пісня майже зникла з репертуару хорових гуртків. Лише з припиненням існування Пролеткульту змінилося ставлення до народнопісенної спадщини, значно активізувалась українська пісенна творчість [9,15].

У 30-ті роки ХХ ст. автори пісень почали активніше звертатися до фольклорного ліричного джерела. З'явилися оригінальні твори, наближені до народних зразків, де були спроби втілення особистісного світорозуміння митця. У цих піснях були два основні ліричні образи: молодої матері та сповненої квітучого буяння весняної природи. Ці образи асоціювалися з оновленим життям, із мріями народу про майбутнє. Відштовхуючись від народних традицій, поети й композитори найчастіше втілювали нижній образ молодої матері (селянки, робітниці, солдатки) в колискових піснях, у яких позначилися такі характерні риси ліричної пісенності, як поетичність віршів, виразність музичної мови, близької до фольклору, формування періодичності в куплетну структуру.

На думку В. Кузик, глибинний зв'язок із фольклорними джерелами відчутний і в низці пісень, присвячених Червоній Армії. На першому плані в них образ радянського воїна – добровільного захисника мирного життя народу. Дівчата й матері, проводжаючи своїх коханих, синів, братів, не оплакують тяжку солдатську долю, а сповнені почуття гордості за майбутніх воїнів. Поети й композитори спеціально трансформують образи старої рекрутської та солдатської народних пісень, щоб яскравіше передати новий зміст і нове ідейно-тематичне спрямування. Так, у віршах М. Рильського «Купи мені, моя мати, голку золотую» (музика С. Жданова), поет використовує споконвічний фольклорний символ дівочого кохання – вигаптовану шовком хустину, яку дівчина дарує своєму обранцеві-солдату:

Купи мені, моя мати, голку золотую,  
Хай я милому хустину шовком загаптую [9,23].

Мимоволі виникають порівняння з вирішенням цієї теми в трагедійній Шевченковій поемі «Хустина» та її тлумаченням у радянського поета. У пісні М. Рильського в словах дівчини звучить гордість за свого хлопця – майбутнього захисника рідного краю. Вона обіцяє чекати милого, а йому наказує берегти кордони рідної землі [9,23-24].

У роки Великої Вітчизняної війни пісня надихала захисників Батьківщини на боротьбу з нападниками. Українські митці створили пісні героїчної тематики, які піднімали бойовий дух солдатів, гартували їхню волю до перемоги. Найвагоміше місце тоді посідали героїко-патріотичні пісні, у яких відображалася боротьба народу з ворогом. Символом боротьби за визволення України стала «Клятва» М. Бажана на музику Г. Верьовки. Вірш «Клятва» був покладений на музику кількома композиторами. Як зазначає В. Кузик, поширення набули твори «За Батьківщину» й «Пісня кіннотників» Л. Ревуцького, «Там, де ворог пройде – зла руїна» та «Нас веде Боженкова зоря» М. Вериківського. Пісні українських митців оспівували також подвиги героїв війни – З. Космодем'янської, О. Матросова, М. Гастелло, захисників Москви й Ленінграду [9,28-29].

Пісні наповнюються громадянським пафосом, ідеями великого етичного змісту. У них посилюються фольклорні тенденції, збільшується кількість зразків, створених у характері народної пісні. Так, у ліричних піснях М. Вериківського «Вересневий день в долині гасне» на вірші М. Стельмаха та «Хатинка» на вірші П. Усенка змальовуються образи рідного краю, знайомі всім із дитинства картини природи, що набули значення своєрідних символів Батьківщини. Але зараз у них бринять не світлі пейзажні настрої, а гнів і біль за палаюче небо над країною, за погорілу хату й зрубаний сад, за вбитих матерів і дітей. У популярній ліричній пісні Г. Верьовки «Відряджала милого» на вірші М. Грудницької хорова партитура витримана в стилі українського народного багатоголосся, підхопленням мелодичної лінії в різних голосах. А пісня М. Вериківського «У селі під Лозовою» на вірші Л. Первомайського з простою мелодикою, лірично-пісенними інтонаціями започаткувала такий різновид пісенності, як лірична балада (з обов'язковою сюжетністю), пізніше поширений у творчості українських піснярів [9,32]. Великої популярності в Україні в роки війни набула пісня «Зашуміла калинонька» (музика М. Вериківського на вірші Т. Оудька). Вона часто звучала по радіо, друкувалась у вигляді листівок, співалася в партизанських загонах. В її музиці й поезії відчутний глибинний зв'язок із фольклорними джерелами. Вірш її написаний у дусі народної поетики: Т. Оудько вибирає звороти, визначення, метафори, типові для українського фольклору, а весь текст буде в притаманній народній пісні формі – з повторами, коли останні рядки одного куплета стають початковими в наступному. За своїм характером «Калинонька» близька до козацьких ліро-епічних народних пісень із широкою розспівною мелодикою. Образно-художній зміст та музично-поетичні особливості пісні зумовили її популярність серед партизан, де вона дістала визнання як народна (відомі кілька її фольклорних варіантів) [9,33-34].

До кращих сторінок української лірики воєнних років відносяться й твори, написані багатьма українськими композиторами на вірші «Коліскової» М. Рильського. У поетичних рядках змальовано нижній і світлий образ матері, що колисає дитину, за щасливий усміх якої в ті грізні роки боролись батьки. Вірші, створені в перший рік війни, втілювали віру в перемогу, у майбутнє мирне життя народу:

Ясен, красен день настане,  
Сонця-світу вороття...  
Спи, синочку, спи, дитя [9,34]!

Втілення в пісенній ліриці воєнних років образів Батьківщини, її кращих синів і дочок, почуттів і переживань радянських людей є головним досягненням українських митців. Ці твори відіграли провідну роль у розвитку пісенної лірики воєнних років. У них відбулося органічне поєднання громадянської й особистої лірики, індивідуальних переживань за долю матерів, синів і коханих із переживанням за долю країни, злиття особистого й громадського. Показані тут вперше нові герої, відшукані тут нові виражальні засоби перейшли пізніше в інші пісні, присвячені вже особистим темам – дружбі й коханню.

Однак, на думку дослідників, українська лірична пісня періоду 1941-1945 рр. за своєю художньою якістю не змогла піднятися до найкращих зразків російської пісні. Як вважає В. Кузик, усі сили українських митців були скеровані на героїко-патріотичні жанри; крім того, митці довго не могли позбутися настроїв суму й страждання, які були породжені лихоліттям війни, розлукою з рідним краєм. Однак саме в роки війни відбулося становлення жанру української радянської ліричної пісні як самостійного відгалуження мистецької творчості, який на рівні з патріотичною піснею став виявом духовного світогляду тогочасної людини. Якщо в передвоєнні роки склалися тематичні напрямки пісні та її художньо-образні сфери, то у воєнний період закінчилося формування її композиційних прикмет: куплетної форми (квадратної будови), розспівної мелодики народнопісенного плану [9,38].

У повоєнний період зусилля митців були спрямовані на створення пісень героїко-патріотичного звучання, у яких прославлялися перемога над фашизмом, боротьба народів за мир, оспівувалися трудові успіхи країни соціалізму. Така тематика, як правило, вирішувалася в епіко-героїчних звучаннях маршів і гімнів. Наголошувалося на глибшому вивченні епічного та революційного фольклору, привнесенні його інтонацій у сучасну творчість. Досягнення в цій галузі спричинили зневажливе ставлення до ліричної пісні як до жанру, не гідного серйозної уваги справжнього митця. Негативно вплинули на розвиток ліричної творчості й поширювані в тодішньому літературознавстві принципи безконфліктності. Оспівувати в пісні почуття кохання, особисті конфлікти вважалося сумнівним, невідповідним дійсності. Як пише В. Кузик, ліричну пісню в тогочасній критиці найчастіше розглядали як розважальний жанр, «музичний» антракт у творчості митця, відповідний легковажним зразкам західноєвропейської джазової музики, що були поширені в ті роки [9,38].

У більшості творів українських митців оспівувалися велич соціалістичних звершень, дружба й братерство народів СРСР, Комуністична партія, її вожді Ленін і Сталін. Серед найвідоміших патріотичних пісень того часу – «Славлю мою Батьківщину» А. Філіпенка на слова П. Тичини, «З іменем Леніна, з прапором Леніна» А. Філіпенка на слова В. Бичка, «На прапорі Києва – Леніна орден» – слова і музика К. Данькевича та його ж «Нас осіняє ленінське знамено» на вірші М. Дудіна, патріотичні пісні Г. Верьовки. З'явилися й ліричні пісні – «Про рідну землю» П. Майбороди на вірші А. Малишка та «Про Дніпро» на вірші Т. Масенка, «Україно, любов моя» І. Шамо на слова Д. Луценка та ін. [9,37].

У творах української ліричної пісні повоєнного періоду відбилися зростання духовного світу людини, збагачення форм сприйняття навколишньої дійсності. Українська пісня, за словами В. Кузик, «пройшла складний творчий шлях від зразків, де відтворюються людські почуття, душевні переживання героя, до пісень лірико-філософського, громадянського звучання. Хоча на її становленні позначилися і негативні впливи хибних віянь, і приплив авторів-дилетантів, і в деяких випадках спрощення тематики та музично-поетичної мови, однак загальний напрямок еволюції ліричної пісні був скерований на створення творів високої художньої якості, достойних величі людського духу» [9,37].

Надбання жанру пісні 50-60-х років ХХ ст. пов'язані з іменами провідних українських митців – поетів Д. Луценка, А. Малишка, Б. Олійника, Д. Павличка, М. Сингаївського, М. Ткача й представників професійної академічної музичної традиції композиторів О. Білаша, Б. Буєвського, В. Верменича, І. Карабиця, А. Кос-Анатольського, П. Майбороди, І. Поклада, М. Скорика, І. Шамо, Б. Янівського, самодіяльних композиторів В. Михайлюка й С. Сабадаша. Твори композитора П. Майбороди в тандемі з поетом А. Малишком на тривалий час стали еталоном, а самих митців можна назвати класиками української ліричної пісні. Пісню популяризували чудовою виконавською майстерністю співаки Зоя Гайдай, Борис Гмиря, Дмитро Гнатюк, Юрій Гуляєв, Микола Кондратюк, Анатолій Кочерга, пізніше – Євгенія Мирошниченко, Анатолій Мокренко, Костянтин Огнєвой, Діана Петриненко, Анатолій Солов'яненко та інші. Велике значення в поширенні пісні мав український кінематограф. Багато пісень О. Білаша, Р. Жуковського, Є. Зубцова, П. Майбороди, І. Шамо пішли в життя саме з кіноекранів. Композитори й поети відводять значне місце пісні в музиці до драматичних вистав, в оперетах та мюзіклах. Українську пісенну творчість пропагують хорові колективи, а співаки охоче виконують ліричні пісні в концертних програмах, по радіо й телебаченню.

Найкращі українські пісні 1950-1960-х років здобули широке визнання серед народів багатонаціональної країни та інших народів світу, стали безцінним культурним надбанням. У ті роки були створені пісні, які ввійшли до скарбниці української пісні: «Рушник», «Пісня про вчительку» (муз. П. Майбороди, сл. А. Малишка); «Два кольори» (сл. Д. Павличка), «Ясени» (сл. М. Ткача) на музику О. Білаша; «Марічка» (муз. С. Сабадаша, сл. М. Ткача); «Києве мій» (муз. І. Шамо, сл. Д. Луценка); «На долині туман» (муз.

Б. Буєвського, сл. В. Діденка); «Чорнобривці» (муз. В. Верменича, сл. М. Сингаївського); «Кохана» (сл. І. Бараха), «Тече вода» і «Дикі гуси» (сл. Ю. Рибчинського) на музику І. Поклада та багато інших.

60-ті роки ХХ ст. позначилися злетом естрадної пісні, багатоплановою за тематикою та стилістикою. Були створені об'єднання «Укрконцерт», «Київконцерт», обласні філармонії. Всесвітня популярність групи «BEATLES» дала могутній поштовх утворенню численних вокально-інструментальних ансамблів у СРСР. У середині 60-х рр. в Україні з'являються перші ВІА – "Березень", "Мрія", "Смерічка", "Кобза". У 70-80-ті роки їхня кількість зростає – "Червона рута", "Чарівні гітари", "Краяни", "Подільяни", "Черемош", "Водограй", "Ватра", "Львів", "Медобори", "Дзвін", "Світязь" та багато інших. В естрадному пісенному мистецтві були представлені всі регіони, і кожний з них мав власний ансамбль. У Запоріжжі, наприклад, це був ВІА «Крила» під керівництвом Іллі Бенцмана із солісткою Любов'ю Малицькою. Репертуар ансамблів складали власні твори учасників ВІА і твори молодих поетів і композиторів, але обов'язково мусили бути й пісні членів Спілок письменників і композиторів СРСР та УРСР. У вокально-інструментальних колективах розпочали виконавську діяльність цілий ряд талановитих співаків: Л. Артеменко, І. Бобул, П. Дворський, В. Зінкевич, О. Марцинківський, Л. Прохорова, С. Ротару, Н. Яремчук та інші. Вони відкрили своєрідність та мелодійну красу української естрадної пісні не лише для республік СРСР, але й для зарубіжних країн.

Одним із перших яскравих і популярних ВІА стала «Смерічка», створена 1966 року композитором Л. Дутківським у Вижниці – райцентрі Чернівецької області. Спочатку візитівкою ансамблю була пісня «Горянка» Л. Дутківського на вірші Д. Леонтюка, яка органічно поєднала пісенну мелодію в традиціях українського фольклорного мелосу із сучасними ритмами. Згодом «Смерічка» співпрацювала з композитором і поетом В. Івасюком. Його пісні «Червона рута» і «Водограй», а також «Черемшина» (муз. В. Михайлюка, сл. М. Юрійчука) прославили ансамбль на весь світ.

Величезний вплив на розвиток української пісні справила творчість Володимира Івасюка, який 1970 року започаткував новий напрям молодіжної пісні з національною ознакою. Його пісні – цілісні й високоепічні; у віршах – наснаженість і глибина образів, що хвилюють душу кожної людини. Науковець Н. Гуйванюк пише: «Цікаві образні знахідки є у багатьох піснях В. Івасюка. Так, у «Водограї» – «намісто з крапель води іскристої», яке мріє подарувати юнак своїй коханій. Він бажає зібрати дзвінки джерела й зробити з них цимбали, щоб вони грали для дівчини. Красу Черемошу й диво водограю автор відтворює через гру слів, які роблять картину гірського краєвиду зримою, а гра води зливається з водоспадом-грою душевних почуттів поета»: «Ой водо-водо, грай, грай для нас, грай, танок свій жвавий ти не зупиняй» [11,199]. Звертаючись до водоспаду, як до живої істоти, поет розмовляє з ним:

Струни дає тобі кожна весна,  
Дзвінкість дарує їм осінь ясна.  
А ми зіграєм на струнах отих –  
Хай розіллють вони радісний сміх [11,199].

Твори В. Івасюка здобули популярність не тільки в Україні та СРСР, а й у багатьох країнах світу. Вони входять до репертуару сучасних співаків, а пісня «Червона рута» стала символом української естради. Як вважає Л. Прохорова, саме тоді композитори почали широко використовувати в піснях мелодичні та ритмічні звороти, притаманні музичному фольклору «малой батьківщини» (Львівщини, Буковини, Закарпаття, Поділля тощо). Одне з чільних місць в естрадному репертуарі посіла українська автентична пісня в її регіональних виявах та жанровому розмаїтті, як, наприклад, гаївки та щедрівки Житомирщини в репертуарі Ніни Матвієнко, ліричні та козацькі пісні Полтавщини в репертуарі Раїси Кириченко [6,14]. Однак у першій половині 80-х років під ідеологічним тиском і у зв'язку з курсом КПРС на зближення націй та створенням «єдиної радянської людини» українська пісня переживає кризовий період, що виявляється в домінуванні російськомовного репертуару. У цей час особливо значущою стала творчість тріо Мареничів, яка піднесла естрадну пісню на якісно новий щабель, справивши вплив на подальший розвиток ліричної пісні, пісні-романсу, пісні сільської й міської традицій, у чомусь навіть випередивши відродження бардівської пісні й акустичної музики.

70-ті роки ХХ ст. позначилися появою в Україні рок-груп. Хоча на той час у рок-музиці вже був присутній український мелос у синтезі з класикою, однак характерною тенденцією залишалася орієнтація на композиції західних хард-рокових колективів. Особливої популярності рок набуває в другій половині 80-х – на початку 90-х. Створюються й активно виступають групи «Воплі Відоплясова», «Брати Гадюкіни», Віка Врадій («Сестричка Віка»), «Кому вниз» та ін. Чільне місце в їхній творчості посідає сучасна інтерпретація українського фольклору. У кінці 80-х рр. завершується період розвитку вітчизняного року як виключно соціального явища, відбувається його розподіл на любительський і професійний, на комерційний та соціальний напрями. Прогресивну течію очолили Віка Врадій, групи «НЗ», «Еней», «Мертвий півень», які у своїй творчості розвивали гостро-соціальні проблеми. До комерційного ввійшли модні музичні течії, які ігнорували змістовне навантаження текстів та їхню художню цінність. У 90-ті роки з'явилися цікаві гурти «Вій», «Плач Єремії», «Океан Ельзи», «Гайдамаки», Катя Chilly, Юлія Лорд та інші рок-постаті. Характерним для української рок-музики стало

звернення музикантів до поетичної спадщини як класиків літератури – Тараса Шевченка, Івана Франка, так і до новатора естрадної пісні – Володимира Івасюка.

У кінці 90-х популярність рок-музики значно знизилась, FM-радіостанції заповнили ефір низькопробними зразками поп-музики, переважно російської. Та всеж останніми роками в Україні з'явилося досить багато нових молодіжних рок-гуртів, які поєднують у своїй творчості модні імідж і звучання з цікавими текстами, – «Мандри», «Mad Heads», «Друга ріка» та інші. З ними конкурують представники нового відгалуження рок-музики – хіп-хоп-команди «Тартак», «Танок на майдані Конго», «Де шифер» та ін.

Як слушно зауважує дослідниця О. Сапожнік, великий вплив на розвиток української пісні мали фестиваль «Вивих» з його неймовірним зібранням усіх різновидів нон-конформістських театрів-студій, музичних груп і літературних об'єднань та, особливо, фестиваль поп-музики «Червона рута». Головною умовою цього культового фестивалю було виконання пісень винятково українською мовою. Під впливом «Червоної рuti» в українській естрадній пісні й рок-музиці розпочалася «нова фольклорна хвиля», яка характеризується сучасною розробкою різних пластів національної пісні й початком усвідомлення колосального музичного потенціалу нації та активним творенням власної оригінальної музичної культури, самоідентифікацією українських творців пісні у світовому музичному просторі [12,12].

Ще одним важливим напрямом сучасної української пісні є авторська (бардівська) пісня. Її характерними рисами О. Сапожнік вважає відповідність слова й змісту (логічного та емоційного), народження авторської пісні «від вірша», підсилення музичною тканиною дії поетичного тексту, особливу роль театральної майстерності виконавців та інсценізації пісні [13,20].

Бардівська пісня має древнє родовє коріння. На думку О. Сапожнік, витоками вітчизняної авторської пісні є кобзарське мистецтво та пісенно-кантова творчість XVII-XVIII ст., яскравими представниками якої були Л. Баранович, Д. Туптало, Г. Сковорода, побутові пісні кінця XVIII – початку XIX ст., зокрема, творчість піснярів-виконавців Д. Бонковського, Ю. Добриловського, Г. Відорта, С. Климовського та інших, міський фольклор і робітнича пісня-балада, пісні Західної України 20-30-х рр. XX ст., зокрема стрілецькі, повстанські пісні воїнів УПА тощо, естрадний російський романс-шансон (О. Вертинський, П. Лещенко), «пісенний джаз» 30-50-х років (Л. Утьосов, К. Шульженко, М. Бернес), ренесанс української естрадної пісні кінця 50-х – початку 70-х рр. (від творів П. Майбороди до пісень В. Івасюка) [13,19-20].

Період формування української авторської пісні проходив у два етапи. Перший (кінець 50-х – середина 80-х рр. XX ст.) характеризується її функціонуванням в контексті розвитку «міжнародної» пісні, як одного з напрямів шістдесятництва в середовищі інтелігенції. Паралельно існував масовий туристичний рух зі своїм фольклором та авторська пісня в студентському середовищі. Характерним для того періоду було домінування російськомовних творів і виконавців, що пояснювалося перебуванням України в складі Радянського Союзу. Другий етап (кінець 80-х – початок 90-х рр.) характеризується становленням самостійних національно визначених ознак авторської пісні, розвитком нових стилів, формуванням вітчизняної школи авторської пісні. Українська авторська пісня поки що має статус аматорської, проте відбувається інтенсивна професіоналізація жанру, що сприяє інтеграції її в загальному мистецьку систему, створенню професійної школи [13,19-20].

Серед найвідоміших представників авторської пісні – О. Богомолець, М. Бурмака, Н. Бучіль, Е. Драч, В. Жданкін, І. Жук, В. Морозов, А. Панчишин, З. Слободян, О. Смик та багато інших.

На сучасному етапі розвитку українська пісня активно еволюціонує, при цьому її складові розвиваються по-різному. Останніми роками все більше домінує така її складова, як аранжування. Під час створення й запису аранжування до пісні застосовуються передові комп'ютерні й студійні технології, які за останні 10 років досягли справжнього розквіту. Акцент у поданні пісні виконавцем і сприйнятті її слухачем змістився на сучасність звучання, якість аранжування й рівень технічного обладнання. Одразу зауважимо, що жодна найкраща аранжировка не замінить у пісні гарну мелодію або змістовний вірш. Натомість у музичному плані сучасна пісня надто спрощується, оригінальних мелодій з'являється все менше. Особливо явно деградує літературна складова сучасної пісні. Застосовується дуже спрощений підхід до тематики пісень («що бачу – те й співаю», «потік свідомості»), апелювання не до духовних цінностей, а до примітивної фізіології. Поети, композитори й виконавці у боротьбі за увагу слухача прагнуть до епатажу, невиправдано часто використовують сленг і ненормативну (нецензурну) лексику. Усе частіше зі сцени чи з ефіру звучить елементарно безграмотна мова. Симптоматично, що пісню тепер називають «пісенкою», «композицією», «хітом», «шлягером», а слова до пісень – «текстом» або «текстовкою». Шлягер (від нім. *shlager* – ходовий товар) – це особливий різновид пісенної творчості, який зародився у кінці 1960-х рр. За визначенням О. Сапожнік, для шлягеру характерні такі особливості: стандартизована тема кохання, спрощеність віршованих рим, танцювальний підтекст, відсутність психологічної розробки теми, стереотипність у лексиці, образах і співвідношенні поетичних рим, плакатність висловлювання, наявність слів-операторів та ключового образу [12,12]. Створення й

«просування» шлягеру як засобу заробляння грошей стало пріоритетним завданням у шоу-бізнесі. Від того часу, як із середини 90-х років минулого століття пісня в Україні стала об'єктом бізнесових стосунків, талановиті поети й композитори часто неспроможні конкурувати з так званими «шоу-проектами», у «розкрутку» яких ділки шоу-бізнесу вкладають величезні кошти.

У процесі постійної еволюції українська пісня набула специфічних музичних рис – розспівності, широкої мелодичності, розгорнутої форми, пов'язаною зі строфічністю вірша, увібрала в себе найкращі творчі надбання попередніх поколінь митців. Гідно продовжують розвиток пісні поети Степан Галябарда, Андрій Демиденко, Вадим Крищенко, Микола Луків, Анатолій Матвійчук, Юрій Рибчинський, Леонід Федорук, композитори Остап Гавриш, Павло Дворський, Олександр Злотник, Микола Мозговий, Тарас Петриненко, Геннадій Татарченко, співаки-солісти Оксана Білозір, Віталій Білоножко, Іво Бобул, Наталія Бучинська, Микола Гнатюк, Алла Кудлай, Ані Лорак, Іван Попович, Лілія Сандулеса та багато інших.

Незважаючи на негативні тенденції останніх років, українська пісня набула значимості як художньо довершене явище, яке еволюціонує в єдиному діалектичному процесі всього розвитку українського мистецтва, відбиваючи естетичні ідеали й прагнення людини – будівника нової держави.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ліна Костенко: Навчальний посібник-хрестоматія / Григорій Клочек (ідея, упоряд., інтерпретація творів). – Кіровоград : Степова Еллада, 1999. – 320 с.
2. Українське козацтво. Мала енциклопедія. / Ф.Г. Турченко, С.Р. Лях, С.Ф. Плещкий та ін. – К. : Генеза Зап. : Прем'єр, 2002. – 568 с.
3. Галич О.А. Теорія літератури: Підручник. / О.А. Галич, В.М. Назарець, Є.М. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 487 с.
4. Перлини української народної пісні. Пісенник. Упорядник М. Гордійчук / Микола Гордійчук. – К. : Музична Україна, 1989. – 390 с.
5. Яковенко С. Театр одного певца: Новое в жизни, науке, технике. Серия "Искусство". № 6. / Сергей Яковенко. – М. : Знание, 1982. – 56 с.
6. Прохорова Л. Українська естрадна вокальна школа. Навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культ. і мист. / Ліна Прохорова. – Вінниця : Нова книга, 2006. – 384 с.
7. Скороходов Г. Звёзды советской эстрады: Очерки об эстрадных певцах, исполнителях современной лирической песни / Глеб Скороходов. – М. : Искусство, 1986. – 124 с.
8. Нудьга Г. Слово і пісня. / Григорій Нудьга. – К. : Дніпро, 1985. – 342 с.
9. Кузик В. Українська радянська лірична пісня. / Валентина Кузик. – К. : Наукова думка, 1980. – 110 с.
10. Правдюк О. Українські народні пісні. / Олександр Правдюк. – К. : Наукова думка, 1991. – 287 с.
11. Гуйванюк Н. Мова пісні – душа співця / Н. Гуйванюк // Володимир Івасюк. Життя – як пісня. Спогади та есе. Упорядник П. Нечаєва. – Чернівці: Букрек, 2003. – С. 196–200.
12. Сапожнік О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. / О. Сапожнік // Мистецтво та освіта, 2003. – № 4. – С. 11–13.
13. Сапожнік О. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. / О. Сапожнік // Мистецтво та освіта, 2004. – № 1. – С. 19–20.

## ЖАНР ПРИТЧІ ЯК «ВБУДОВАНИЙ» ЕЛЕМЕНТ У СТРУКТУРІ ІСТОРИЧНИХ ПОВІСТЕЙ Р.ФЕДОРІВА

Сириця С.О., магістр

*Запорізький національний університет*

У статті порушується проблема функціонування притчі та її сучасних модифікацій в історичних повістях Р.Федоріва. Окреслено дві функції притчі: як ідейного центру твору і як засобу поглиблення зображуваного. Виявлено залежність жанрових ознак “вбудованих” притч від функції, яку вони виконують у художньому творі.

*Ключові слова: роман-притча, повість-притча, притчева проза, притчевість.*

Сириця С.А. ЖАНР ПРИТЧИ КАК «ВСТРОЕННЫЙ» ЭЛЕМЕНТ В СТРУКТУРЕ ИСТОРИЧЕСКИХ ПОВЕСТЕЙ Р.ФЕДОРОВА / Запорожский национальный университет, Украина

В статье поднимается проблема функционирования притчи и ее современных модификаций в исторических повестях Р.Федорова. Выделены две основные функции притчи: как идейного центра произведения и как средства углубления изображаемого. Показана зависимость жанровых признаков «встроенных» притч от функции, которую они выполняют в художественном произведении.

*Ключевые слова: роман-притча, повесть-притча, притчевая проза, притчевость.*

Surucya S.A. THE GENRE OF PARABOLA AS «IN-BUILT» ELEMENT IN THE STRUCTURE OF THE HISTORICAL STORIES BY R.FEDORIV” / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The article is devoted to the problems of functioning of parabola and its modern modifications in the historical stories by R.Fedoriv. Two functions of traditional parabola outlined: as the ideological center of the creation, and as the means of the depicted thing. We disclosed the depicted of genre peculiarities of “in-built” parabolas on function which they play in the story.

*Key words: the novel-parabola, the tale-parabola, the parabola's prose, the parabolality, the parabola-similarity.*

Середина 60-х років ХХ століття позначилася в літературознавстві значною зацікавленістю формами умовності в літературно-художніх творах. У 1966 році вийшли праці А.Михайлової «Про художню умовність» та Т.Аскарова «Естетична природа художньої умовності». У березні-червні 1978 року відбулася дискусія в «Літературній газеті», у якій взяли участь В.Яворівський, Ч.Айтматов, А.Кондратович, А.Бочаров, В.Левченко. Своє розуміння проблеми висловлювали М.Льницький, Г.Штонь, В.Брюховецький, В.Дончик, М.Стрельбицький, А.Кравченко, В.Панченко та інші.

Ці процеси знайшли своє втілення в нових жанрових формах. З'явилися синтетичні жанри: роман-монолог, роман-есе, роман-фреска, роман-парабола, роман-притча, роман-міф, повість-притча. «Гібридні» жанроутворення викликали великий резонанс, зацікавлення і літературознавців, і читачів. Деякі дослідники заговорили навіть про своєрідний «притчевий бум», появу якого підготувала творчість «шістдесятників».

У той же час почала змінюватися роль самого автора, який перетворювався зі спостерігача-всезнайка на свідка та учасника подій. Така література вимагала вже не пересічного реципієнта, а вибраного читача-співучасника з такою ж активністю інтелекту та уяви, як в автора. Потрібен був читач з тонкою інтуїцією, інтерпретаційною гнучкістю... Таким чином читач отримав запрошення на свято великої творчої гри [1, 31-32].

Літературознавець А.Компаньон у книзі «Демон теорії» висував з цього приводу власне твердження: «Теорія – це школа іронії. У критиці парадигми ніколи не вмирають, вони нашаровуються одна на одну, постійно обґрунтовують ті самі поняття. Інакше кажучи: немає нічого нового під місяцем» [2, 19].

Дозволимо собі погодитися з подібними думками вченого, беручи до уваги той факт, що у ХХ ст. жанр притчі не зазнав кардинальних змін у літературі, а лише видозмінився, проник в інші види мистецтва – театр, кіно, живопис, що дало право говорити про новий етап розвитку притчі.

Але, як і раніше, читач вносить у текст свою особистість, свою культурну пам'ять, коди й асоціації, які можуть не збігатися з авторськими, бо під час зустрічі читача і тексту відбувається злиття двох горизонтів сподівань: читача й автора [1, 31].

Поєднання притчі з історичними жанрами можна розглянути на прикладі творів Р.Федоріва. Треба зазначити, що романи «Жорна», «Кам'яне поле» автора вже були об'єктом дослідження О.Колодій, яка намагалася виявити особливості прозової притчі на рівні жанрового синтезу і довести, що авторські притчі не лише повчають, а й підкреслюють глибину, масштабність сюжету романів. Ми, у свою чергу, хочемо дати характеристику притчі як вставного елемента, який не порушує жанрової своєрідності твору, а стає «акумулятором» авторських ідей.



Жанр притчі оформився в усній народній творчості й генетично походить від так званого аполога (казки про тварин), з якого розвинулась байка, за жанровими ознаками споріднена з притчею [3, 281]. У сучасному літературознавстві нема монографічних досліджень про «велику» притчеву прозу та притчевість в українській літературі. Традиційно побутує означення «повість-притча», якого в ході дослідження будемо дотримуватись і ми, оскільки його жанрові ознаки істотно відрізняються від характеристик біблійної притчі.

За допомогою абстрагування, умовності притча увиразнює ті явища, що особливо цікавлять автора. «Вбудована» у творі притча сигналізує реципієнтові про той згусток думки, що допоможе йому розкодувати задум автора, зрозуміти його позицію. Коли притча використовується як вставний елемент, то це не означає, що твір загалом має бути притчевим. Його жанрова своєрідність зберігається. Введення притчі в композицію не позначається істотно на приналежності твору до того чи іншого стильового потоку [4, 17].

«Вбудована» притча може входити у художній світ твору по-різному. У повісті Р.Федоріва «Турецький міст» вона виступає допоміжним матеріалом, що поглиблює, увиразнює головну думку автора шляхом виокремлення з основного тексту. Це стосується одного з розділів повісті – про трагедію життя і діяльності Юрася Хмельницького, який, на думку самого автора, «найбільш не сподобався журналові «Комуніст України», тому критика вимагала викреслити «Юрася», мовляв нема потреби загострювати увагу радянського читача до моральних проблем людей XVII століття... Але сам я відчував, що розділ виписаний цікаво і оригінально» [5, 7].

Ця повість відноситься до групи власне історичних творів, притчевість яких створюється за допомогою параболічного співвіднесення давнього й сучасних часових пластів, тобто так звані творів «зв'язку часів». За Ю.Івакіним, називаємо їх притчево-параболічними історичними творами.

В основу притчі покладений принцип параболи: оповідь відривається від сучасного авторові світу, інколи взагалі від конкретного часу, обставин, а далі, рухаючись по кривій, знову повертається до свого предмета й дає філософсько-етичне його осмислення та оцінку; у «надчасовому» міститься характеристика сучасності, окремий факт концентрує комплекс суспільних суперечностей і ставлення автора до них [3, 282].

У повісті важко не помітити тяжіння до фольклорної поетики, органічно вириваються історична пісня, дума з характерною ритмікою, символікою, рефренами. Це проза несподіваних зближень віддалених історичних часів і гострих моральних альтернатив та імперативів, що й є характерним для прози Р.Федоріва. Відступництво Юрася карається так, як це велить фольклорна традиція: його череп не приймає земля. І навіть гаремна дівка Онисія зневажає перевертня.

Автор повісті зазначав: «...Мотив трагедії Юрася Хмельницького виник у мене в Кам'янці-Подільському, коли я з дружиною гостював у викладача В.Скорського. Якось, блукаючи, я помітив серед галуззя, соломи і різного сміття людський череп. Я взяв його, і чомусь раптово спало мені на гадку, що череп належав нещасному Юрасю Хмельницькому, якого за переказами, турки зашили в мішок і кинули з моста у Смотрич.... Якби в мене був час і можливості, я би написав модерний роман про Юрася. Цей трагедійний чоловік вартий уваги молодій літературі. Дотепер не розумію, чому повісті злякалася записана публіка. Хтось побачив себе самого зашитого в мішку?» [5, 8]

«Турецький міст» — проза дидактична, з кардинальним розподілом тонів, але це тому, що сам автор будує свою повість на притчевій основі. Цікавою в ній є колізія, пов'язана з постатями гетьмана Юрася та поета Якіма Добровича, якому Богдан Хмельницький заповів «бути сумлінням, голосом поспільства» біля його сина, говорити молодому гетьманові правду й стерегти від спокусу. Опозиція «влада – митець» у Р.Федоріва — це опозиція суєтного й вічного. Моральне панування поета завершується в повісті трагічно: слабкий (Юрій) убиває сильного (Якіма Добровича), але перемагає все ж не він. «Якщо поетів страчують правителі, то й під владикою трон хитається», — констатує перед смертю Яким. Його нащадок, Василь Добрович, продовжив думку: «Юрась Хмельницький продався тому, хто більше дав... Коли в людини нема ґрунту під ногами, то їй байдуже, як називатися і кому продаватися» [6, 22].

Отже, у повісті простежується зміна традиційного зображення минулого. Його основним принципом стає не відтворення суттєвих фактів, а принцип «подвійного дна» в зображенні епохи: присутність ширших і конкретних колізій – два історичні плани – конкретний український та умовно-історичний, що зливаються або віддаляються одне від одного.

Наприклад, у повісті «Знак кіммерійця» роздуми, чи навіть вигадки, автора щодо минулого стосуються і минулого, і теперішнього. Зроблено акцент на загальному, спільному для людей усіх епох. Звісно, були на час публікації повісті закиди від критиків, начебто Р.Федорів «навіть кіммерійців із сутінок глибокої давнини причисляє до українців, бо одна з героїнь заявляє, що почуває себе на кримській землі якби народженою тисячоліття тому» [5, 8].

У повісті переважають формальні прийоми притчі, бо фактографічна точність поступається авторському домислу. Сюжетний розвиток твору характеризується мозаїчністю, фрагментарністю, монтажністю елементів, завдяки яким читач стає елементом авторської стратегії, але при цьому структурно-логічна схема побудови притчі зберігається.

За подробицями побуту (гончарка баба Явдоха виліплює невеликі миски, ставлячи на них знак риби, тобто Божий знак невмирущості й початку) постає «абсолютне буття». Або ще один мотив – мотив мовчазної покути: жінка в чорному носить на гору каміння і так карає себе, покутує синівський гріх: син у тяжку хвилину зрадив рідну землю.

Загалом проблему рецепційного навантаження мотиву мовчання у структурі художнього тексту, згідно з М.Зубрицькою, можна розкласти на кілька інтерпретаційних рівнів: таїна, невимовність, неспроможність міжособистісного комунікування, інтрига, вимушений акт, поліфонічне мовчання [1, 311].

Образ мовчазних жінок у творах Р.Федоріва несе певне смислове навантаження. У повісті «Знак кіммерійця» мовчання жінки в чорному виконує функцію сугестивної риторики, передає широкий діапазон рецепційних переживань і водночас є кодом розуміння: «Жінка в жалобі не просто викликала подив; вона лякала приреченістю і заворожувала фанатичною впертістю» [7, 76].

Майстерно змальовано автором і покуту в художньому мистецтві: вчитель Марієтти Возіян «колись заради зарібку і заради слави минушої плодив одно за одним полотна фальшиві...рожеві. На них він не посіяв ні макової зернини правди» [7, 78]. Виявилось, що гріх у мистецтві, як і в щоденному житті, теж не прощається і не забувається. Свою провину вчитель покутує перед своєю ученицею, яка це добре усвідомлює: «Він оберігає мене від прикрашення сухих пнів, стереже часом дуже суворо і прискіпливо» [7, 79].

Не можна не помітити філософського начала аналізованих повістей, яке дає змогу авторові зосереджуватися не на осмисленні історії, трансформації усталеного історизму, а на показові приватного життя. Напевно, змалювання звичайної людини (Явдохи, Доброчина, коваля Тодорка, Роксани) має на меті створити узагальнений портрет Людини.

Отже, аналіз повістей-притч засвідчує, що поєднання інтелектуального та історичного аспектів зумовило не лише переведення історизму на вищий щабель, який дає можливість для вивчення законів історії, а й розвиток жанрової традиції лінійного розгортання сюжету. Однак можна спостерігати послаблення детермінізму у творах: хронологія викладу свідомо порушується автором, відчувається посилення уваги не до зумовленості співвідношення конкретних елементів, а до внутрішнього стану героїв. Тому в прозі Р.Федоріва наявні зовнішні причини подій, не пропущено основні моменти морально-етичного становлення характеру: «Він, Тодорко, раптом нечувано розбагатів і...збіднів: розбагатів – бо казан з скарбами належав йому, збіднів – бо втрачав усе, чим жив дотепер...Мав золото в руках і порожнечу в душі» [6, 44]; або ж морального занепаду: «...син великого Хмеля булаву поцупив для честі, а не для добра України...Булаву взяв, повелівати ж нею не навчився, завів військо у пастку...» [6, 54].

У повісті Р.Федоріва легко зауважити надмір публіцистики, особливо в монологах, репліках і листах учителя історії Василя Доброчина, який проповідує «синівське почуття рідної землі» й заперечує немудру житейську філософію «перекотиполя», якою керується Шершун: «Я один раз живу на світі, то хочу життя прожити, як належить. А де його проживу – тут, на рідній землі чи навіть десь у Туреччині-Німеччині, – все одно, лиш би зараз, поки ноги носять, житуха була добра. А здохну – байдуже мені, в яку землю мої ратиці загребуть» [6, 19].

Авторські інтенції мають високий емоційний градус, і часом це обертається патетикою. Інженер Богдан Доброчин, зайнятий будівництвом Бурштинської ГЕС, звичайно, гідно переймає від батька-вчителя духовну естафету; високий стиль у патетичних сценах різко контрастує із стилем низьким, коли йдеться про байдужого до «витоків» заробітчанина Тимка Шершуна, якому «завше подобалося дразнити людей, заперечувати їм навіть тоді, коли вони мали рацію».

Автор для створення інакомовного плану притчі використовує іронічність оповідного плану, свідченням якої є розмова Шершуна та Василя Юхимовича: «Забобоном називаєте любов до рідної землі? Похвально, дуже похвально...Це справді відкриття. Тільки не розумію чому те почуття зосталося в минулому» [6, 18].

Отже, детермінізм конкретно-історичний перестає бути основним принципом, але збережено морально-етичний: предметом зображення стають усі вагомні причини духовної еволюції героя. Звідси випливає те, що справжній факт письменник пропускає крізь свою уяву, переосмислюючи його відповідно до ідейно-моральних завдань його оповіді. Подія, яка насправді відбулася, стає надійною «пляшкою», яка заповнена неісторичним, вигаданим матеріалом, збагаченим авторськими алюзіями, метафорами, прозорими натяками.

Автор у химерному сплаві використовує і форми умовного, і реалістичного письма. Твори є двоплановими: завдяки використанню фольклорно-міфологічної поетики реальний, конкретно-подієвий план розповіді отримує ту позачасовість, що характеризує притчеву манеру письма. З висоти міфо-притчевих узагальнень проступають культурно-політичні реалії, бо ж не дарма ці повісті в часи більшовизму піддавалися гострій критиці. Проблематика, яку порушує автор, теж залишається позачасовою: «Історія записує на скрижалях імена можних і славних...І записує поруч з достойними імена здирків і перевертнів» [6, 53].

Письменник, використовуючи “вбудовану” притчу як засіб поглиблення зображуваного, здебільшого не дотримується канонів жанру, часом він їх свідомо порушує. Насамперед, це стосується структури жанру. Ламається традиційна тричастинна будова – один із елементів може випадати. У притчі зникає відкритий дидактизм, моралізаторство, в неї входять опис, іронічне світовідчуття. В авторській притчі з’являється філософська проблематика, яка не виключає звернень до питань морально-етичного плану.

То ж мала рацію героїня Р.Федоріва, говорячи: «Ми всі добровільно або примусово сповнюємо покути, часом відбуваємо за себе самих, часом за гріхи попередників; відбуваємо, бо вдосконалюємося, глибшаємо, бо, пориваючись вперед, мусимо пам’ятати про потребу засипати вибоїни на дорозі, яку здолали. Інакше тим, що йдуть за нами, буде важко» [7, 79].

### ЛІТЕРАТУРА

1. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. – Львів: Літопис, 2004. - 352с.
2. Компаньон А. Демон теории. – М.: Издательство им.Сабашниковых, 2001. – 342 с.
3. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О.Галича. – 3-тє вид., стереотип. – К.: Либідь, 2006. - 488с.
4. Клим’юк Ю. Про естетичну природу притчі // Слово і час. – 1999. – №5. – С. 15 – 22.
5. Федорів Р. Книжка пережитого // Літопис червоної калини. – 1999. – № 4-6 (91-93). – С. 5 – 11.
6. Федорів Р. Турецький міст // Літопис червоної калини. – 1999. – № 4-6 (91-93). – С. 12 – 58.
7. Федорів Р. Знак кіммерійця // Літопис червоної калини. – 1999. – № 4-6 (91-93). – С. 59 – 84.
8. Колодій О. В.Шевчук і його «Маленькі оповідання» у руслі моральної прози // Наукові записки. Серія: Літературознавство. – Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет, 1999. – №5. – С. 34 – 41.

УДК 821.161.2Д – 31.09

## ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ ПОЧАТКУ ХХ СТ. В УКРАЇНІ ЗА РОМАНАМИ В.ДРОЗДА «ЛИСТЯ ЗЕМЛІ» ТА «СТО ЛІТ ЛЮБОВІ (ПОРТРЕТ УКРАЇНСЬКОЇ РОДИНИ НА ТЛІ ЕПОХИ)»

Січкарь О.М., ст. викладач

*Запорізький національний університет*

У статті простежуються основні історичні події, що відіграли доленосну роль у державотворенні та визначенні національної самобутності української нації. В.Дрозд подає своє бачення зображуваних подій, спираючись при цьому на свідчення очевидців, безпосередніх учасників подій та їхніх нащадків, що зберігали пам’ять про Україну навіть перебуваючи в еміграції.

*Ключові слова: історизм, хронотоп, хронологія.*

Сичкарь О.Н. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ НАЧАЛА ХХ В. В УКРАИНЕ ПО РОМАНАМ В.ДРОЗДА «ЛИСТЬЯ ЗЕМЛИ» И «СТО ЛЕТ ЛЮБВИ (ПОРТРЕТ УКРАИНСКОЙ СЕМЬИ НА ФОНЕ ЭПОХИ)» / Запорожский национальный университет, Украина

В статье прослеживаются основные исторические события, которые сыграли судьбоносную роль в создании государства и определении национальной самобытности украинской нации. В.Дрозд подает свое виденье изображаемых событий, опираясь при этом на свидетельство очевидцев,

непосредственных участников событий и их потомков, которые хранили память об Украине даже находясь в эмиграции.

*Ключевые слова: историзм, хронотоп, хронология.*

Sichkar O.N. ARTISTIC INTERPRETATION OF HISTORICAL EVENTS OF XX CENTURY IN UKRAINE ON NOVELS OF V.DROZD «LEAVES OF EARTH» AND «ONE HUNDRED YEARS OF LOVE (PORTRAIT OF UKRAINIAN FAMILY ON BACKGROUND OF EPOCH)» / Zaporizhzhya National University, Ukraine

In this article it is researching main historical events that made a significant role for the national making and determination of national originality of Ukrainian people. V.Drozhd shows his sight of describable events, at the same time, leaning on evidences of eye-witnesses, real participants and their progenies, who cherish the memory of Ukraine, even being in a foreign land.

*Key words: historical method, chronotope, chronology.*

Історія України – це конгломерат війн, баталій, народних повстань, культурницьких рухів тощо. І все це спостерігалось протягом століть, і все це було спрямоване на досягнення єдиної мети – створення незалежної суверенної держави, вільної від політичного, економічного і, головне, – культурного гніту. Особливого загострення ситуація із державотворенням набула на межі XIX-XX століть, коли на зламі епох відбувся черговий злам народної свідомості, що вилився в рух українців, спрямований на національне самовизначення. Ці події та їхні наслідки стали об'єктом зацікавлення багатьох письменників. В.Дрозд був одним з небагатьох, хто звернувся до художньої інтерпретації суперечливих, але важливих подій ще до того, як з архівних документів було знято гриф секретності й українське населення врешті отримало об'єктивну інформацію про карколомні події початку XX століття. Письменникові допоміг сам творець історії – народ, який, незважаючи на офіційні заборони та «перекроювання» фактичних даних, зберігає правду у своїй пам'яті. Зокрема, при написанні романів «Листя землі» та «Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи)» «співавторами» В.Дрозда стали безпосередні учасники зображуваних подій та їхні нащадки, що пронесли крізь десятиліття «батьківський спадок».

До вирішення порушеної проблеми зверталися свого часу Н.Колощук, І.Фізер, Л.Яшина, але більшість дослідників зупинялися на ній в руслі аналізу поезики зазначених творів. Предметом нашого дослідження є історизм двох великих епічних творів В.Дрозда, де своєрідно висвітлені важливі історичні події крізь призму сприйняття учасників і свідків.

Найоригінальнішим у творчому доробку В.Дрозда є химерний роман «Листя землі». Автор-літописець подає розлогі картини життя селянства протягом століття. Особливе місце займають події перших десятиріч XX століття в Україні, до яких автор повертається неодноразово в кожній з частин роману.

Роман «Листя землі» відзначається актуальністю змісту. У його основу покладено вічні теми, проблеми та питання. Особливості поезики роману є новаторськими для сучасної української літератури: широке використання документально-історичного матеріалу в поєднанні з індивідуалізацією образів і колізій; поліфонічний характер оповіді та імпліцитний вияв авторської позиції; «фантастичний реалізм» як метод відображення світу. Завдяки цим особливостям письменник зумів по-новому показати правдиву історію нашого народу, безпосереднім творцем якої був сам народ.

Роман «Листя землі» – головна і найбільш вдала робота письменника В.Дрозда, над якою він працював упродовж багатьох років свідомого письменницького життя. Матеріал до роману, назва якого промовиста й символічна (листя землі – за Біблією – люди), збирався протягом багатьох років. Ще юнаком, працюючи в районній газеті, В.Дрозд поставив за мету написати великий твір про свій поліський народ, створити його «Книгу буття». Колись кинутий заклик письменника – допомогти йому в написанні історії українського народу не за архівними документами, а з першоджерела, був почутий не лише в Україні, а й далеко за її межами. Про це красномовно свідчить останній роман із циклу «Листя землі» – «Книга отця Йосипа», що має присвяту родові Клепачівських-Чопівських – етнічних українців, які змушені були емігрувати до Америки в результаті історичних катаклізмів в Україні початку XX століття.

Період основних, зображених у «Листі землі» подій, починається немовби від створення «Пакуля і Краю», а реально – від останніх десятиліть XIX століття і закінчується згадками про Чорнобильську трагедію. Але суворої хронології автор не дотримується, що зумовлено жанрово-стильовими особливостями твору. Оскільки події передаються через долі конкретних людей, важливими композиційними принципами є інверсія та повтор. Основна інформація надходить від розповідачів – простих людей. Автор залучає до нарації діалогічну манеру передачі подій: той, хто розповідає, подає події так, як бачив, запам'ятав, або чув від інших. Причому кожен розповідач вважає своє «знання» вірнішим за інші: «Ой, не, не так яно було, не так, і не гомонить-бо мені лишнього» [2, 261]. Діалог є істотним компонентом нарративної системи і важливим засобом характеротворення.

Дія в романі починається з часів до створення світу, коли вже існував Пакуль і Край. Край – це умовне коло, яке має просторові межі: село Пакуль, містечко Мрин, місто Київ. Надалі майже вся дія роману

зосереджується в цьому колі. Лише іноді події виходять далі: Петербург (поїздка пані Дарини до свого сина, що сидів у тюрмі в Пітері), Одеса (пошуки пані Дариною своєї останньої дочки Богдани), Сибірська місцевість (заслання Марії Журавської та Івана Коляди), декілька місць охоплює хресна хода Гаврила Латки в пошуках Горіхової землі.

Рідко в романі є пряма вказівка на рік, про який згадується. Частіше доводиться здогадуватись про час оповіді за самими подіями і описуванним колоритом. Історія знайомства та одруження Нестора і Уляни – приблизно 80-90-і роки XIX століття. На це вказує те, що Нестор повернувся зі служби в царській армії, де провів понад 20 років. На межі століть відбуваються події в «Книзі про любов і ненависть», де чітко вимальовується стихійний революційний рух, який проявлявся в спорадичних акціях протесту та терористичних заходах. Це ще була боротьба особистостей, а не рух мас.

Лише умовно можна визначити час подорожі Латки в землю Горіхову, бо не можна виявити, коли відбулась подія, у реальність якої повірити важко. Але з деяких фраз «людяцьких» можемо визначити, що похід відбувся вже після того, як Гаврило служив у Журавського економом. А коли він повернувся і почав «підживати» в Уляни, її діти ще були малі. Тобто це приблизно кінець XIX століття. Далі маємо пряму вказівку на час – початок Японської війни [2, 181], тобто приблизно 1904-1905 роки. У цей час уже дівувати почала старша дочка Уляни Оксана, яка зв'язала свою долю з Устимом Волохачем. Утікши до Києва, Устим починає займатись революційною діяльністю. Революціонери влаштовують демонстрації, поширюють листівки, інформацію серед робітників і селян. Це приблизно 1906-1907 роки. На час революції вказує використання вогнепальної зброї, від якої безневинно гине Оксана.

Прихід року 1910 ознаменувався зіркою, «на віник вогняний схожою», що народ тлумачив як початок великої трагедії. Далі дещо важко визначити, у якій саме війні було поранено Кузьму, Уляниного сина, бо оповідачки так і не змогли домовитись, на чиему боці правда. Та й не важливо було для простої людини, яка війна, бо потяглася вервечка війн та революцій, із яких не повертались чоловіки живими: «Савко, - запитую, - дак ти з війни чи на війну?» А йон і одказує мені: «Война тільки починається. Не буде куди миру дівать, як воювать перестанемо, хоч уже й багачко в землю поклали...» [2, 279]. У «годі чотирнадцятім» було видіння в Уляни, про яке вона переповідає Дарині Листопад, віщуючи їй долю багатостраждальну, бо втратить вона дітей своїх, а буде доглядати сиріт, за що отримає ім'я серед людей «Матері дітей людяцьких».

Про прихід 1918 року дізнаємось з того, що «німці у село зайшли», – початок Гетьманату Павла Скоропадського. Маємо скупі відомості про цей історичний період у «Листі землі». Жодної прямої згадки про УНР, Центральну Раду, Директорію чи Гетьманат. Можемо пояснити цей фактор двома шляхами. З одного боку, для темного сільського народу абсолютно не важливими були ті політичні події, які не стосувались його безпосередньо. Прихід німців, ставниками яких був Скоропадський, вплинув на життя села, тому оповідачі й виділяли цей момент. Діяльність же Центральної Ради за короткий термін 1917-1918 років відчутно не вплинула на селян, тому багато хто й не здогадувався про те, що відбувалось у Києві.

Інше пояснення можна вбачати в тому, що В.Дрозд починав роботу над романом у 1985 році, коли від радянського українця ще були приховані вищезазначені моменти історії, більше того – вони були заборонені. Навіть якщо б письменник і дізнався про історичні деталі, або з архіву, або від «інформаторів», все одно подавати їх у своєму творі було надто ризиковано.

Осінь 1918 року запам'яталась також епідемією тифу: «І мерли люди од тифу як мухи. Уляна ж Кузьму й Марусину одходила... а двоє діток їхніх, близнята, згоріли за три дні...» [2, 289].

«Із книги днів» дізнаємось про громадянську війну: «Війна громадянська у нас була така переворотна! Червоні з білими б'ються цілі дні, тади копають братські могили, свої своїх хоронять...» [2, 303]. А було це «калі б не в годі дев'ятнадцятім».

А далі вже «владсть совітська укріпилася, стали в людяк хліб одбирать» [2, 324], що вказує на 1920-і роки XX століття з усіма супровідними процесами – колективізацією, розкуркуленням, голодом 1921-22 років. Ще через сім років (1928-1930 роки) додалася нова загроза – НКВС, який забирав «чорним вороном» людей безневинних, як забрали у Христі чоловіка її Євмена.

Намагаючись подати хронологічний перелік подій, можемо зазначити, що така періодизація досить умовна, оскільки всі події переплетені, а описи голодомору 1933-го та Чорнобильської трагедії 1986 року зустрічаються лише в окремих згадках-враженнях. Саме з останньою подією пов'язане зникнення Пакуля, жителів якого переселили на інший бік Невклі через підвищений рівень радіації.

У «Книзі отця Йосипа» про родину священника Йосипа Будишевського вже згадані історичні події знов знайшли своє втілення. На початку роману є пряма вказівка на час дії – осінь 1918 року. У цей період відбуваються всі основні події в межах уже зазначеного кола Пакуль-Мрин-Київ: передсмертні думки і муки отця Йосипа, політико-економічна діяльність його сина Костянтина на користь УНР та Директорії, душевні страждання лікарки Олени, особиста трагедія полковника Стародубця, у якого доля забрала

останній острівець спокою у вирії безглузких державних змін. Але час і простір дещо розширений за рахунок залучення спогадів: столітньої пакульської баби про приїзд нащадків священика з далекої Америки у 1980-х роках; Олени про початок своєї роботи 1907 року. Зустрічаємо також зворотний прийом – «зазирання» в майбутнє, коли оповідач пропонує «війти в ріку часу» і побачити епізоди з прийдешнього: 1941 року, коли почалась Велика вітчизняна війна і могилу отця Йосипа було розорено; 1919 рік, захворіла і померла Олена. Окремими епізодами В.Дрозд поєднує різні за часом написання частини «Листя землі». Так через Костянтина ми знов зустрічаємось з ще живими Дариною та Дмитром Листопадами, які вже втратили своїх дітей у вирії революцій.

В.Дрозд починав великі епічні спроби в жанрі історичного роману. Ними ж він і завершив свою творчість. Роман «Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи)» став останнім великим творінням В.Дрозда. Під час публікації роману на сторінках журналу «Вітчизна» письменник пішов із життя. Роман, історичний за своєю суттю, базується більшою мірою на спогадах і збережених листах. Повернення до реалістичної прози, а саме до жанру історичного роману, на цей раз було більш вдалим, ніж за попередніх часів. Виступивши своєрідним архіваріусом родини Фещенків-Чопівських, В.Дрозд спромігся до передачі прихованих моментів історії України, але не сухими констатуючими фразами, а живими картинами життя реальних людей, діти й онуки яких зберігають у пам'яті крізь десятиліття пронесені моменти історії України початку ХХ століття. Роман де в чому подібний до епопеї «Листя землі». Тут є спогади конкретних очевидців подій, яким часто надається можливість самостійного викладу інформації, є навіть спільні персонажі: Костянтин Клепачівський – Патріарх родини Фещенків-Чопівських – був сином отця Йосипа з останньої книги «Листя землі». А спогади старої бабці в «Книзі отця Йосипа» про приїзд жінки з Америки з дочкою та онукою – реальний факт приїзду дочки Клепачівського Софії з донькою Лідою та онукою. У романі зібрано цінний матеріал, який базується на спогадах учасників переломних для України подій початку ХХ століття, коли була побудована, хоча й не надовго, незалежна українська держава.

Цікава особливість стилю історичних романів В.Дрозда – велика кількість прямих цитат з різних документів, бо, як аргументував сам письменник у романі, – «... хочеться цитувати і цитувати, бо документи віддзеркалюють свою неповторну епоху, вони – дихають, вони – живуть» [4, №9-10, 12].

У романі «Сто літ любові» матеріалами слугують не лише історичні архівні документи, але й особисті листи родини Аркасів-Клепачівських-Фещенків-Чопівських, щоденникові записи очевидців і навіть магнітофонні записи розмови з Марією та Константином Клепачівськими, із яких і почала своє життя в еміграції родина Фещенків-Чопівських.

У романі, який став останньою публікацією митця, те, що не доказав В.Дрозд про сутність і значення шістдесятництва у попередніх творах, розвинулось у порівняння діяльності свідомих українців перших десятиліть та 60-х років ХХ століття. Згідно з обраним жанром В.Дрозд не голослівний і в згадках про однодумців, наводячи спогади про найвідоміших шістдесятників, підтверджує їх документами, зокрема, листами В.Стуса із заслання.

Особливість викладу матеріалу, порівняно з попередніми спробами в жанрі історичного роману, полягає в тому, що тут В.Дрозд виступає більше не як історик, який переказує моменти об'єктивної дійсності, а як професійний репортер робить ґрунтовний огляд подій сучасних і минулих, беручи інтерв'ю прямо (у дочки «Берегині роду») чи використовує записи на магнітній плівці, що зберегли вдячні діти й онуки. Отже, історичний роман – не вельми поширений жанр прози В.Дрозда – протягом творчого шляху зазнав значної модифікації, перетворившись на новаторський репортаж-огляд з елементами аналізу і синтезу фактичного матеріалу.

Провідна тональність роману – сум за Батьківщиною, яка залишилась жити в серцях емігрантів (бо як держава Україна на довгий час перестала існувати). У той час як патріотизм тих українців, що залишились на рідній землі, викорінювався радянською владою, сім'ї емігрантів продовжували зберігати традиції, передаючи їх через покоління.

Цікаві сплетіння і перетин сюжетних ліній в останніх романах В.Дрозда. Те, що не «пасувало» до сюжету «Сто літ любові», але було цікавим фактичним матеріалом з життя родини Фещенків-Чопівських, письменник використав, створивши продовження головної праці свого життя «Листя землі». У «Книзі отця Йосипа» досить докладно описано життя родини Клепачівських, про яку збереглося дуже мало відомостей, і у «Сто літ любові» згадано лише окремими рисами. Оскільки історико-біографічний роман «Сто літ любові» вимагав правдивого викладу матеріалу, підтвердженого документально, а роман «Листя землі» – узагальнена історія українського народу, де народні свідчення переосмислювались і подавались уже крізь призму авторської свідомості, то В.Дрозд, маючи в загальних рисах відомості про родину Клепачівських, зумів за допомогою авторського таланту відновити те, що приховала історія.

Заглиблюючись в аналіз документів, письменник не може стриматися від емоцій, що вони викликають. Адже кожне слово свідчить про «... біль душі, переживання щирого українського патріота за долю молоді держави, бажання працювати для її розбудови» [4, №7-8, 75]. Це враження від документів,

підписаних колишнім міністром Іваном Феценком-Чопівським, який не бажав емігрувати, тому потрапив до залізних лещат тоталітарної влади, але не відступав, коли з'являлась можливість відродження національної державності.

Про колишнього директора банку Клепачівського у зв'язку з його відповідальністю за державну скарбницю вже неіснуючої УНР письменник говорить найтеплішими словами, намагаючись акцентувати увагу на тих важливих рисах політика й урядовця, якими він володів: «... більше б нам у нарешті незалежній Україні... отаких «педантів»! І більше б патріотів не словоблудних, а отаких, яким був Клепачівський – чесних і справних працівників на ниві громадській, культурній, державній» [4, №9-10, 73]. Емоційність, патетику, яка оволоділа душою і свідомістю митця, він намагається передати й читачеві, час від часу інтимізуючи оповідь, зближуючись із реципієнтом, що майже не властиво історичному роману і характерне для стилю біблійно-агіографічного: «Помовчимо, прислухаючись до самих себе, до своєї совісті, до своєї пам'яті, бо після цих сповідей крізь сльози українців... будь-які слова неможливі...» [4, №7-8, 103] – так переймається письменник емігрантською долею патріотів неіснуючої держави. Аналізуючи історію української нації, В.Дрозд перефразовує слова свого односельця, формулюючи секрет нашого виживання: «ми такі, що і в камінь вростемо» [4, №9-10, 54]. Складається враження, що пишучи про поневіряння родини Феценків-Чопівських, письменник супроводжує їх, подорожує разом із ними від країни до країни, тому й почуття ностальгії стає для нього цілком реальним: «Еміграція для мислячої, почутливої людини... у глибинному значенні – тяжка смерть і нове тяжке народження... А особливо перша еміграція, коли кожного з них гірка емігрантська доля вирвала з рідної землі з корінням... тільки ж коріння те у розлучених із Батьківщиною людей ніколи не висихало і ніколи не переставало боліти» [4, №9-10, 28].

Пронісши через століття український дух, українську ідею, «... українство змогло, знайшло у собі сили зберегти свою душу до з'яви у світі незалежної Української держави» [4, №9-10, 67]. Те, за що проливали кров патріоти, за що живцем вмирали по казематах, за що боролись за межами рідних земель, відродилось і почало свій розвиток. Бо нація – не абстрактне поняття, це живий пульсуючий організм, це «... вулик, життєздатність якого залежить від кожної робочої бджоли, навіть якщо вона полетіла на далекі поля і луги» [4, №11-12, 61]. Такими бджолами в далеких краях була і є родина Феценків-Чопівських, що зберігає мову, культуру, хоча й складається з тих, хто був народжений уже в еміграції і Україну побачив лише з отриманням нею незалежності. Ця сім'я протягом багатьох десятиліть трималася вкупі, що дало змогу дітям і онукам проходити «бабусині університети», не виходячи з дому. Важливе значення сім'ї як підмурівку української нації спостерігав ще Т.Шевченко. І хоча його власна сім'я досить рано перестала існувати, у своєму вірші «Садок вишневий коло хати» він у кількох рядках показав її сутність і значення для кожної людини. В еміграції ж значення сім'ї збільшується в кілька разів, бо стає тим осередком, «... якого тримаються і старші, і молодші, щоб не загубитися на чужих теренах, у чужому середовищі» [4, №11-12, 76].

Отже, звернення В.Дрозда до історичних подій в Україні початку ХХ століття було зумовлене безпосереднім контактом із народними творцями історії. Художньо обробивши фактичні дані, письменник подав яскраві історичні картини, підтвержені великою кількістю цитат, що дозволяє сприймати проаналізовані романи як своєрідні історичні документи. Хоча обсяг публікації позбавляє можливості розширити спектр завдань та їх вирішення, проте, подальші спроби аналізу історизму творів В.Дрозда доповнять розпочату наукову розвідку.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дрозд В.Г. Книга отця Йосипа: Новий роман із циклу «Листя землі» // Березіль. – 2003. – № 11-12. – С. 29-164.
2. Дрозд В.Г. Листя землі: Роман. – К.: Український письменник, 1992. – 559 с.
3. Дрозд В.Г. Листя землі: Нові книги роману. – К.: Український письменник, 2003. – 514 с.
4. Дрозд В.Г. Сто літ любові (Портрет української родини на тлі епохи) // Вітчизна. – 2003. – № 7-8. – С. 11-103; № 9-10. – С. 11-86; № 11-12. – С. 25-102.
5. Колощук Н.Г. Про поетику роману В.Дрозда «Листя землі» // Літературознавство. Бібліографія. Інформатика. Доповідь III Міжнародного конгресу українців. – Харків, 1996. – С. 154-156.
6. Фізер І. Ad memoiam: (Про роман В.Дрозда «Листя землі») // Урок української. – 2004. – № 1. – С. 43-45.

## РОМАНТИЧНА ІСТОРИЧНА ВІЗІЯ УКРАЇНИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Тарасова М.О., аспірант

*Кіровоградський державний педагогічний університет*

У статті робиться спроба простежити зв'язок між історичними поглядами попередників Шевченка, поетів-романтиків, та історіософією митця; з рецептивної позиції аналізуються історичні візії Тараса Шевченка, досліджується їх поетика.

*Ключові слова: історіософія, візія, історичний пейзаж, композиція, композиційний центр.*

Тарасова М.А. РОМАНТИЧЕСКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ВИЗИЯ УКРАИНЫ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО / Кировоградский государственный университет, Украина.

В статье предпринимается попытка проследить связь между историческими взглядами предшественников Шевченка, поэтов-романтиков, и историософией мастера; с рецептивной позиции анализируются исторические визи́и Тараса Шевченка, исследуется их поэтика.

*Ключевые слова: историософия, визи́я, исторический пейзаж, композиция, композиционный центр.*

Tarasova M.A. ROMANTIC HISTORICAL VISION OF UKRAINE OF TARAS SHEVCHENKO / Kirovograd state university, Ukraine.

An attempt to trace connection between the historical looks of predecessors of T. Shevchenko, poets-romantics, and hystoriosofiey of master is undertaken in the article; with receptive positions are analyzed historical landscape visions, the poetics of their creation is investigated.

*Key words: vision, visualization, historical landscape, composition, the composite centre.*

Проблемі історіософії Шевченка присвячено чимало наукових досліджень [1], їх автори прагнули досягнути розуміння історії митцем, простежити в яких саме образах, смислах й символах воно вербалізувалося. Проте ще й дотепер недостатньо досліджено роль попередників Шевченка – українських поетів-романтиків – у становленні його поглядів. Потребує подальшого дослідження бачення історії Шевченком крізь призму доби, у яку він творив, – романтизму. З огляду на це завдання даної статті полягає в тому, щоб простежити зв'язок між історичними творами попередників Шевченка, поетів-романтиків, та творами самого митця, дослідити предметно-образне наповнення історичних візій, їхню поетику.

Не підлягає сумніву той факт, що Шевченко не тільки був знайомий із творами українських романтиків, але й в дечому наслідував їх. Щоправда, Шевченків геній настільки самобутньо й глибокопоетично трансформував теми й образи, що були запозичені з поезій попередників, що варто говорити вже не про власне наслідування, а про геніальне узагальнення й майстерне перероблення й доопрацювання попередніх здобутків. Таким чином, можемо стверджувати, що «Шевченко, з одного боку, беззастережно випередив свою добу, а з другого – залишився її нащадком, що особливо переконливо доводить його рання творчість» [2, 116]. Останнє найбільшою мірою стосується поезики історичних візій України.

Як відомо, «болісне неспівпадання мрії з дійсністю – основа романтичного світосприймання» [3, 200]. Прагнучи нейтралізувати несумісність мрії й дійсності поети-романтики звертались до героїчного минулого українського народу. На думку В. Сахарова, саме романтизм «дав кожній національній літературі нову можливість зрозуміти свою самостійність, народні корені, неперервний зв'язок з історією, переказами, багатовіковою традицією» [4, 5]. Загалом у всіх слов'янських народів визначальною для романтичного світогляду є саме ідея неперервності історії, міцного зв'язку між минулим, сучасним і майбутнім. Ідея народу стала організуючим началом і у творчості українських поетів-романтиків, які так само, як надалі Шевченко, протиставляли героїчне минуле трагічній безвольності сучасності.

Звернення до минулого відбувалося через усну народну творчість, що призвело до утворення неподільного пласту в українській романтичній поезії – фольклорно-історичного. Характерною його особливістю була виняткова суб'єктивність описуваних подій і постатей, рівень історичної правди був мінімальним, адже загалом романтичному мисленню «характерна ліризація фольклорно-історичного матеріалу, висування на перше місце оціночної позиції сучасника» [5, 25]. Зрештою, українські поети-романтики не були істориками і їхнє завдання полягало не в достовірному відтворенні тієї чи тієї історичної доби, а в змалюванні й передачі настрою – переможного, вільного, який би виразно протиставлявся сучасному для поетів занепаду національної ідеї і сприяв її розбурхання.

Загальновідомо, що «романтиків приваблювали міфи: біблійні, античні, середньовічні, фольклорні, – і вони їх багаторазово переосмислювали й опрацьовували. Але головне – вони хотіли дати свої образи-міфи» [6, 158]. Українські поети-романтики змогли розпочати процес формування такого міфу України, який пізніше був майстерно завершений Т. Шевченком. Завдяки цьому у свідомості наших сучасників



Україна доби козаччини презентована в першу чергу через поезію «Кобзаря» і асоціюється із мужністю героїв Шевченкової поезії (як реальних історичних постатей, так і вигаданих).

Щоправда, «у поетів, які не мали чітких світоглядних позицій, історична тема переростає в невиразні рефлексії з приводу минулого, де останнє значиться ідеалом без певних соціальних ознак» [5,26].

Поети-романтики не прагнули проаналізувати історичні події, вони обмежувались мальовничим і героїчним (а отже ідеалізованим) описом героїв і подій козацької доби. Варто лише відзначити, що попри це поетичні твори романтиків зберігають «генетичний зв'язок з історичними джерелами і народними історичними піснями й переказами» [5,26].

Ще однією визначальною рисою романтичної поезії 20-60-х років XIX століття було переплетення літературного й фольклорного начал. На думку Д. Наливайка, це варто пояснювати тим, що «на той час фольклор сприймався по-іншому ... тоді він розглядався не окремо від літератури й літературного процесу, а в одній площині, межа між ними уявлялась легко перехідною. ..., Звідси поширеність у романтичній поезії не лише наслідувань і переспівів народних пісень та балад, а й прямих фольклорних запозичень та контамінацій» [7,34].

Фольклорний компонент в українських поетів-романтиків та в Шевченка має різний характер. Перші, як правило, використовували спеціально зібраний матеріал народної творчості, тому й відчувається у їхньому доробку певна штучність, фольклорні мотиви часто звучать вимушено, що зрештою позначається на художній вартості твору. Часто поети-романтики навіть вдавалися до прямого переспіву, «олітературнення» народних пісень, балад, вірувань тощо. Результатом цього, на думку М. Яценка, стають літературні твори, позбавлені «художньої ідеї, яка б організовувала зміст» [5,15].

Для Шевченка ж, формування якого як особистості пройшло під впливом материнських та сестриних пісень, казок, розповідей, використання народних елементів було природним, і саме ця природність, невимушеність вживання як суто українських народних тем та символів, так і поетикальних прийомів народної творчості вивисують його над попередниками. Для Шевченка народні пісні, прислів'я, перекази тощо були не екзотикою, як для переважної більшості поетів-романтиків, які саме тому й прийняли до збирання народних творів, а повсякденним побутовим явищем, що доповнювало життя багатовіковою мудрістю.

Пейзажі поетів-романтиків позначені «картинністю», вони по-особливому мальовничі. На цю особливість звернула увагу М. Коцюбинська й навіть назвала її «романтичним баладним живописом» [8,24]. Таким особливим, живописним первнем характеризуються не лише баладні пейзажі, а й історичні пейзажі романтиків.

Над городом Полтавою туман виходжає,  
У тумані вечірне сонечко сідає.  
Туман зимній та холодний оддався снігами;  
Позаносило ізгарбом стежки між кущами

(Костомаров М., «Полтавська могила») [5, 152].

Шевченкові романтичні пейзажі теж виразно «картинні», проте їх живописне начало значно сильніше, аніж у творах попередників. Пов'язано це в першу чергу із вродженим і професійно розвиненим талантом живописця, здатного створити бездоганий за предметним і колористичним наповненням малюнок.

Поети-романтики 20-60-х років XIX століття вмели майстерно, хоча й інтуїтивно побудувати композицію «полотна», наситити його барвами й предметами, які пізніше спадково перейдуть у поетичний світ Шевченка й, вкорінившись у свідомості рецепієнтів, перетворяться на предмети-знаки, предмети-символи. Це і наскрізний у «Кобзарі» образ Дніпра, що вже з'являється в поезіях романтиків не як випадкова назва, а як символ України; образи степу, поля, нив, луків у романтичних творах вже починають оформлятися як топоси-символи України (для поетичного світу Шевченка, щоправда, найхарактернішим є в першу чергу образ степу). У поетичних творах вже презентований образ могили, який так само, як пізніше й у Шевченка, пов'язується із героїчним минулим України, добою козаччини.

В чистім полі є могила,  
Та могила почорніла;  
Хрест над нею не стоїть,  
Тільки шабелька лежить.  
На могилі вітер віє,  
Не стихає, віє, віє...

(Я. Щоголев, «Могила») [5,322].

Десь далеко в чистім полі  
 Могила стоїть,  
 Округ неї на роздоллі  
 Та тирса шумить;  
 Степ широкий розіслався,  
 Небо та земля;  
 А над нею листом з вітром  
 Верба розмовля

(О. Афанасьєв-Чужбинський, «Могила») [5,237].

Пізніше, у творчості Шевченка через образ могили, що самотньо вивищується серед степу, актуалізуватиметься героїчне минуле українського народу.

Шевченкове життя в Петербурзі було вкрай непросто. Найперше тому, що йому треба було утвердитись і самоствердитись у новому для нього соціальному статусі й середовищі. По-друге, тому, що відірваний від рідної землі, Шевченко не тільки ностальгував, а й намагався не асимілюватися в російськомовному середовищі. На думку О.Забужко, у Шевченка ця життєва колізія «виступає як драма екзистенційного вибору (не просто між правним «чужим» та безправним «своїм»), а – між двома культурами в собі самому, з яких одна тлумить іншу» [9,43]. Свідомо та підсвідомо Шевченко чинив опір цій нівеляції українськості власного «Я». Найбільшою мірою етнозахисну функцію по відношенню до свідомості Шевченка відігравали поетичні твори, які несподівано для самого митця почали проситися на папір саме під час навчання в Академії мистецтв: «Я хорошо знал, что живопись – моя будущая профессия, мой насущный хлеб. И вместо того, чтобы изучить глубоко ее таинства, и еще под руководством такого учителя, каков был бессмертный Брюллов, я сочинял стихи, за которые мне никто ни гроша не заплатил и которые наконец лишили меня свободы и которые, несмотря на всемогущее бесчеловечное запрещение, я все-таки втихомолку кропаю. И даже подумываю иногда о тиснении (разумеется, под другим именем) этих плаксивых, тощих детей своих. Право, странное это неугомонное призвание» [10,41].

Підсвідоме бажання захистити власний спосіб світомислення підштовхує чутливу душу автора до створення романтичних історичних творів із унікальними пейзажами рідної України. «Будь-який літературний твір, – пише П. Білоус, – з'являється у той момент, коли його з'ява обумовлена певними життєвими і психоемоційними обставинами, в яких перебуває авторське «я». Ті обставини і стимулюють, підштовхують творчий процес, внаслідок якого на поверхні авторської свідомості виникає й оформлюється вербальний об'єкт» [11, с. 4].

Романтизовані картини минулого батьківщини мають свої джерела. Усе дитинство Шевченка пройшло у розповідях про славетні події гайдамаччини, які розгорталися більшою частиною саме на землях рідної Шевченкові Черкащини, та героїчні вчинки козаків Запорізької Січі. Усе це залягло у підсвідомості і виринуло назовні в найбільш потрібний для митця момент, тоді, коли він потребував підтримки і вона з'явилася в образах рідних і близьких змалечку, нехай навіть уявних. І образи ці – «умовні, схематичні, ідеалізовані – типово романтичні» [12,149].

Шевченко так глибоко перейнявся питаннями історичної минувшини України, що ці образи не відпускали його ні на хвилину: «передо мной мелькали мученические тени наших бедных гетманов. Передо мной расстилалась степь, усеянная курганами. Передо мной красовалась моя прекрасная, моя бедная Украина...» [10,40]. Не випадково Я. де Бальмен створив картину, на якій зобразив свого товариша Т. Шевченка в оточенні його гайдамаків.

Отже, почасти поява історичних романтичних поем продиктована антиасиміляційним спротивом Шевченка. Почасти це був відгук художнього мислення митця на традиції доби, адже переважна більшість поетів-романтиків, із творами яких, попри відстань, Шевченко був знайомий, змальовували у своїй поезії героїчне козацьке минуле.

Першим історичним твором Шевченка стала поезія «Тарасова ніч», у якій з однаковою емоційною насиченістю говориться про героїчне минуле (повстання українського народу проти польського гетьмана Конецпольського на чолі із Тарасом Трясилою) та безідейне сучасне (бездержав'я, небажання сучасників пам'ятати про героїзм пращурів).

Вражають масштабністю створені автором мілітаристичні картини, які передають захоплення самого автора героїзмом учасників події.

Лягло сонце за горою,  
 Зірки засіяли,  
 А козаки, як та хмара,  
 Ляхів обступали.  
 Як став місяць серед неба.

Ревнула гармата;  
 Прокинулись ляшки-панки,  
 Нікуди втікати!  
 Прокинулись ляшки-панки,  
 Та й не повставали:  
 Зійшло сонце – ляшки-панки  
 Покотом лежали [13,69 ].

Із майстерністю режисера-віртуоза Шевченко підводить своїх читачів до моменту вирішальної битви. Так само майстерно він вибудовує і пейзажну «декорацію»: за горою зникає сонце, небо темнішає, стаючи поступово синьо-чорним і, нарешті, вкривається зірками. Така динаміка характерна майже для всіх пейзажних візій і є визначальною рисою поезики Шевченка в зображенні природи.

Шевченко змальовує козаків як єдине і неподільне ціле, порівнюючи їх задля цього із хмарою. У такий спосіб митець, по-перше, увиразнює головну рису мужнього козацького війська – його єдність і злитість у боротьбі із ворогом, по-друге, на тлі маси людей, що означені лише спільною назвою «козаки», більш яскраво проглядається образ Тараса Трясило. Таким чином підкреслюється його винятковість і здатність об'єднати людей заради ідеї. По-третє, завдяки цьому порівнянню Шевченко «піднімає» план зображення до максимально високої точки. Читач, знаходячись на рівні із небесними світилами, бачить пейзажні картини (гору, поле) і саму битву (козаки хмарою обступають ляхів), ніби своєрідну карту бойових дій. Висока фізично-просторова точка зору разом з тим дозволяє розширити й часовий хронотоп. Складається враження, що ми – нащадки славних козаків – споглядаємо минуле крізь віки. Добитися такого ефекту здатен не просто талановитий поет-художник, а людина із геніальним світовідчуттям і світомисленням.

Не випадково вперше «ревнула гармата» лише тоді, коли на небі став місяць. Починається відлік у боротьбі між силами добра (козаки) та силами зла (ляхи).

Ставлення автора до персонажів твору – однозначне. Козаки змальовані сильними й непереможними, а ляхи – боягузами, що здатні лише пити й гуляти. Зверхнє ставлення до ворога підкреслюється неодноразовим повтором слів «ляшки-панки», суфіксальна форма яких передає зневагу.

Ще до світанку козаки здобули перемогу. Сонце, що зійшло наступного дня, освітило лише трупи.

Червоною гадюкою  
 Несе Альта вісти,  
 Щоб летіли круки з поля  
 Ляшків-панків їсти.  
 Налетіли чорні круки  
 Вельможних будити;  
 Зібралось козачество  
 Богу помолитись.  
 Закрякали чорні круки,  
 Виймаючи очі;  
 Заспівали козаченьки  
 Пісню тієї ночі, –  
 Тієї ночі кривавої,  
 Що славною стала  
 Тарасові, козачеству,  
 Ляхів що приспала [13,69-70].

Змальовуючи козаків, що зібрались помолитися, Шевченко підкреслює, що їхнє діло – праве. Не випадково навіть круків – чорних лиховісних птахів, що у свідомості українців асоціюються зі смертю, – робить на якийсь момент спільниками козаків. Круки, яких скликає річка Альта, злітаються звідусіль. Зображаючи моторошно-реалістичні картини битви і «бенкету» круків, Шевченко ніби подумки мститья поневолювачам України за всі страхиття, які через них довелось пережити українському люду.

Візії героїчного минулого викликають у душі митця з одного боку гордість, а з іншого боку – жаль з приводу стану сучасних державних справ. Вкладаючи в уста кобзаря-оповідача болісні слова про сьогодні, Шевченко висловлює власні почуття й переживання.

Над річкою, в чистім полі,  
 Могила чорніє;  
 Де кров текла козацькая,  
 Трава зеленіє.  
 Сидить ворон на могилі  
 Та з голоду кряче...

Згада козак Гетьманщину,  
Згада та й заплачуть! [13,70].

Візія сучасної Шевченкові України – це докір співгромадянам. Спокій, який відчувається в цій «картині», нагадує могильний.

Шевченкові візії України, у тому числі історичні, позначені ще однією властивістю, яку можна вважати однією з категорій його індивідуально-авторської поетики, – цілісністю.

Чорна хмара з-за Лиману  
Небо, сонце криє,  
Синє море звірюкою  
То стогне, то виє,  
Дніпра гирло затопило.  
« А нуте, хлоп'ята,  
На байдаки! Море грає –  
Ходім погуляти!»  
Висипали запорожці –  
Лиман човни вкрили.  
«Грай же, море!» – заспівали,  
Запінились хвилі.  
Кругом хвилі, як ті гори:  
Ні землі, ні неба.  
Серце мліє, а козакам  
Того тільки й треба.  
Пливуть собі та співають;  
Рибалка літає...  
А попереду отаман  
Веде, куди знає.  
Похожає вздовж байдака,  
Гасне люлька в роті;  
Поглядає сюди-туди –  
Де-де будь роботі?  
Закрутивши чорні уси,  
За ухо чуприну,  
Підняв шапку – човни стали [13,86-87].

Природа тут виступає вже не лише декорацією, тлом, вона – активний співучасник подій, що розгортаються. Те, що природа бурхливо реагує на дії й настрої козаків – прийом, використаний автором не випадково. Завдяки цьому підкреслюється виняткова фізична й духовна сила українського козацького війська, якому підкоряються навіть неприборкувані стихії. Пізніше, Шевченко використовуватиме цей прийом у поемі «Гамалія», змальовуючи ріки й море не кровожерливою, непідвладною стихією, а живими істотами, які виступають на боці сміливих і мужніх козаків, що цілком відповідає романтичному світосприйманню автора:

Отак у Скутарі козаки співали;  
Співали, сердеги, а сльози лились;  
Лилися козацькі, тугу домовляли.  
Босфор аж затрясся, бо зроду не чув  
Козацького плачу; застогнав, широкий,  
І шкурою, сірий бугай, стрепенув,  
І хвилю, ревучи, далеко-далеко  
У синє море на ребрах послав.  
І море ревнуло Босфорові мову,  
У Лиман погнало, а Лиман Дніпрові  
Ту ю журбу-мову на хвилі подав.  
Зареготався дід наш дужий,  
Аж піна з уса потекла [13,204].

Створений автором мариністичний пейзаж у поезії «Іван Підкова», на перший погляд, видається загрозливим і нерадісним. Чорна хмара закриває усе небо, зникає сонце. Лише де-не-де пробиваються крізь полон хмари окремі тьмяні промені, які створюють ще більш гнітюче враження. Синє море розбурхано піниться, стогне й виє звірюкою. Лінія горизонту зникає (у цьому відчувається вправна рука Шевченка-малювача, який знав нюанси передачі того чи того стану природи), розмита чорно-синьою стихією. Тим більш несподівано з огляду на це звучить козацький заклик «погуляти». Цим Шевченко прагнув підкреслити особливу веселу вдачу козаків, їхнє ставлення до життя як до гри, кураж у

стосунках із долею. Традиційний образ козака – мужнього, сильного воїна, що утвердився у свідомості читача завдяки поезіям попередників Шевченка – поетів-романтиків – стає, таким чином, більш життєвим і виразним.

Знову Шевченко зображає козаків як єдиний моноліт, не увиразнюючи жодної постаті, роблячи таким чином особу Івана Підкови ще більш ваговою. Саме силует Івана Підкови, що укрупнюється автором, ніби з допомогою чутливої «камери» стає композиційним центром «полотна» (тобто тією найважливішою складовою поетичного малюнка, яка об'єднує навколо себе решту компонентів).

Шевченко не вимальовує портрет Підкови у найдрібніших деталях. Він навпаки обмежується називанням лише окремих предметів: чорні уси і чуприна, заправлена за вухо, люлька в роті. Саме мінімалізм і знаковість для української свідомості цих предметів-символів сприяє заповненню лакун і перед внутрішнім зором постає повний образ: засмагле у походах обличчя, серйозні, але не позбавлені посмішки, очі, кремезні руки й ноги, широкі плечі, червоний жупан тощо.

Делікатно, але емоційно відчутно автор підкреслює шанобливе ставлення козаків до отамана – звертаються до нього батьку отамане, військо уважне до кожного його руху (достатньо йому скинути шапку, і човни одразу спиняються).

«Нехай ворог гине!  
 Не в Синопу, отамани,  
 Панове-молодці,  
 А у Царг рад, до султана  
 Поїдемо в гості!»  
 «Добре, батьку отамане!» –  
 Кругом заревіло,  
 «Спасибі вам!» –  
     Надів шапку.  
 Знову закипіло  
 Синє море; вздовж байдака  
 Знову похожає  
 Пан отаман та на хвилю  
 Мовчки поглядає [13,87].

Створені автором історичні візії України вражають своєю емоційною глибиною, знаковістю, впізнаваністю і правдивістю. Це стає можливим завдяки тому, що «засвоюючи національний міфопоетичний матеріал, поет водночас трансформував, сакралізував його в художній уяві, стоплював з реальним історичним знанням» [14,28].

Реалістичність і виразність Шевченкових візій України пояснюється не лише тим фактом, що автор був талановитим поетом й художником, а й тим, що митець мав здатність «проникати» у явища, предмети, події. Тому й пропонує він своєму читачеві у поемі «Гайдамаки» саме «глянути» «на Чигирин, // Колись-то козачий», а не уявити чи представити його. Майстерність, із якою змальовано візію, і справді дозволяє саме «побачити» внутрішнім зором картини славетної минувшини.

Епізод підготовки гайдамаків до повстання Шевченко починає змалюванням природи, створюючи таким чином цілісну візію.

Із-за лісу, з-за туману,  
 Місяць випливає,  
 Червоніє, круглолиций,  
 Горить, а не сяє... [13,111].

В уяві малюється типово романтична картина, кожна деталь якої говорить про очікування чогось страшного і неминучого. Загрозливо вивищується ліс, усе навколо оповите туманом, крізь який навіть не в змозі пробитися тьмяне світло місяця, тому він «горить, а не сяє».

...І смерклося, а в Чигирині,  
 Як у домовині.  
 Сумно-сумно. ...  
 ...  
 Людей не чує; через базар  
 Кажан костокрилий  
 Перелетить; на вигоні  
 Сова завиває [13,111-112].

Особливо автор підкреслює те, яка страшна тиша запанувала в місті: він порівнює Чигирин із домовиною, говорить, як «сумно-сумно» стало навколо, людей не чути. Тим інформаційно

змістовнішими стають звуки, які чується в темряві: посвист крил кажана, який можна почути лише за такої абсолютної тиші, і виття сови. Обидві істоти (кажан, якого наші пращури «ототожили з нечистою силою» [15,289], та сова, яку «споконвіку ... вважають провісником біди, небезпеки» [16,559] – віщують недобре.

А де ж люде?.. Над Тясмином,  
У темному гаю,  
Зібралися; старий, малий,  
Убогий, багатий  
Поєднались, - дожидають  
Великого свята [13,112].

Шевченко навмисне змальовує єдиний і неподільний у своїй ідеї натовп, що складається з людей різних як за віком, так і за статками.

Уривчастість, фрагментарність зображення в поемі створює особливий настрій у читача: така її композиція викликає напружене очікування того, що ж відбудуватиметься далі.

Несподівано Шевченко малює перед нами вже нову картину, що органічно вплітається у створюваний автором художній світ.

У темному гаю, в зеленій діброві,  
На припоні коні отаву скубуть;  
Осідлані коні, вороні готові.  
Куди-то поїдуть? Кого повезуть?  
Он кого, дивіться. Лягли по долині,  
Неначе побиті, ні слова не чуть.  
Ото гайдамаки. ...[13,112].

Композиційно довершена картина дихає спокоєм, проте спокій цей тривожний: що ж чекає попереду? Тому й коні, хоча вже й осідлані, ще скубуть траву, і гайдамаки не поспішають вирушати, лежать на землі, ніби набираючись від неї сили перед важкими боями.

З особливою увагою і достовірністю Шевченко змальовує козаків й козацьку старшину, що прибула «на певне діло».

Попід дібровою стоять  
Вози залізної тарані  
...  
Поміж возами нігде стать:  
Неначе в ірій, налетіло  
З Смілянщини, з Чигирина  
Просте козацтво, старшина,  
На певне діло налетіли.  
Козацьке панство похожає  
В киреях чорних, як один,  
Тихенько ходя розмовляє  
І поглядає на Чигирин [13,112].

Вражає емоційним накалом і майстерністю зображення панорамний показ України після розправи гайдамаків над шляхтою. Шевченко знову обирає максимально високу фізично-просторову точку для огляду України, вдаючись подекуди і до прийому укрупнення окремих деталей, коли виникає враження, що режисерська камера, знімаючи загальний план, зосереджується час від часу на найбільш знакових моментах й ситуаціях.

Зійшло сонце; Україна –  
Де палала, тліла,  
А де шляхта, запершися,  
У будинках мліла.  
Скрізь по селах шибениці;  
Навішано трупу –  
Тільки старших, а так шляхта –  
Купою на купі.  
На улицах, на розпутьях  
Собаки, ворони  
Гризуть шляхту, клюють очі;  
Ніхто не боронить.  
Та й нікому: осталися

Діти та собаки, –  
Жінки навіть з рогачами  
Пішли в гайдамаки [13,129].

Уже першим рядком митець передає світловий ефект «полотна»: все осяяне променями раннього сонця. Шевченко зовсім не випадково обирає саме такий колорит для цього поетичного «полотна». Сонце висвітлює кожну деталь і жоден предмет чи істота не залишаться непоміченими.

Панорамний показ України, яка вже не горить, а лишень тліє, викликає відчуття болю за рідну батьківщину, що бачила стільки горя й сліз, вулиці й базари якої «крились трупом, плили кров'ю». Перед очима постають чисельні села, у кожному з яких шибениці і гори трупів. Найстрашніші картини – собаки, що гризуть людські трупи й ворони, які клюють очі. «Ніхто не боронить», все навколо оповите могильною тишею, бо села спорожніли. Усі, навіть жінки, пішли в гайдамаки, і тільки де-не-де бачимо на цій страшній картині постаті дітей, наляканих тим, що вони побачили вночі, під час різанини, і тим, що бачать тепер.

Для філософії Шевченка така поведінка людей – нонсенс. Він розуміє, приймає і сповідує тільки один спосіб буття людей: «Того ж батька, такі ж діти, – // Жити б та брататися». Зрештою, «історіософії Шевченка органічно чужі як безнаціональність, космополітичне безгрунтянство, так і войовниче ксенофобство» [14,27].

Бачимо в поемі «Гайдамаки» ще одну панораму зруйнованої України. Просторовий континуум її так само максимально розширений – автор дивиться на батьківщину з максимальної висоти, а от час навпаки максимально ущільнено. Це, по-перше, додає динаміки сюжету, по-друге, увиразнює те, що увесь цей час країна жила лише гайдамаччиною, для жодних інших подій у серцях людей не було місця.

Минають дні, минає літо,  
А Україна, знай горить;  
По селах голі плачуть діти –  
Батьків немає. Шелестить  
Пожовкле листя по діброві;  
Гуляють хмари; сонце спить;  
Нігде не чує людської мови;  
Звір тільки висє по селу.  
Гризучи трупи. Не ховали,  
Вовків ляхами годували,  
Аж поки снігом занесло  
Огрязки вовчі...  
Не спинила хуртовина  
Пекельної кари:  
Ляхи мерзли, а козаки  
Грілись на пожарі.  
Встала й весна, чорну землю  
Сонну розбудила,  
Уквітчала її рясом,  
Барвінком укрила;  
І на полі жайворонок,  
Соловейко в гаї  
Землю, убрану весною,  
Вранці зустрічають... [13,144].

Фактично автор створює в цьому уривкові три окремі картини, які перетікають одна в одну, утворюючи неподільний часовий хронотоп. Перша картина – осіння.

Ми бачимо Україну все такою ж розтерзаною: вона продовжує палати. Тепер уже червоно-жовтий колір вогню зливається із кольором осіннього листя, яке облітає з дерев. Сонце вже не світить, знаємо що це через прихід осені, але здається, що це через те, що не хоче воно освітлювати страшні людські діяння. Небо, вкрите хмарами, посилює почуття смутку.

Насиченим цей уривок є в аудіальному плані: чується і плач дітей, і шурхіт опалого листя, і виття звіра над трупом. Разом ці звуки утворюють страшну какофонію, яка єдина й може супроводжувати цей хаос.

«Огрязки вовчі», які залишилися непохованими, поступово заносить снігом. Настає зима. Автор починає малювати наступну картину.

Шевченко робить її значно менш виразною на відміну від попередньої й наступною, що пояснюється, не в останню чергу, ставленням самого митця до цієї пори року. Зимових пейзажів в Шевченка мало у

поетичних творах і зовсім немає у малярських, тому напрошується висновок, що цей період року не видавався йому естетично привабливим і не викликав творчого натхнення.

Натомість весняні пейзажі завжди були найулюбленішими і найвдалішими в Шевченка.

Митець створює традиційний для свого поетичного світу і загалом для тогочасної романтичної традиції весняний пейзаж. Бачимо поступове пробудження землі: чорна, сонна, вона вкривається рястом, потім розпускається барвінок. У полі, що вже розкинулося навкруги нескінченною зеленню трав виспіває жайворонок. У гаї (традиційний для української романтичної поезії топос) чується пісня солов'я. Змалювання ідилічного пейзажу на противагу історичним подіям – найрезультативніший творчий метод Шевченка, аби показати людську кровожерливість.

Фактично, Шевченко завершив, розпочатий поетами-романтиками, процес формування міфу України. На відміну від попередників, у яких іноді фольклорні мотиви звучать дещо вимушено, народнописанне начало Шевченкової творчості вражає своєю органічністю і пояснюється закоріненістю самого поета в українській духовній світ. Живописність, яка була притаманна романтичним поезіям М.Костомарова, О.Афанас'єва-Чужбинського, Я.Щоголева та ін., у Шевченка остаточно закріпилася як риса індивідуально-авторської поетики. Це стало можливим завдяки вродженому і розвинутому професійним навчанням малярському таланту, який знайшов своє відображення і в поезіях.

Поетика історичних пейзажів Шевченка особлива: митець створює цілісні панорамні картини України і насичує їх знаковими для української свідомості образами-символами. Саме завдяки цьому поетичне «полотно» так легко відтворюється у нашій уяві. Поет насичує історичні пейзажі не лише зоровими образами, а й удільними, які роблять візії ще більш емоційними.

Отже, Шевченкова історична поезія стала логічним продовженням історичних поглядів на буття України поетів-романтиків. Проте образи й теми, які органічно перейшли в спадок до Шевченкової поезії, були віртуозно перелицьовані й видозмінені.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Див.: Барабаш Ю. Історіософія Тараса Шевченка // Слово і час. – 2004. – №3. – С. 15-37.; Звольський В. Минуле українського народу та його значення у поетичній творчості Тараса Шевченка // Сучасність. – 2006. – №3. – С. 66-91.; Яременко В. До проблеми історіософії Тараса Шевченка: методологічні підходи // Слово і час. – 2007. – №3. – С. 19-27. та ін.
2. Геник-Березівська З. Грані культур: Бароко. Романтизм. Модернізм. – К.: Гелікон, 2000. – 368с.
3. Федотова О. Романтизм: енциклопедія. – М.: Олма-Пресс Образование, 2002. – 302с.
4. Сахаров В. Под сенью дружных муз: О русских писателях-романтиках. – М.: Художественная литература, 1984. – 295с.
5. Українські поети-романтики: Поет. твори / Упоряд. і приміт. М. Гончарука; Вступ. ст. М. Яценка. – К.: Наукова думка, 1987. – 592с.
6. Тертерян И. Романтизм как целостное явление // Вопросы литературы. – 1983. – №4. – С. 151-181.
7. Наливайко Д. Стиль поезії Шевченка // Слово і час. – 2007. – №1. – С. 27-36.
8. Коцюбинська М. Мої обрії: В 2т. – Т.1. – К.: Дух і літера, 2004. – 336с.
9. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – 3-тє вид. – К.: Факт, 2006. – 148с.
10. Шевченко Т. Твори: У 5 т. – Т.5. – К.: Дніпро, 1970. – 554с.
11. Білоус П. «Досвітні огні» Лесі Українки. Студія одного вірша // Українська мова та література. – 2001. – № 6. – С. 4-5.
12. Моклиця М. Тарас Шевченко як психологічний експресіоніст // Сучасність. – 2002. – № 7-8. – С. 136-149.
13. Шевченко Т. Твори: У 5 т. – Т.1. – К.: Дніпро, 1970. – 408с.
14. Барабаш Ю. Історіософія Тараса Шевченка // Слово і час. – 2004. – №3. – С. 15-37.
15. 100 найвідоміших образів української міфології / Під заг. ред. Таланчук О., Бедрика Ю. – К.: Орфей, 2007. – 460с.
16. Жайворонок В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. – К.: Довіра, 2006. – 703с.



## НАУКОВІ ПОГЛЯДИ НА СТАТУС МОДУСУ В СТРУКТУРІ РЕЧЕННЯ

Телеки М.М., к.філол.н.

*ДАК Міністерства освіти і науки України*

У статті проаналізовано наукові погляди на статус модусу в семантико-синтаксичній структурі. Висвітлена проблема об'єктивного та суб'єктивного значень та їх функціонування у структурі речення.

*Ключові слова:* модальність, категорія, диктум, модус, суб'єктивне значення, об'єктивне значення.

Телеки М.М. НАУЧНЫЕ ВЗГЛЯДЫ НА СТАТУС МОДУСА В СТРУКТУРЕ ПРЕДЛОЖЕНИЯ / ГАК Министерства образования и науки Украины

В статье проанализированы научные взгляды на статус модуса в семантико-синтаксической структуре. Охарактеризована проблема объективного и субъективного значений и их функционирования в структуре предложения.

*Ключевые слова:* модальность, категория, диктум, модус, субъективное значение, объективное значение.

Teleky M.M. THE SCIENTIFIC VIEWS AT THE STATUS OF MODUS IN THE STRUCTURE OF SENTENCE / SAC of Department of education and science of Ukraine.

The article deals with problem of analysis of the scientific views at the status of modus in semantic-syntactic structure. The problem of objective and subjective meaning and their functioning in the structure of sentence is described.

*Key words:* modality, category, dictum, subjective meaning, objective meaning.

Сучасні дослідження структурних, семантичних, прагматичних та комунікативних особливостей речення тісно пов'язані з поняттями диктуму й модусу, які трактуються як два основні рівні у змістовій організації речення: об'єктивний, що віддзеркалює явища дійсності, та суб'єктивний, що вказує на ставлення мовця до відображуваної в реченні дійсності [19].

Проблема об'єктивного та суб'єктивного значень та їх функціонування у структурі речення цікавила і зарубіжних, і вітчизняних лінгвістів. Дослідження цих значень дало можливість мовознавцям уточнити місце й роль явищ, пов'язаних із категорією модальності.

У кожному конкретному випадку опису модальності увага дослідників акцентувалася на визначенні статусу цієї категорії у мовленнєвих побудовах. Однак проблема чіткого окреслення об'єктивних та суб'єктивних значень у змістовій організації речення викликає до цього часу суперечливі трактування, зумовлені різними підходами до з'ясування поняття модальності, модусу й диктуму.

До об'єктивного значення дослідники речення вводили різну кількість категорій диктуму.

Так, Т.Б.Алісова у змістовій організації речення виділяє диктумний рівень як основний, що репрезентує реальну дійсність [1; 80].

Французький мовознавець Л.Теньєр у своїх дослідженнях, зокрема, пов'язує диктум з поняттям валентності, яка позначає сполучуваність дієслова і визначає його як кількість актантів, які можуть приєднати слово [17; 117-130].

Деякі мовознавці розглядають диктум і як дійсність, яка містить у собі модальність [7; 58], і як суб'єктно-предикатне відношення денотата [4; 6], і „як основне повідомлення, референтом якого є стан справ у тій реальності, яку виражено у мовленні” [18; 80], і як пропозицію, яку витлумачують як модель відображуваної реченням події, ситуації, як об'єктивний зміст речення [21]. Подібну думку висловлюють і українські мовознавці. В Енциклопедії „Українська мова” натрапляємо на таке трактування: „пропозиція (лат. *propositio* – осн. положення) – об'єктивний, тобто такий, що відображає дійсність, зміст речення, на противагу змістові суб'єктивному, який відображає ставлення мовця або ін. особи до цієї дійсності”.

Значення диктуму і модусу у реченні досліджують і українські мовознавці. Описуючи семантико-синтаксичну структуру речення, І.Р.Вихованець відзначає, що речення охоплює, крім модусного, і диктумне значення, що стосується інформації про світ та пізнання [10; 117]. А.П.Загнітко трактує диктум як номінативний аспект речення, що позначає саму подію, ту чи ту пропозицію (семантичний інваріант – спільний для всіх членів парадигми речення і похідних від речення конструцій) [13; 283].

Російська дослідниця Н.Д.Арутюнова вперше запропонувала синтаксичне розмежування модусу і диктуму, підкреслюючи, що головну частину речення становить модус, підрядну – диктум. [2; 45].

Системний аналіз модусу і диктуму речення здійснює мовознавець В.Д. Шинкарук. Учений уперше в українському мовознавстві виокремлює категорії модусу і диктуму, визначає критерії їх розмежування та

співвідношення цих категорій в семантико-синтаксичній структурі речення, обґрунтовує взаємозв'язок лексичних, морфологічних та синтаксичних виразників модусних і диктумних значень у структурі речення, встановлює типові модусно-диктумні синтаксичні структури в сучасній українській мові [19].

Мовознавці, досліджуючи речення і розмаїття його типів, значно розширили і збагатили положення про категорії модусу, які відображають суб'єктивне ставлення мовця до змісту висловлення.

Вперше термін „модус” запропонував швейцарський лінгвіст Ш. Баллі. Відповідно до традиції логічного аналізу мовознавець протиставив мовний корелят судження (пропозицію Р) і мовний корелят модальної кваліфікації судження (модус М): „Я думаю (М), що ця людина не винна (Р)” [5; 44-46]. Чітко не визначивши суті цього поняття, вчений обмежив його структуру двома складниками – модальним дієсловом (мислення, чуттєвого сприймання, волевиявлення) і модальним суб'єктом [5; 41]. Розглядаючи модальність „як реакцію мислячого суб'єкта на уявлення”, дослідник наголосив на необхідності з'ясування того, в яких стосунках із мовцем може опинитись суб'єкт модусу.

Спочатку до категорій модусу зараховували лише ті значення, які виражали комунікативну настанову речення, заперечення [25].

Пізніше Ж. Дюбуа й Ф. Дюбуа-Шарльє у глибинній структурі речення почали розрізняти два елементи: фразовий складник (Const) та ядро (Р). Крім описуваної події, ядро охоплює й лексико-граматичну структуру речення. У французькій мові вони виражаються в іменній чи дієслівній групі через темпоральність (час), детермінацію, вид (перфективність), модальність (спосіб). Отже, на їх думку, реченню властиві чотири категорії: комунікативна настанова (розповідь, питання, спонування), заперечення, емпфаза (= актуальне членування), пасив (= діатеза, орієнтація дії, конвертованість) [23; 133].

У дослідженнях Н.Д. Арутюнової, Т.Б. Алісової модус у реченні розглядається як суб'єктивно-модальні чи модально-оцінні значення [2; 1; 3].

Т.П. Ломтев категорії модусу характеризує як граматичні категорії, розрізняючи значення: ствердження/заперечення; вид спілкування, тобто комунікативна настанова, розповідь, питання, спонування; час; модальність: реальність/гіпотетичність, модус існування, суб'єктивна оцінка; конвертованість (= орієнтація); особа (визначеність/невизначеність, узагальненість предмета; активність/деміактивність [15; 62].

Подальший розвиток концепцій модусу виявився плідним. Було виділено різні компоненти модусу, які в загальному зводяться до формули М1 (М2 (М3 (Р))), наприклад: мета повідомлення (ступінь інформованості співрозмовника (позначення позиції мовця (факт))) [14; 135]. Проте кількість, послідовність і характер компонентів модусу продовжують бути предметом дискусії. Зазначена формула дістала назву модальної рамки. Детальний зміст (пропозиція, факт, дескриптивний, асертивний, стверджувальний компонент значення) ніби береться у дужки, а різні модусні (неасертивні, кваліфікативні) компоненти виносяться за дужки.

Основоположно у трактуванні модусу Е. Бенвеністом є ідея суб'єктивності в мові, концепція, згідно з якою комплекс суб'єктивних значень базується на ставленні мовця до віддзеркаленого в реченні явища дійсності. Вчений стверджує, що кожен мовець, використовуючи мову, „привласнює” її собі, одночасно співвідносячи з собою, з моментом своїх мовленнєвих дій, зі своїм ставленням та оцінками. Суб'єктивність, наголошує мовознавець, є основною якістю мови, яка забезпечує її комунікативну функцію [6; 296-298].

Одночасно з Е. Бенвеністом свою теорію репрезентує Б. Потьє. Розглядаючи питання про категорії модусу з позицій загального мовознавства, вчений у повідомлюваній інформації вбачає два аспекти: формулювання й тему. Перший аспект визначає як сукупність характеристик, які додаються до зрозумілої частини інформації. Формулювання, тобто речення, поділяє на комунікативні та описові. Комунікативні формулювання Б. Потьє співвідносить з категоріями модусу речення, описові – з відображенням різних якісних і кількісних модифікацій самих об'єктів, через що вони входять у диктумну сферу речення. Дослідник виділяє сім основних категорій речення, виокремивши такі різновиди комунікативних формулювань: а) модальні: модальність, яка об'єднує вісім значень: заперечення, запитання, емпфаза, розгортання процесу (вид, фази, часова співвіднесеність), детермінація; б) локутивні формулювання, які виражають ставлення мовця до адресата мовлення та до повідомлюваної інформації: особа мовлення; міжособистісні взаємини (побажання, спонування, звертання); дейксис: просторовий і часовий [24; 25].

Диференціацію модусу, за спостереженнями В.Г. Гака, можна здійснити через виділення у реченні модусних категорій. До них дослідник зараховує відповідність предикації дійсності (ствердження/заперечення й модальність), комунікативну настанову, інформативну настанову, структуру акту мовлення (особа, дейксис), умови акту мовлення, емотивність та ін. [11; 19-26]. Кожний із компонентів акту мовлення має відповідні складники. Автор підкреслює специфічне ставлення мовця,

що позначається категоріями: локалізація на осі „я – тут – тепер”; суб’єктивна й об’єктивна модальність; оцінка; емотивність; ступінь зацікавленості мовця повідомлюваним. На адресата зорієнтовані категорії: інформативність (тема й рема); експресивність; прозорість або ясність; соціальний аспект спілкування (ввічливість, стиль тощо). До цього додаються пресупозиції, які включають знання мовця про світ, про обставини ситуації та про мову. Мета повідомлення конкретизується у формі комунікативної настанови (повідомлення, питання, спонування) і типу мовленнєвого акту, який може бути констатуючим, перформативним, контактоустановлювальним і емоційно-оцінним. Хід мовленнєвого акту віддзеркалюється спеціальними словами, що визначають початок, продовження і закінчення, а також внутрішнє членування мовлення. Зв’язок з іншими висловленнями здійснюється через різні засоби: анафоричні і зв’язку (займенники, сполучники, частки тощо) [12; 12-13].

У рамках категорійної системи комунікативної граматики І.П. Сусов моделює прагматичну структуру висловлення як восьмигранне утворення, виділяючи такі компоненти: „Я – повідомляю – тобі – у певному місці – у певний час – засобами цього висловлення – про той чи той предмет – з такого мотиву й причини – з такою метою і наміром – за таких передумов й умов – таким способом – у таких соціально-рольових і міжособистісних взаєминах”. Компоненти „повідомляю” та „про предмет” є семантичними складовими, решта – стосуються прагматики. Іntenційний компонент включає мету, наміри, мотив, причину висловлення. Орієнтаційний компонент характеризує просторово-часовий і соціальний континууми. Пресупозиційним компонентом є передумови й умови спілкування. До кооперативного компонента І.П. Сусов відносить способи висловлення згідно з спілкуванням; оцінно-експресивний й функціонально-стилістичний складники – до вибору мовцем мовних засобів відповідно до ситуації спілкування. Модальний і комунікативно-інформаційний компоненти визначають зв’язок прагматичної й семантичної структур [16; 9-11].

Про обов’язкову наявність суб’єктивності у змісті речення заявляє й Т.В. Шмельова, трактуючи модус як комплекс суб’єктивних значень, які може і повинен висловити мовець [22; 78-100]. Характерними ознаками модусу, на її погляд, є три типи його вираження: 1) імпліцитність, 2) експліцитне вираження модусу мовними засобами різних рівнів, 3) комплексність модусних показників, які виражають одночасно кілька модусних значень. Мовознавець структурно поділяє модус на метакатегорії, актуалізаційні, кваліфікативні і соціальні категорії. [22; 28-41].

В українському мовознавстві І.Р. Вихованець розглядає в семантико-синтаксичній структурі речення модусне значення, що „містить інтерпретацію суб’єктом думки об’єктивного змісту речення, різноманітні оцінки мовця, його почуття й волевиявлення” [10; 117]. До суб’єктивних значень учений зараховує предикативність, настанову речення, вірогідність/невірогідність повідомлюваного; ствердження/заперечення, емоційність/нейтральність.

У своїх дослідженнях В.Д.Шинкарук розглядає модус „як комплекс суб’єктивних значень, які виражає мовець у процесі комунікації стосовно змісту речення й адресата” (19; 17) та приходять до висновку, що модус і модальність – поняття не ідентичні. Їх відношення ґрунтуються на однаковому принципі – орієнтації на мовця. Проте ця орієнтація різна: „у сфері модусу вона означає будь-яке відношення – до предмета мовлення, змісту висловлення, співрозмовника, форми мовлення, порядку, ходу думки, а поза сферою модусу модальність виражає ставлення мовця до змісту повідомлюваного з погляду його реальності/ірреальності” [19; 21]. Дослідник констатує, що модальність вужче поняття, ніж модус, вона не є ідентичною йому. Мовознавець розрізняє такі категорії модусів: кваліфікативні, модальність як категорія модусу, авторизація, оцінність, категоричність, директивність, категорія соціального етикету.

Отже, відомостей про статус категорії модусу накопичено чимало. Вони розрізнені й суперечливі. У граматичних концепціях авторів виділяється неоднакова кількість категорій, що належать до модусу.

Наявні у дослідженнях концепції про категорію модусу як суб’єктивні значення, які виражають ставлення мовця до змісту речення й адресата, досить неоднозначні. В українській мовознавчій науці це явище вивчено недостатньо. Дослідження змісту категорій модусу залишається актуальним і потребує продовження лінгвістичних пошуків.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алисова Т.Б. Дополнительные отношения модуса и диктума // Вопросы языкознания. – 1971. – № 1. – С. 54-64.
2. Арутюнова Н.Д.а Предложение и его смысл. – М.: Наука, 1976. – 383 с.
3. Арутюнова Н.Д.б Типы языковых значений: Оценка, событие, факт. – М.: Наука, 1988. – 341 с.
4. Бабалова Л.Л. Семантические разновидности причинных и условных предложений в современном русском языке: Автореф. Дис...канд. Филол. Наук: 10.02.01 /Моск. гос. Ун-т им. В.Ломоносова - М., 1974. – 23 с.

5. Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка / Пер. с фр. – М.: Изд-во иностр. лит., 1955. – 416 с.
6. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974. – 447 с.
7. Бондарко А.В. Теория морфологических категорий. – Л.: Наука, 1976. – 255 с.
8. Большакова Н.І. Мовне оформлення модусних категорій (на матеріалі листування М. Цветаєвої і Б. Пастернака): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.02 / Київ. держ. пед. ін-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 1993. – 22 с.
9. Виноградов В.В. О категории модальности и модальных словах в русском языке // Избранные труды: Исследования по русской грамматике. – М.: Наука, 1975 – С. 53-87.
10. Вихованець І.Р. Граматика української мови: Синтаксис. – К.: Либідь, 1993. – 368 с.
11. Гак В.Г. О категориях модуса предложения. Предложение и текст в семантическом аспекте. – Калинин, 1978. – 164 с.
12. Гак В.Г. Прагматика, узус и грамматика речи // Иностр. языки в школе. – 1982. – № 5. – С. 11-17.
13. Загнітко А.П. Теоретична граматика української мови: Синтаксис: Монографія. – Донецьк: ДонНУ, 2001. – 662 с.
14. Карасик В. Язык социального статуса. Социолингвистический аспект. Прагмалингвистический аспект. Лингвосемантический аспект. – М.: Гнозис, 2002. – 333 с.
15. Ломтев Т.П. Предложение и его грамматические категории. – М.: Изд-во МГУ, 1972. – 199 с.
16. Сусов И.П. Прагматическая структура высказывания // Языковое общение и его единицы: Сб. науч. тр. – Калинин: Изд-во Калинин. гос. ун-та, 1986. – С. 7-11.
17. Теньер Л. Основы структурного синтаксиса. – М.: Прогресс, 1988. – 654 с.
18. Черемисина М.И., Колосова Т.А. Очерки по теории сложного предложения. – Новосибирск: Наука, 1987.-197 с.
19. Шинкарук В.Д. Категорії модусу і диктуму у структурі речення: Монографія. – Чернівці: Рута, 2002. – 271 с.
20. Шмелёва Т.В. Социальный аспект смысла предложения // Русский язык за рубежом. – 1981. – №. 2. – С. 62-66.
21. Шмелёва Т.В. Смысловая организация предложения и проблема модальности // Актуальные проблемы русского синтаксиса. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – С. 78-100.
22. Шмелёва Т.В. а Семантический синтаксис.– Красноярск: Изд. Красноярск. ун-та, 1988. – 54 с.
23. Dubois J., Dubois-Charlier F. Elements de linguistique française: syntaxe. – Paris, 1970. – 196 p.
24. Pottier B. Linguistique generale. – Paris, 1974. – 265 s.
25. Roulett E. Syntaxe de la proposition nucleaire en français parle. – Paris, 1969. – 198 s.

УДК 398.22(477)+821.161.2

## **ТЕНДЕНЦІЯ ТРАКТУВАННЯ ДОХРИСТИЯНСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ І ЗАСНОВАНОГО НА МІФОЛОГІЧНИХ УЯВЛЕННЯХ ФОЛЬКЛОРУ ДАВНЬОУКРАЇНСЬКИМИ ЛІТОПИСАМИ, ДЕРЖАВНИМИ ІНСТИТУТАМИ**

Тищенко О. О., асистент

*Слов'янський державний педагогічний університет*

Однією з потужних гілок духовного дерева загальнолюдського культурного розвитку є й українська культура, у віках творена міфологією. Було б помилкою вважати, що вона творилася та функціонувала

тільки в дохристиянські часи, отже, росла, живилася і плодоносила у всесвіті, дійшовши у формі народних звичаїв, обрядів та уявлень про природу та світ аж дотепер.

*Ключові слова: міфологія, фольклор, літопис.*

Тищенко О.О. ТЕНДЕНЦИЯ ТРАКТОВАНИЯ ДОХРИСТИАНСКОЙ МИФОЛОГИИ И ОСНОВАННОГО НА МИФОЛОГИЧЕСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ ФОЛЬКЛОРА ДРЕВНЕУКРАИНСКИМИ ЛЕТОПИСЯМИ, ГОСУДАРСТВЕННЫМИ ИНСТИТУТАМИ / Славянский государственный педагогический университет, Украина.

Одной из мощных веток духовного дерева всеобщего культурного развития является украинская культура, столетиями создаваемая мифологией. Было бы ошибкой считать, что она создавалась и функционировала только в дохристианское время, то есть росла, наполнялась жизненной силой, приносила плоды во всём мире, дойдя в форме народных обычаев, обрядов и представлений о природе, о мире и до наших дней.

*Ключевые слова: мифология, фольклор, летопись.*

Tyshchenko O.O. TENDENCY OF INTERPRETATION OF PRE-CHRISTIAN MYTHOLOGY AND FOLKLORE OF ANCIENT UKRAINIAN BASED ON MYTHOLOGICAL PRESENTATIONS BY CHRONICLES / Slavyansk State Pedagogical University, Ukraine.

One of the powerful branches in spiritual tree of general cultural development, is the Ukrainian culture which was created by mythoslogy for ages. It would be a great mistake to consider, that it was created and was operating only in pre-Christian period, was growing, filling with life power, bearing fruit in the whole world and came in a shape of folk customs, rituals and conceptions about the nature and world up to these days.

*Key words: mythology, folklore, chronicle.*

У духовній скарбниці українського народу одне з чільних місць належить міфорелігійному світоглядові. Ця тема до недавнього часу залишалася поза увагою науковців. Сучасний аналіз «вищої» міфології—пантеону слов'янських божеств — та міфології «нижчої» (демонології) розпочався лише від середини 60-х років ХХ ст., коли формувалася «міфологічна» концепція, тобто дослідження вірувань та повір'їв зводилися до єдиної системи міфорелігійних уявлень. На той час для вивчення міфологічних джерел уже було створене Міжнародне товариство, діяла фінська школа, а в 1973 р. питанням демонології була присвячена міжнародна нарада у Фрайбурзі. Величезний пласт робіт, які віддзеркалюють міфорелігійний світогляд українського народу, і сьогодні залишаються раритетами. Рукописні матеріали української етнографічної літератури розпорошені по різних архівах. Протягом тривалого часу вони були важкодоступними навіть фахівцям. Це стосується, зокрема, праць І.Франка, М.Маркевича, П.Іванова, В.Милорадовича, В.Гнатюка та інших відомих дослідників. «Ніхто з читачів не стане, мабуть, заперечувати, що ця зустріч з давньоукраїнськими богами та демонологічними образами («чистою» та «нечистою» силою) є для нас і цікавою, і корисною: наш погляд у минуле, ніби з допомогою історичного телескопу, сягнув у ту глибину часу, яка була і є малодоступною, сповненою таємниць та загадок. І ми збагачуємося духовно, єднаємося душами з далекими поколіннями наших предків», — робить висновок красзнавець Г.Дем'янчук. Навіть незначна прогалина етнокультурної інформації призводить до збіднення духовності народу.

1998 року в Литві відбувся Світовий конгрес етнічних релігій, на якому ухвалено декларацію, де говориться: «Кожна країна і кожен народ мають свої власні локальні релігії (національну віру, світогляд, міфологію, фольклор і т. ін.), які відображають їхнє світобачення, історичний розвиток і виробляють Божественне ставлення до Природи свого краю та Закони праведного життя... Висловлюємо загальну нашу позицію у світі, що ґрунтується на нашому спільному історичному досвіді: адже нашим етнічним чи язичницьким релігіям у минулому завдано значних втрат, страждань і знищення їх світовими релігіями, які вважають себе єдиними претендентами на істину... Ми віримо, що світанок нової ери, індивідуальної та інтелектуальної свободи й всебічного обміну думками дасть нам можливість почати нове відродження наших власних духовних коренів, щоб повернути втрачену спадщину» [1; с.20].

Справді, дуже шкода, що в історії цієї багатющої спадщини більше сумних сторінок. Це стосується і нас, українців. Осягнути велич нашого етнічного духу можна лише за умови пізнання міфорелігійної свідомості, яка поєднує минуле, нинішнє й майбутнє життя народу. Донедавна міфорелігійний світогляд традиційної (дохристиянської) віри слов'ян здебільшого вивчався досить однобічно і в основному ототожнювався з народною демонологією, походження якої виводили із середньовічних уявлень. Безперечно, демонологія виявилася найживучішою, окремі її елементи, зокрема це стосується повір'їв та вірувань, у народі зберігаються й дотепер. Проте у зв'язку з двовір'ям як формою існування відмінних релігійних систем деякі поняття і нині не є чіткими. Прикладом може бути біс. У полемічній літературі це назва духів, які були колись ангелами, але не зберегли своїх чеснот і зрадили Бога. Тому їх стали ототожнювати з «нечистою силою». Разом із тим, за дослідженнями деяких учених, у давніх українців Біс був одним із божеств; пізніше так стали називати служителя язичницького культу, якому доручено запалювати священний вогонь на жертovníку. І такі випадки непоодинокі. Отже, без вивчення найдавніших міфорелігійних уявлень предків реконструкція значної частини первісних міфів неможлива.

Основними чинниками постання усіх світових релігій є анімізм, тотемізм та магія. Вірування давніх українців мають у собі всі ці ознаки. Зокрема це стосується календарних звичаїв, обрядів, повір'їв, казок, легенд, замовлянь, загадок. Історико-фольклорний та етнографічний матеріал, праці відомих учених, дослідників, інші джерела не лише України, а й Польщі, Білорусі, Росії, Болгарії, Німеччини, Індії, Греції, прибалтійських країн підводять до висновку, що українська міфологія не тільки одна з найдавніших у Європі, а й у світі. Доказом може бути хоча б те, що ця багатюща духовна скарбниця (окрім міфології, це й способи будівництва святилиць, творіння скульптур, винайдення меандрового орнаменту та багато іншого) виникла за чотири, п'ять, а можливо й більше тисячоліть до античного світу. Ми захоплюємось античною міфологією, недооцінюючи, а більшою мірою не знаючи, що своєю земною і людською міфопоетичною красою міфологія наших предків набагато перевищує панський вишук античної творчості. У греків один лише титан (навіть не бог!) Прометей іде до людей та приносить їм вогонь, за що був жорстоко покараний мешканцями Олімпу. В античній міфології пантеон богів та героїв досить чіткий. У давній Україні не було подібної визначеності: те, що тільки-но починалося в Києві, було вже завершене в Афінах та Римі. І шкода, що рання візантійська віра зруйнувала той розквіт, заборонивши предкам їхніх богів, народні звичаї та обряди, численні свята, стародавні колядки, щедрівки, веснянки, купальські пісні. Нова ідеологія запроваджувалася далеко не методами переконання. За словами Нестора, князь Володимир видав наказ: «Якщо не прийде хто завтра на річку — хай то багатий, чи бідний, чи нужденний, чи раб, — буде мені ворогом» [1; с.23].

Первинна міфологія упродовж століть була незатребуваною. Церковна влада послідовно викоринювала давні традиції, насаджуючи на народні обряди, звичаї, пісні свої канони і вірування. Найбільшого гоніння зазнало стародавнє духовенство — волхви. Судячи з історичних джерел, вони не раз виступали проти церковної влади. Після прийняття християнства жерці-волхви подалися в ліси. Разом з ними пішли й ті, хто не хотів залишити віри предків. Волхви володіли вражаючими знаннями з астрології, медицини, географії, будівничої справи. Вони вміли ворожити по Сонцю, Місяцю і зорях, птахам, тваринах тощо, створили вчення про Всевидюче Око — пришельця з далеких світів — і пояснили, хто творець Всесвіту, Неба і Землі. Стародавні мудреці є авторами книг «Острологія», «Звездочот», «Громовик», «Колядник», «Волховник», «Травник» та багатьох подібних, які не дійшли до нас. «Слово о полку Ігоревім» (XII ст.) та «Велесова книга» (IX ст.) — то найдавніші писемні пам'ятки. У «Велесовій книзі» подаються відомості про походження слов'ян, їхніх богів і героїв. А ось думка О.Потебні: «Адже коли б не заховалось «Слово о полку Ігоревім», можливо, хтось би вивів з того, ніби в слов'ян не було народної поезії». Іван Огієнко (у церковному сані митрополит Іларіон) ніби доповнює: «Світогляд автора був чисто анімістичний — уся природа в «Слові» жива, горю людини тут співчувають і квітка, і дерева, і птахи, і людина тут говорить з природою, як з живою істотою» [2; с.13].

Поступово волхви розчинилися в народі, ставши знахарями, ворожбитами, чаклунами і таким чином зберігаючи знання і досвід попередніх поколінь. Послідовниками стародавніх жерців можна вважати, зокрема, верховод колядників. Не минаючи жодної хати, парубоцька коляда, славлячи божество зимового Сонця, яке народжується, збираючи дари для спільної жертви Сонцю, бажає кожному дому достатку, багатства її урожаю. Фрагменти такого ритуалу ще й тепер можна бачити в багатьох поселеннях України. Нині на Коляду, тобто на Різдво Сонця, коли потрібно приносити жертву світилу, її приносить кожен за себе або старійшина в родині, який виконує роль жерця. Отож можемо констатувати, що за тисячоліття язичницька обрядовість поступово перемістилася в родинне середовище! Боротьба з дохристиянськими віруваннями тривала століттями. Так, у 1628 р. московська влада видала указ, щоб «календы б и овсеня и плуги не кликали». Проти традиційної обрядовості в кінці XVI ст. особливо завзято виступав відомий проповідник Іван Вишенський. У посланні до князя Острозького він вимагав: «Коляди з міст та сіл ученням виженить... «Щедрий вечір» з міст і сіл у болото заженить, нехай із дияволом сидить... Волочільне по великодні з міст та сіл виволікши, утопіте... Купала на Хрестителя утопіте і огненне скакання відкиньте». Таким чином виникло двовір'я — співіснування язичницького і християнського релігійних світоглядів. У листі до стиографа-аматора П.Іванова М.Сумцов писав: «...Збираючи народні перекази, я маю на увазі прояснити для себе і для інших спрямування народного мислення і показати, що народні марновірства та забобони є неминучий результат дії на народ керівних класів суспільства, що народне двовір'я є просто віра, котру ми самі наполегливо навіюємо йому і всіляко підтримуємо в ньому... Правда, і тепер для людини, знайомої з Четьї-Мінеями Дмитра Ростовського, обернення чортів у людей і навпаки не має нічого дивного, проте чи багато читали Четьї-Мінеї? Між тим, у життях святих є багато такого, що ми відносимо до народних забобонів і народної неосвіченості. Було б цікаво, коли б хтось із учених зробив зіставлення так званих народних забобонів з подібними фактами з життєписів святих. Я переконаний, що вийшло б щось повчальне для багатьох, хто звинувачує народ у марновірствах, — можливо, винних довелося б шукати не в селянському середовищі» [2; с.18].

Подібно до свята Коляди, яке стало Різдвом Христовим, і на інші народні свята було накладено церковні: Великдень — Паска; Ярило — св. Юрій; Зелені свята — Трійця; Купало — Івана Хрестителя; свято Перуна — пророка Іллі; свято Рожаниць — Різдва Пресвятої Богородиці; свято Калети — Андрія Первозваного; свято Місяця — св. Василя; свято богині Дани — Йордань. Наприкінці XIX ст. Микола

Лисенко з болем писав про обрядово-календарний цикл пісень, «вимираючих на наших очах через поліцію, попів і свою старшину». Визначні українські вчені О.Потебня, Ф.Колесса, В.Гнатюк, М.Драгоманов, І.Франко намагалися всіляко підносити авторитет народної пісенної творчості, сміливо ставали на її захист.

Настала пора об'єктивніше підійти до розуміння духовного світу давніх українців, починаючи з тих чистих першоджерел, які були основою розвитку всієї великої сім'ї індоєвропейських народів. Це має стати важливим кроком пізнання не тільки історії України, а й історії всього людства. Справді, в напрямку відтворення більш-менш узагальнюючої картини слов'янських міфологічних персонажів не було зроблено чогось помітного, а сама тема практично є невичерпною. Для розуміння духовної культури наших предків чекають на своє глибше дослідження також міфологічні персонажі, про яких читач може довідатися лише з народної творчості. Прикладом може бути бог лісу і лісового шуму, якого автор на основі відповідних джерел називає Шум-Шумлячий. Про нього дізнаємося з зеленосвятських закличних пісень, його свято відзначалося 25 березня, у день пробудження Матері-Землі. Або Колодій, якого автор та деякі інші дослідники вважають богом шлюбу, примирення та взаєморозуміння. Колодій — божество, яке допомагає людині навесні повернути втрачене здоров'я, бо саме тоді людина відчуває загальну втому. Ще не так давно люди запрошували Колодія до себе на гостини, а жіноцтво справляло своєрідне обрядодійство — «колодку» — символ продовження роду, а також частки Світового дерева. І такі випадки непоодинокі, через те наше дослідження не може претендувати на повноту.

Усе на довкіллі було для наших предків одухотворене і сповнене сил. Майже всі природні явища були персоніфіковані. Творилися боги неба, землі, вогню, води, вітру, лісу, поля... Усе на довкіллі мало своє людське обличчя: небо, засіяне зірками; дощ запліднює землю, а земля у свою чергу народжує трави і квіти; у струмків — свій голос... Світло і темрява, тепло і холод, день і ніч, народження і смерть. Із найвіддаленіших часів це не лише початок і кінець, а безконечна боротьба богів: Білобога — бога білого дня — і Чорнобога — злого демона ночі. Чи міг орій-хлібороб не молитися до Сонця, коли в ранішню пору виходив у поле з плугом? А чи коли в небі грім та блискавиця? Безперечно так, бо то ж Перун — бог, який наводить жах на темні сили мороку.

Праведне Сонце, ясний Місяченько та Дрібен дощик — то сам Господь Бог навесні. Велика честь для господаря, що такі поважні гості приходять на Святу вечерю, незважаючи на те, що він — така маленька піщинка в безмежному Всесвіті. Народження богинею Всесвіту премудрою Ладою за дванадцять космічних ночей вогненної трійці: Сонця, Місяця та Зорі — то диво щедрої душі далеких прародителів.

І.Нечуй-Левицький писав: «Всі образи для своєї релігії давні українці мусили брати з природи, котра обгартувала їхнє життя з усіх уся дів... Небо здавалось давнім українцям то полем, то морем, то просто кленовим листком, на котрому написані сонце, місяць і зорі; хмари здавалися лісами, дібровами, скелями, ватагою чи турмою овець, товаром; зорі здавалися густими копами на полі або листям на воді; сонце соколом, блискавка терном або терновим вогнем... В українській міфології ми бачимо давні форми сімейного побуту: між колядчаними божествами найясніше й найчастіше виступають: батько-господар, мати-господиня, дочка-панна, син — красний панич. Видно, що український народ любив творити собі богів у найлюбішій формі сім'ї багатого господаря-хлібороба... Християнство перенесло ще один елемент в давню українську міфологію, надавши міфічним богам колорит християнський, замінивши давніх богів на Христа, св. Петра, св. Миколу й Богородицю і змішавши до купи події християнської святої історії і факти міфологічні... Ми не бачимо в народній фантазії охоти до негарних, неестетичних велетенських міфічних образів, до тих величезних, страшних, головатих та рогатих богатирів зі страшними антинатуральними інстинктами, які любить німецька і великоруська міфологія» [2; с.18].

Малодослідженим також залишається уявлення наших предків про язичницького Бога, який існує під різними іменами. Їхня політеїстичність була своєрідною. Предки-сонцепоклонники своїм, незапозиченим шляхом шли до розуміння єдиного Бога, творця Всесвіту, землі і неба, духів, які населяють довкілля, його так і називали — Бог. Цей корінь знаходимо в іменах великої кількості богів: Білобог, Чорнобог, Стрибог, Дажбог та ін. Бог — назва і божества, і долі, і щастя, яке воно може дати людині. Візантійський історик IV ст. Прокопій Кесарійський писав: «Слов'яни вірують в єдиного бога, творця перунів, єдиного володаря всього світу...» Німецький автор XII ст., Гельмгольд розповідає подібне про західних слов'ян: «Є багато родів ідолопоклонства у слов'ян. Одні своїх божків містять у будованих святилищах; інші божки замешкують ліси або гаї. Деяких зображують з двома, трьома і навіть більше головами. Та, незважаючи на багатьох і різновидих божків, котрим святять поля і ліси, слов'яни не заперечують одного бога в небі, що панує над іншими богами, а сам лиш займається небесними справами. Інші боги зродилися з крові його, і вони тим досконаліші, чим ближчі родом і кров'ю до того найвищого бога богів». Відомий російський славіст О.Гільфердінг ще в XIX ст. слушно зауважував: «Жоден поганський народ у Європі не підходив так близько до однобожжя, як слов'яни; то свідчить про глибину і ясність їх народної мислі. У міфології грецькій, римській, германській земля становила осередок і головну частину світу, а небо залежало від неї; слов'яни ясно уявляли собі всю марність земного світу в порівнянні з небесною безконечністю, а се вказує на більшу силу мислі і на чистоту морального почуття...» [3; с.48].

Безумовно, головною потребою давніх українців були їхні вірування. Усе твориться від верховного Бога, у кожнім явищі — його життєтворючий дух. Пригадаймо такі свята, як Коляда, Великдень, Зелені свята, Купала та інші впродовж року, — то суцільна система, єдиний поетичний організм цілого народу, в якому людина тісно пов'язана з природою. Найдавніший ритуальний календар (II—V ст.) знайдено у селі Мізин, що на Чернігівщині. Річне обрядове коло предки називали Сварожим, що становить основу прадавньої аграрної магії. Вогонь, за народними віруваннями, — найвеличніший дар Сонця-Неба, принесений людям сином могутнього бога Сварога — Сварожичем. Культ священного вогню відомий з V тис. до н. е. Вогонь-Сварожич шанувався насамперед як бог жертвовного вогню, що возносить жертву до богів. Живим, чистим, святим, новим, цар-вогнем — так називали вогонь предки-сонцелюби. Сварог — бог вогню, батько усіх богів, владика світу. За міфорелігійними уявленнями протоукраїнців, з початку творення Всесвіту богинею Ладою Сварог викував за 12 космічних ночей ясне-красне коло-Сонце, Місяць, вечірню і ранню Зорю та ще зірки. Свято Сварога — це Різдво світу (25 грудня). Бог Сварог постає в образі зоряного неба. 12 сузір'їв Зодіаку — це 12 титанів Сварога. Сини Сварога звуться Сварожичами. В Іпатіївському літописі (XV ст.) читаємо: «Цар Сонце, син Сварогів, себто Дажбог». Творцем Всесвіту, першобогом, Богом над богами, зачинателем усього живого, творцем та володарем вирію, за стародавніми міфами, вважався бог Род. Культ Рода виник не пізніше II тис. до н. е., продовжував існувати і в Київській Русі. Глава роду людського, за уявленнями предків, мав чотири обличчя, звернені в усі сторони світу, щоб усюди був лад. Земля-Мати — то дружина Рода, якій Бог надає життєдайної сили. Свята (Світла) вечеря, на думку науковців, святкується ще з часів трипільської культури. Свято могутнього Рода приходить до людей із віку в вік уже не одне тисячоліття у дні породин бога Сонця, у перший день Різдва. У Святий вечір весь український люд зустрічає свого Бога найвеличнішою жертвою, первістком плодів земних — хлібом-короваєм. То велика вдячність богу Роду та ще більше зобов'язання перед ним.

Серед знахідок трипільської доби — унікальні жіночі статуетки з дитиною на руках. Відома й значна кількість глиняних фігурок «чародійок» з розписною чарою і «черпаком» - це образи перших чарівниць. Люди зверталися до Великої Матері, молили богиню, щоб дарувала вологу для майбутнього врожаю. Потворниця, потвора... Так у стародавні часи називали жінок, здатних передбачати майбутнє, вмючих чаклувати: закликати весну, забезпечувати ріст чарівного зела, викликати дощ, одним словом, «творити чудеса». Такі чарівки-чарівниці були досить високоосвіченими. Потворницю, як і відьму, вважали «мудрою жінкою». Відьма, відюга — ці слова походять від «відати», тобто знати все. В українських легендах така чарівниця завжди постає цілком земною красунею. Сьогодні нам важко збагнути магію рослин, квітів, кольорів, чисел — усе те багатство, яким колись повсякденно користувалася жінка-чарівниця-мати. Щоправда, після запровадження християнства цей образ набув негативного «потворницького» забарвлення. Відгомоном глибокої язичницької старовини є, зокрема, пряслице, знайдене в Києві 1885 р. На ньому чіткий напис — «Потворин пряслень». За висновками науковців, очевидно, так називали жінку-волхвиню. Із тим далеким часом пов'язана велика кількість оповідок та легенд, зокрема про добування чарівницями цвіту папороті, таїна якого через не одне тисячоліття тримається того первісного кореня наших батьків-дідів, перед яким ми мусимо і нині схилитися.

Образ Богині-Матері з піднесеними вгору руками живе і досі в народній творчості. Його мозаїчне зображення, аналогу якого не має світова культура, уособлює найпрекраснішу богиню предків — Всесдину Матір Землі. Втілений він на куполі святої Софії у Києві. Оранта-Берегиня — правічний образ українського народу, в якому — шира та добра душа наших батьків-матерів.

Колядки та щедрівки належать до найдавніших народних жанрів. Колядки — величальні пісні на честь створення світу та його вирішальних сил — Сонця, Місяця, зірок, води. Символ Світового Дерева життя, яке породило матір Всесвіту богиню Ладу, а водночас небо, землю і весь світ, є найархаїчнішим. То справді національний духовний набуток українського народу. За народними віруваннями, первовічне дерево складене з Золотого Трисуття життя, що є нині символом України; воно також ознаменовує вічну, живу і світлу триєдність бога Сонця. Зокрема, зображення Світового Дерева життя можна бачити на кераміці трипільської культури, як і свастику, що була у предків символом вогню і світла. Винятково цікавими пам'ятками глибокої старовини є колядки про заснування світу павуком. «Ця ідея, мало поширена в колядках, належить до принагідних, але ґрунтовних в українськiм світогляді та є, мабуть, старшою ідеєю на Україні, ніж інші, про почин світа, призабутою — як давніший спомин», — наголошує К.Сосенко [4; с.63].

Щедрівки — величальні пісні на святі Щедрого вечора, святі народження Місяця і зоряної ночі. У колядках найстародавнішої доби розповідається про створення світу. У них молодий Божич-Сонце порівнюється з золотом як найвищим земним виміром краси. Колядники в це велике свято ходять від хати до хати, славлячи господарів-трудівників, бажаючи їм урожаю і багатства в новому Колі Сварожому на щастя і добро богам і людям. Господар у них порівнюється з Місяцем, а жінка — із красним Сонцем. У колядках відчувається відгомін матриархату, це ж можна сказати й про веснянки, які за традицією були здобутком дівчат, адже хлопці не сміли навіть приспівувати. Саме веснянками юнки поспішали повідомити богів про готовність до подружнього життя, щоби богиня Лада помітила їх, допомогла-



знайти судженого, а бог Сварог викував шлюбну обручку. Магія свята Коляди була спрямована на заклинання врожаю. Це свято було пов'язане з культом Сонця. Йому приносили жертви, пережитками яких є обряд водіння кози. Та найбільшою жертвою Сонцю вважався хліб-коровай. За уявленнями, Сонце в це свято зродилося з золотого яйця, а на Великдень воскресло. Ось чому писанки на Великдень найбільше фарбують у червоний колір та розписують при «живому вогні», бо то найвищі чари від злих духів. Сонцю наші пращури вклонялися з давніх давен, не даремно арабський письменник X ст. Аль-Масуді називав їх сонцепоклонниками. В апокрифі XII ст. «Ходіння Богородиці по муках» серед інших богів згадується бог Сонце. Дружина князя Ігоря Ярославна у «Слові о полку Ігоревім» звертається до Сонця як до божества. Красному Сонцю присвячувались основні обрядові свята — Коляди, Великдень, Проводи, Купала.

Своє літочислення протоукраїнці розпочинали від березня. Усі народні обрядодіяння пов'язувалися з зустріччю весняного Нового року, що має відображення в образній системі різдвяних святкувань з колядниками та щедрувальниками. У природі існує зимове сонцестояння та літнє, весняне рівнодення та осіннє. Це й породило богів рівнодення і сонцестояння. Зимове сонцестояння знаменує свято Коляди, літнє — Купала. Сонцем весняного рівнодення був бог Ярило, осіннього — Світовид. У першу неділю весняного рівнодення святкували Великдень. Великдень вважається найбільшим днем у році, бо саме тоді воскресає бог життя — Сонце, а весь світ після затишної зими возносить хвалу воскресінню, народженню любові, добра, надій, радості життя. Величально-магічні замовляння у весняну пору лунали по всіх куточках України. Міфопоетична душа предка особливо відчутна у таких молитвах: «Добрий день тобі, сонечко яснее! Ти святе, ти ясне-прекрасне; ти чисте, величне й поважне; ти освіщаєш гори і долини і високі могили, — освіти мене, рабу Божу, перед усім миром: перед панами, перед попами, перед царями, перед усім миром — добротою, красою, любощами й милощами. Яке ти ясне, величаве, прекрасне, щоб і я така була ясна, велична, прекрасна перед усім миром» [5; с.102].

Якщо зимове сонцестояння символізує народження сили Сонця, бо о цій порі в сузір'ї Кози відкривається «брама богів», то літнє сонцестояння предки прозвали «воротами людей» або, інакше, «воротами пекла». Владикою їх вважався бог Семиярило (літописний Смаргль). Саме тоді бог Купало відзначає шлюб бога вогню з богинею води. Це свято, як і Коляда, від стародавніх часів відоме по всій Європі, тільки під різними назвами. У Густинському літописі (1670 р.) Купало вважається богом земної родючості: «Купало... був богом достатку, як у греків Церера, йому божевільні задля добробуту подяку приносили перед жнивами. Цьому Купалу, бісові, ще й досі подекуди божевільні складають шану, починаючи з червня 23 дня, увечері напередодні різдва Іоана Предтечі, навіть до жнив і далі, таким чином і звечора збирається простолують обох статей, плетуть собі вінки з духмяних трав або з коріння і, підперезавшись перевеслом, розпалюють вогонь, інколи ж ставлять зелену гілку і, взявшись за руки, бігають навколо вогню, співають пісень, примовляючи Купалом; потім через той вогонь скачуть, тому бісові віддячуючи себе». У письмових пам'ятках XVII ст. також згадується Купало в значенні купання, тому що з цього часу починався сезон купання в річках. Із купальською піччю пов'язана величезна кількість народних вірувань. Воду, як і вогонь, наші предки обожнювали. Земна вода поєднана з небесною — це символ морального і духовного очищення. Дана, Діванна, Діванія, Девонія, Діва — так називали дарівницю небесної вологи, богиню земної води. Разом з вогнем і світлом Сонця Дажбога прийшла вона до людей на Водохрещу в часи народження Всесвіту (12-й день після Різдва).

Дослідник полісько-волинського краю В. Давидюк зазначає: «Дерево життя не може бути вічно зеленим і плодоносити, якщо в нього підірвана коренева система. І не випадково сьогодні всі народи приділяють таку увагу своєму корінню» [6; с.192].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 13-34.
2. Балущко В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян / В. Балущко. – Львів – Нью-Йорк, 1998. – С. 10-18.
3. Васильєв М.А. Страницы изучения древнерусского язычества в XIX в. / М. Васильєв– Ленинград, 2000. – С. 44-50.
4. Гнатюк В. Колядки і Щедрівки / В. Гнатюк. – Львів: Літопис, 1993. – С. 56-68.
5. Лановик М. Українська народна словесність. Посібник для студентів вищих навчальних закладів / М. Лановик, З. Лановик. – Львів: Літопис, 2000. – С. 78-109.
6. Лозко Г. Українське народознавство / Г. Лозко. – К.: Зодіак – ЕКО, 1995. – С. 191-192.

## СТЕПОВІ МОТИВИ В УКРАЇНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ: ІСТОРИОСОФСЬКИЙ РАКУРС (НА ПРИКЛАДІ ІСТОРИЧНОГО ЕПОСУ)

Ткаченко І.А., аспірант

*Кіровоградський державний педагогічний університет імені В.Винниченка*

У статті висвітлено знакові степові мотиви в українських народних думках та історичних піснях. Зокрема виставлені акценти на тих домінуючих мотивах степу, які стали визначальними для української літератури. Здійснена спроба інтерпретації історіософської семантики степу як етнопросторового топосу.

*Ключові слова: топос степу, історіософські візії, степове прокляття, степ як найщиріше втілення землі, архетипна природа степу, модус мислення середовища, герой співмірний степові.*

Ткаченко И.А. СТЕПНЫЕ МОТИВЫ В УКРАИНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ: ИСТОРИОСОФСКИЙ РАКУРС (НА МАТЕРИАЛЕ ИСТОРИЧЕСКОГО ЭПОСА) / Кировоградский государственный педагогический университет им. В.Винниченко, Украина.

В статье представлен анализ знаковых степных мотивов в украинских народных думках и исторических песнях. Автор акцентирует внимание на тех доминантных темах степи, которые стали определяющими для украинской литературы. Осуществлена попытка интерпретации историсофской семантики степи как этнопространственного топоса.

*Ключевые слова: топос степи, историсофские визи́и, степное проклятье, степь как воплощение земли, архетипная природа степи, модус мышления среды, герой равный степи.*

Tkachenko I.A. STEPPE THEMES IN THE UKRAINIAN FOLKLORE: HISTORIOSOPHIC DISCOURSE (IN THE HISTORIC EPOS) / Kyrovograd pedagogical state university of Volodymyr Vynnychenko, Ukraine.

The proposed article represents the analysis of the concept “steppe” as an element of the space code in Ukrainian folklore (historic epos). The author investigates the main steppe themes which are the most popular for Ukrainian literature. The concept’s ethnic and historiosophic semantics is considered here.

*Key words: topos steppe, historiosophic visions, anathema of steppe, steppe as an earth, an archetypical nature of steppe, thinking modus of environment, hero of steppe.*

Первинне, архетипне визначення природи степу відбувається через осягнення усної народної спадщини українців: як народ сприймав цю просторову реалію, якими смислами її наповнював і в якому статусі перебував топос степу в національному світогляді. Вивчення художнього простору українського героїчного епосу дає можливість вибудувати унікальну історіософську концепцію, творцем і носієм якої є колективна свідомість українців, чим і зумовлена оригінальна самотність історіософських візій, які утворюються під впливом енергетики і правдивості степу. У цьому полягає актуальна потреба ґрунтовного розгляду феномена степу в фольклорній спадщині, оскільки принцип новація дослідження полягає в виокремленні та акцентуванні тих степових смислів і мотивів, котрі найглибше розкривають буття українського народу в його духовно-екзистенційному та історіософічному вимірах.

Слід відзначити, що тема степу цікавить не тільки літературознавців: різноаспектно роль і значення топосу степу висвітлювалися філософами, етнопсихологами, геополітиками. Серед авторів Міфу Степу – Д.Чижевський, В.Липинський, О.Кульчицький, Є.Маланюк, Ю.Вассиян, Ю.Липа, О.Ольжич, В.Василенко, Ю.Барабаш, О.Астаф'єв, В.Крисаченко та багато інших.

“Степова лінія” або степові мотиви українського фольклору не були об’єктом цілісного дослідження. Вітчизняне літературознавство, у тому числі і фольклористична наука, обмежувалися фрагментарними спостереженнями, ремарками, розглядаючи степ у площині уснопоетичної поетики (степ як пейзажне тло, географічна просторова реалія). Так, К.Грушевська в “Українських народних думках” виокремлює цикл дум про степ, до якого включено “Думу про втечу трьох братів з Азова, з турецької неволі”, “Думу про смерть козака на долині Кодимі” та “Плач зозулі”, оскільки “самі степи є ще одним, непомітним, але відчутним співгероєм цих творів” [12, 15]. Досліджуючи специфіку пейзажу в казках Новіков М.В. зазначав, що в українських та південноросійських казках на першому місці фігурує степовий пейзаж, і саме ландшафт, як правило, надає казці “специфічного національний колориту [14, 248-249]. Додамо, що образ степу є визначальним для героїчного епосу українського народу (історичних дум та пісень) та чумацького фольклору зокрема. В одній із концептуальних праць, присвячених українському степові (“Український степ як естетичний феномен”, 1928, [9]), Л.Миколаєнко здійснив спробу осягнути естетичний потенціал степу (пізнання естетичного добра Української Землі), “спираючись на об’єктивний матеріал опису степу та української природи в літературі” [9, 28], проте поза увагою автора залишилась усна народна творчість.

Спроба осмислити феномен степу не тільки через призму пейзажотворення, а й поглянути на степ у ракурсі глибоко смислового, а саме – у націософській та історіософській площинах є необхідним як з

точки зору літературознавчого, так і філософічного. Такий підхід є виправданим, оскільки передбачає системне вивчення топосу степу, крім того, саме фольклорний контекст відкриває перспективні і малодосліджені аспекти осягнення українського степу як знакової просторової реалії.

Отож, *метою статті* є осмислення феномена степу та історіософських візій, які він породжує (викликає) в контексті українських історичних дум та пісень. Зокрема завдання полягатиме в розкритті визначальних ейдосів степу, закодованих у фольклорному тексті, а саме: степ як історіософська метафора життя українців; козацький степ – символ волі і незалежності людини і держави (націєтверджувальні процеси відбувалися в периметрі українських степів). Звідси архетипне сприйняття цього знакового ландшафту, відображене у світогляді українців сакральними категоріями “степ-батько”, “степ-брат”, степ як батьківщина (“Ой Великий Луг – мій батько, А Січ – моя мати”). Наш погляд зупиниться на особливому топосі степу, який в площині українського письменства займає позицію знакового, універсального, фундаментального, глибоко енергетичного елемента етнонаціональної моделі українського макрокосму. З’ясування феномена степу в історичних думках та піснях стало нашим завданням, оскільки ми вбачаємо доцільним осягнення одного особливого і перспективного у своїх смислах першоелемента, що дозволяє через сутнісну художню клітину увиразнити цілісну картину світомислення українців.

В усній народній творчості відбулося зародження знакових для української літератури степових мотивів і тем, серед яких особливо виразними, позначеними традиційністю і усталеністю, виокремимо такі: мотив одвічного “прокляття” степом; поетизація степу як найщирішого втілення землі; степ як поле бою (“Campus Martius” – “поле мертвих”, поле бою); степ як батьківщина, рідна земля. Власне, ці мотиви в художньому світі історичного епосу синтезовані і взаємопов’язані; їхніми ідейно-концептуальними вузлами є ті визначальні ейдоси, котрі ми згадували вище.

Степ як образ художнього простору в контексті історичних дум та пісень акумулює в собі сакральні смисли, ціннісні архетипи, які й сакралізують цей колосальний за своїми якісними характеристиками (естетика простору, енергетика степових просторів і безмежжя) ландшафт. Прикметно, що хронотоп історичного епосу є реально існуючим, об’єктивно відображений поетичними засобами. Як зазначає С.Грица, “дума локалізується в центральному Подніпров’ї” [5, 74]; закономірно, що ці природно-географічні умови зумовлюють так званий своєрідний модус мислення середовища (“За кожним локусом стоїть свій штаб життя, характерні ознаки творчої діяльності” [5, 72]), який дослідниця пояснює як “синтез понятійних і рецепторних елементів, що утворює світоглядну систему установок і орієнтацій творчої діяльності” [5, 72], ототожнюючи його з філософсько-психологічною категорією ментальності. Згідно з цим методологічним принципом, модус мислення є певною системою понять-уявлень, прийнятих середовищем-соціумом, тоді всі мисленнєві предмети думки, йому підвладні, мають риси його “валентності”. Факт, що топос степу є образом-домінантою героїчного фольклору, свідчить про зумовленість особливостей художнього простору реальним та є цінним джерелом для аналізу менталітету українців саме цього географічного локусу, який позначений валентністю степу (психоповедінковий тип козака та степовиків).

Етноунікальність степу полягає, за словами О.Гончара, в тому, що “образ України в чомусь дуже істотному розкривається саме в оцих залитих сонцем просторах, в океанній відкритості цих південних, колись оспіваних Гоголем козацьких степів, де й дотепер мовби вчувається хода віків” [4, 548]. Степом, який для українця є значно більшим, ніж просто географічне поняття, визначається рідний край, батьківщина, держава. Історична доля української нації чи не завжди вирішувалася в герці в площині степів, козаки сприймали степ як свою землю, на якій вони були вільними, тому болісний відчай вчувається в піснях, тематично пов’язаних із зруйнуванням Запорізької Січі, як-от:

Котрий поїхав з кошовим на Москву,  
Той буде панувати,  
Заберуть в чини, помежують землі,  
А ми будем свині пасти.  
Ой помежували степи запорізькі  
І козацькі славні луки!  
Писалися запорожці  
Не з розкоші – з муки.

(“Ой тепера наші славні запорожці” [3, 165])

Козацький степ є символом української державності. Констатуємо, що це унікальний випадок “перетворення топосу на хронотоп” [13, 128], під яким розуміємо поєднання географічного ландшафту з історичною пам’яттю.

Особливістю рецесії степу колективним несвідомим є виявлена конотаційна дихотомія: з одного боку, поетизується просторова естетика степу (чисте поле, чистий степ, степ широкий, край веселий), а з іншого – за імпліцитними смислами образ степу тлумачиться як ворог, як одвічне прокляття України.

Антипатія до українських степів породжена сприйняттям території, яка відбирає життя дорогих людей. Найсміливіші тікали в степ, найхоробріші брали до рук меча. Поряд з образом степу, сміливого козака в історичних піснях стоїть образ Жінки. Він увиразнює мотив прокляття, бо мати або дівчина проводжала козака у степ, і жіноче серце тужило за рідною людиною. Відчуваючи степову небезпеку, мати просить сина:

Соколику-сину! Вчини мою волю:  
Продай коня, щоб не їздить по чистому полю!

(“Соколику-сину! Вчини мою волю” [3, 100]).

У текстах історичних дум та пісень не знайдемо яскраво виражених прокльонів в адресу степу: сприйняття степу як відкритої ворожої сили, небезпеки, вірної загибелі провокує появу художніх усталених образів, пов'язаних зі смертю в степу, край дороги. Відбувається художнє оприявлення фатального зв'язку героя із землею (“А що мати моя – // То сирая земля” [3, 108]), яка стає для нього домовиною:

Ой, сину ж мій, соколоньку, де ж тебе  
шукати?  
Шукай в степу край дороги, моя рідна мати!  
Там я буду, моя мати, горем горювати,  
Своїм чубом кучерявим степи устилати,  
А своєю кровницею моря доповняти,  
А ще своїм білим тілом орли годувати...

(“Та поза садом-виноградом” [3, 172])

Тоді, як у творчості, наприклад, Є.Маланюка топос степу, означений митцем “природно-географічною підставою нашої Батьківщини” [7, 10], пов'язаний із образом України – Степової Еллади, “перекоханої мандрівниками”, набуває виразно окресленого художньо-націософського потрактування як прокляття України: “Проклін, проклін степів чорнявим долам” [8, 71], “Відвіку покарано степом, // І простір всю силу п'є” [8, 79].

Відмітимо визначальну світосприймальну настанову українців, яка виразно презентується в “степовому” контексті історичної пісні. Йдеться, по-перше, про глибоку вкоріненість української людини в землю, яка зумовлює особливу патетику образу степу або поля (як інваріант з тотожною семантикою), за який герой бореться, реалізуючи суспільний обов'язок, який полягає в захисті своєї батьківщини від ворога (“Долів, долів, долинами // Їдуть турки з татарами” [3, 103]), і особисті інтереси (захист сім'ї, родини, побратима, дівчини) та дотримання богатирських, лицарських принципів поведінки – воля, сила, відвага складають кістяк образу героя-козака, який за своєю величиною є співмірним величчю степу. По-друге, у поезії народних історичних дум та пісень степ одухотворяється, тонко поетизується мотив гармонійної єдності (майже родинного сакрального зв'язку) життя героя з буттям степу:

А хто ж тобі, миленький, головку змиє?  
В чистім полі дрібен дощик ліє,  
То і мені головоньку змиє.  
А хто ж тобі, мій миленький, постільку постеле?  
В чистім полі травиця шовкова,  
То для мене постелька готова.  
А хто ж, мій миленький, могилу тобі оплаче?  
В чистім полі чорний ворон кряче,  
То й же мені могилку оплаче.

(“Де ж, мій милий, виїжджаєш” [3, 106-107]).

Семантика образу степу часто визначається набором локусів (“енергетичні” місця, які посилюють концепцію героя або сюжетотворчим стрижнем). У героїчному епосі таким локусом є могила, яка найчастіше стає місцем смерті героя. У “Думі про втечу трьох братів із города Азова, з турецької неволі” найменший брат голову покладає на Савур-могілі. Як вертикальна модель простору, смерть на могилі надає завершенню життєвого шляху героя катарсисного ефекту: трагічна смерть брата-піхотинця, “постать якого наймиліша слухачам” [12, 15], сповнюється вищстю і жертвовністю, оскільки він є втіленням історичної долі українського народу. Зазначимо, що основними особливостями образу степу в цій думі є фрагментарність (сюжетна зумовленість – втеча братів Муравським шляхом), декоративність (орієнтація на виразні подробиці, які відображають буття степу і спрацьовують на ефект одухотворення/оживлення степів – “...буйний вітер у полі повіває // Та бідного козака з ніг збиває” [3, 41], “Могили високі, // і трава хороша” [3, 43], “Ой то не пили пилили // І не тумани вставали...” [3, 37], “Не було ні тернів, ні байраків, ніяких при знаків, // Тільки поле леліє, // А на ньому трава зеленіє” [3, 39]), умовність (гіперболізація, згущення фарб (зокрема, при описі смерті героя), певна однотонність), неможливість (і непотрібність) цілісної реконструкції степового образу, оскільки ті художні деталі, за

якими реципієнт цей образ може змоделювати, позначені високою інформативною щільністю та володіють енергетичним зарядом.

Особливу увагу слід звернути на не менш важливий мотив в історичному епосі українців – поетизацію степу як найширшого втілення землі. В усній народній творчості синкретизовано дух Землі з духом Степу. У сучасній літературі цей мотив втілюється у творчості Л.Костенко, художньо оприявлений поетесою глибоко поетичною формулою “пшеничний принцип сонячного степу”. У контексті історичних дум та пісень прочитується віра людини у степ, який призначений для жита, а не для крові. У думі “Козак Голота” утверджується концепт життєдайності степу, його вічнозеленості як символу життя:

Ой поле килиїмське!  
Бодай же ти літо й зиму зеленіло...

(“Козак Голота” [3, 18]).

В уснопоетичних текстах особливо містким за своєю виражальністю як смисловою, так і емоційною, є образотворчий прийом семантичної інтеграції (навіть зрощення) в природне буття степу явищ буття нації, які позначені конотаціями бою і боротьби, постійного ствердження себе як нації на своїй території (“Меч і кров, плуг і плач – такий слід історії позначив сторінки нашого літопису” [2, 200]):

Чорна рілля ізорана, гей, гей!  
Чорна рілля ізорана  
І кулями поколона, гей, гей!  
І кулями поколона, (гей!)  
Білим тілом зволожена, гей, гей!  
Білим тілом зволожена  
І кровію сполощена, гей, гей!  
І кровію сполощена, (гей!).  
Віє вітер по долині, гей, гей!  
Віє вітер по долині,  
Лежить козак на могилі, гей, гей!  
Лежить козак на могилі (гей!)

(“Чорна рілля ізорана” [3, 127]).

Національно трагічний образ ізораної чорної ріллі (художній натяк на те, що в неї мають посіяти зерно), “поколони” кулями, зволоженої білим тілом (символ молодості, сили, снаги) і кровію сполощеної, відкривається історіософська візія України, яка, втрачаючи своїх найкращих мужів, губилася в часі: у мирні часи надолужувала втрачене, а потім знову захищала і виборювала збудоване.

Звернімося до методу встановлення ідейно-художніх паралелей. Націософські роздуми Ю.Мушкетика в романі “Яса”, об’єктом яких є степ, увиразнять і підтвердять наші роздуми, крім того доведуть продовження вище інтерпретованого степового мотиву в пізніших літературних творах. “Козаки ніколи не говорили між собою, що цей степ може родити пшеницю. – читаємо в романі. - Вони відали про те, але й не знали, плугатарство тут заснуло в далекій далечі пам’яті, навіть не їхньої, а багатьох поколінь. Степ існував для того, щоб доганяти і втікати, заступити справжнє поле, на якому ще виростають пшениці і діти” [10, 159]. Безсумнівно, це трагічні сторінки української історії, “козак - представник трагічного життя нашого народу”, “де кров, там дисгармонія” [9, 40], яка, можливо, і стала на заваді природному націєствердженню українців і закономірному здоровому державотворенню в Україні. Метафорично цей історичний український фатум можна увиразнити рядками з народної козацької пісні, яка містить глибокий драматичний історіо/націософський підтекст: Ой у полі жито // Копитами збито... (“Ой у полі жито” [3, 109]).

Наголосимо, що образ землі є одним із висхідних понять української націософської концепції: “Земля виступає у нас із такою силою, що певне психічне наставлення (нехай буде вільно назвати його “космічним”) каже декому шукати українського міту – в землі” [11, 259]. Земля як сутнісно життєвий атрибут переростає у більш конкретизований символ – образ степу, культивування якого, за констатацією О.Ольжича, “виповнює всю історію українського народу” і є “властивим змістом життя народу і його взаємин із довкіллям” [11, 460]. Із цією думкою перегукуються й історіософські погляди Ю.Барабаша, який називав степ одним із архетипів національної свідомості, важливим, чи не найважливішим компонентом української моделі універсуму, адже “з парадигмою степу пов’язані такі первні у системі уявлень українця (принаймні, уродженця Лівобережжя та півдня України), як простір і воля. Водночас образ степу трансформується в контексті історичної долі нації: це поле бою з ворогом, місце фатальної загибелі у нерівному герці, трагічних усобиць, кривавих братовбивчих зіткнень, поле слави і ганьби, перемог і поразок, щедрого врожаю та жадливого голодомору...” [1, 142]. Із гіркотою звучить звернення до широких полів-степів:

Ой поля, ви, поля,  
 Ви широкі степа,  
 Чом на ваших полях  
 Урожаю нема?

(“Ой поля, ви, поля” [3, 107])

Як бачимо, колективна свідомість відображала в слові відвічні суперечливі мотиви степу як втілення землі (означимо цю ідейно-тематичну лінію як метафору життя) та поля бою, моделюючи таким чином образ українця як “хлібороба-войовника” (О.Ольжич). На цьому наголошував І.Крип’якевич: “Давні українці були так само завзятими хліборобами, як і войовниками [...] Войовник і господар – це тип давнього українця” [6, 151-166]. Отож, усна народнопісенна творчість поетично рефлексує бачення степу людиною, яка є носієм світогляду хлібороба-войовника.

Таким чином, незважаючи на те, що в історичних думках та піснях українського народу відсутня систематична рефлексія топосу степу як проблеми історіософської площини, героїчний фольклор несе в собі потужний потенціал для оригінальної й цілісної реконструкції національно-специфічного філософського осмислення вихідних смислів степу, а саме сприйняття степу як метафори життя (мотив степу-чорнозему, який родить хліб) і символу державництва (степ як поле бою, в якому стверджується право на землю).

Перспективами подальших досліджень у цьому напрямі є висвітлення питань поетики та поезії степового ландшафту в інших жанрах українського фольклору.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Позяк М., Позяк Н. Поетика народних дум, її джерела і традиції (на матеріалі варіантів “Думи про втечу трьох братів з Азова, з турецької неволі”/ М. Позяк, Н. Позяк // Народна творчість та етнографія. – 1998. – № 1. – С.12 – 17.
2. Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки / Н. В. Новиков. – Л.: Наука, 1974. – 274 с.
3. Миколаєнко Л. Український степ як естетичний феномен / Л. Миколаєнко // Український культурологічний альманах. Хроніка-2000. Україна: філософський спадок століть (ч.1). – 37-38. – К., 2000. – С.28 – 43.
4. Грица С. Ендогенна природа фольклору / С. Грица // Філософська та соціологічна думка. – 1994. – № 7 – 8. – С.62 – 80.
5. Гончар О. Т. Твори: У 7-и т. – Т.6.: Берег любові: [Роман; Оповідання; Статті] / Примітки В.Ковалю. – К., Дніпро, 1988. – 703с. – С.546 – 557.
6. Героїчний епос українського народу. Хрестоматія: [Навчальний посібник] / Упоряд. та приміт. О. М. Таланчук, Ф. С. Кислого; Передм. О. М. Таланчук. – К.: Либідь, 1993. – 432с.
7. Швецова А. Культурні проєкції національного характеру / А. Швецова // Сучасність. – 2000. – №7 – 8. – С.123 – 134.
8. Маланюк Є. Ф. Нариси з історії нашої культури / Є. Ф. Маланюк. – К.: АТ “Обереги”, 1992. – 80 с.
9. Маланюк Є. Ф. Невичерпальність: Поезії, статті / Маланюк Є. Ф.; упоряд., передм. та приміт. Л. В. Куценка. – К.: Веселка, 1997. – 318с.
10. Вассиян Ю. Степовий сфінкс / Ю. Вассиян // Хроніка 2000. – 1994. – №3 – 4. – С. 198 – 222.
11. Мушкетик Ю. Яса: роман / Юрій Мушкетик. – К.: Дніпро, 1990. – 829 с.
12. Ольжич О. Український міт // Незнаному воякові / О.Ольжич. – К., 1994. – 256 с.
13. Барабаш Ю. “Місцерозвиток”, або Чи знаєте ви українську ніч? (Національний ландшафт як ментальний чинник. М.Гоголь) / Ю. Барабаш // Філософська і соціологічна думка. – 1994. – № 7 – 8. – С.135 – 145.
14. Крип’якевич І. Український світогляд / Відп. ред. Ярослав Ісаєвич, упор. Феодосій Стеблій. – Львів, 2001. – (Україна: Культурна спадщина, національна свідомість, державність. Збірник наукових праць, 8 / Інститут українознавства ім. І.Крип’якевича НАН України). – 960 с.

## ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС РОМАНУ «ЧОРНА РАДА» ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Ткачук М.П., д. філол. н., професор

*Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка*

У статті висвітлюється своєрідність художньої дискурсивної практики Пантелеймона Куліша. Розглядається нарративна стратегія роману «Чорна рада», гетеродієгетичний наратор, який майстерно змоделивав складну картину життя в Україні в період Руїни (1657 – 1687 роки). Розкриваються особливості романтичної поетики роману, мистецтво моделювання характерів, сюжетно-композиційна організація твору, його жанрова природа.

*Ключові слова: романтизм, дискурс, нарративна стратегія, гетеродієгетичний наратор, жанр, сюжет, романтичний герой.*

Ткачук М.П. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ДИСКУРС РОМАНА «ЧОРНА РАДА» ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛИША / Тернопольский национальный педагогический университет имени Владимира Гнатюка, Украина.

В статье исследуется своеобразие художественной дискурсивной практики Пантелеймона Кулиша. Рассматривается нарративная стратегия романа «Черная рада», гетеродиегетический нарратор, который мастерски смоделировал сложную картину жизни в Украине периода Руины (1657 – 1687 годы). Раскрываются особенности романтической поэтики романа, искусство моделирования характеров, сюжетно-композиционная организация произведения, его жанровые особенности.

*Ключевые слова: романтизм, дискурс, нарративная стратегия, гетеродиегетический нарратор, жанр, сюжет, романтический герой.*

Tkachuk M. ARTISTIC DISCOURSE OF “CHORNA RADA” BY PANTELEYMON KULISH / Ternopil pedagogical national university of Volodymyr Gnatyuk, Ukraine.

This article deals with the peculiarities of the artistic discursive practice of Panteleymon Kulish. It also explores the narrative strategy of “Chorna rada”, heterodiegetic narrator, which skilfully depicted complicated picture of life in Ukraine during “Ruina” period (1657 — 1687). It shows the peculiarities of romantic poetics of the novel, the art of character modelling, sužet-compositional organization of the novel, and its genre nature.

*Key words: romanticism, discourse, narrative strategy, heterodiegetic narrator, genre, subject, romantic hero.*

У часи Пантелеймона Куліша серед літераторів панував погляд, що література кожного народу набуває самодостатньої повноцінності й зрілості за умови появи в ній роману, як тоді його називали, «епосу нашого часу». В українській літературі вже були романи, написані російською мовою, – Квітки-Основ'яненка, Гребінки та інших письменників. П.Куліш вирішив написати роман українською мовою – «Чорна рада. Хроніка 1663 року». Повесть «Тарас Бульба» Миколи Гоголя спонукала його звернутися до подій з доби козацтва. Він вважав, що твір Гоголя назвати історичним можна тільки умовно. Адже в ньому не змальовані конкретні історичні особи і події, а вигадані, тільки схожі на справжні [1, 115]. Романіст поставив перед собою мету, якої, за його словами, ніхто з українських письменників не торкався, а саме «написати рідною мовою історичний роман, дотримуючись суворих правил форми, властивої цьому різновиду епосу» [2, 2: 476]. В зображенні минулих картин життя народу митець дотримувався конкретно-історичного принципу у відтворенні минулого з максимальною точністю історичних фактів та колориту епохи, зокрема в описах побуту, звичаїв, обрядів.

У своїх художніх шуканнях Куліш спирався на західноєвропейську романну традицію. Тоді особливою популярністю користувалися твори Вальтера Скотта, який прагнув за допомогою уяви, базованої на знаннях історії, правдиво змоделивати картини минувшини в її визначальних процесах і суспільних рухах, дотримуючись історичного колориту.

«Чорна рада» була написана українською мовою в 1845 – 1846 роках. Паралельно письменник створив роман російською мовою, уривки якого друкувались у російських журналах. Однак вони, зображуючи одні і ті ж події, є «за тональністю і духом два різні твори», як відзначив автор. Арешт і заслання Куліша за участь у Кирило-Мефодіївському братстві перешкодили публікації творів. Тільки в 1857 році обидва романи побачили світ: українською мовою – у Петербурзі, російською – у Москві.

Щоб створити історичний роман, Куліш ґрунтовно вивчав архівні матеріали, «Літопис Самовидця», «Літопис Граб'янки», «Історію Русів», наукові праці українських, російських, польських, французьких істориків. Ознайомився прозаїк з фольклорним матеріалом, який прислужився джерелом для написання епічного твору. Відомо, що за часів гетьманування Богдана Хмельницького відбулося високе суспільне піднесення народу, пов'язане з визвольною війною українського народу 1648 – 1654 років, коли Україна здобула свою державну незалежність. Після смерті в 1657 році Хмельницького настає затяжна політична боротьба за владу. Козацька старшина загарбує для себе величезні земельні угіддя, збагачується, бореться за гетьманську владу. Внаслідок цього на Правобережній Україні захопив владу

прибічник польсько-шляхетської орієнтації Павло Тетеря. Тут зміцнюється польська шляхта, яка немилосердно гнобить народ. Лівобережна Україна зазнає утисків з боку царських воєвод, які, порушуючи переяславські угоди, посилювали залежність України від Московського царства. На Лівобережній Україні було обрано наказним (тимчасовим) гетьманом Якова Сомка, брата першої дружини Хмельницького, який прагнув об'єднати Україну і вимагав від російського царя не порушувати автономних прав молодій державі. Проте московський уряд не затвердив Сомка, запідозривши його в прагненні відірвати Україну від Москви. Частина старшини хотіла обрати гетьманом ніжинського полковника Золотаренка.

Прихильники Брюховецького випросили в царського уряду згоду зібрати «чорну раду», тобто в ній має взяти участь і народ, який, мовляв, відданий цареві і безпомилково обере гетьмана. 1663 року під Ніжином відбулася широка козацька рада, на якій вибирали гетьмана Лівобережної України. Її назвали «чорною радою», бо, окрім старшини і запорозького козацтва, у ній бали участь міська і сільська біднота, тобто «чернь», «чорні люди», як їх зневажливо іменувала запаніла козацька старшина. На цій раді було обрано гетьманом кошового Запорожської Січі Івана Брюховецького. Він підкупамі і лестощами схилив на свій бік царських воєвод і князя Гагіна, а народові пообіцяв різні полегкості. Прийшовши до влади, Брюховецький передусім стратив своїх супротивників – Сомка і Золотаренка, ще більше підсилив феодальне гноблення народних мас. Новий гетьман проводив зрадницьку політику, домовився з турецьким султаном про перехід України під владу турків. Така його політика не задовольняла широкі маси народу, тому проти нього стихійно вибухали повстання, в одному з яких Брюховецький загинув. Чорна рада започаткувала драматичну добу розорення України, яку народ назвав «Руїною» (1657 – 1687 роки) [3, 128].

Саме ці події лягли в основу роману «Чорна рада», у художньому дискурсі якого зображено картини життя українського суспільства цієї доби. У художньому світі твору діють історичні постаті (гетьмани Сомко, Брюховецький, ніжинський полковник Золотаренко, генеральний писар Вуяхевич) і вигадані персонажі. Щоб викликати в читача інтерес до минулого, автор застосовує «романічну», тобто любовну сюжетну лінію, характерну для романів англійського письменника Вальтер Скотта. Правда, у романах Скотта наявний любовний трикутник. У романі Куліша – любовний чотирикутник (Кирило Тур – Петро Шраменко – Леся Черевань – Яким Сомко). Автор вималював у художньому світі романтичний образ пророка, жебрака, співця, незвичайної людини, який нагадує образ парії (пригноблена, безправна людина) Вальтер Скотта й образ Перебенді в Тараса Шевченка. До таких виняткових людей у романі належать «Чоловік божий», Василь Невольник, батько Пугач.

Пантелеймон Куліш щасливо поєднав в одній постаті науковця-історика і романіста. Тому з художньою правдою зобразив зовнішні і внутрішні аспекти життя українського суспільства напередодні і під час «чорної ради». Важливою естетичною ознакою роману є його панорамність. Гетеродієгетичний наратор Куліша широко охоплює національну минувшину, зображує побут і звичаї різних верств народу, його боротьбу за свободу. За допомогою деяких згадок, деталей, реплік героїв пунктирно окреслюється героїчна історія України від Київської Русі – до доби Богдана Хмельницького. На такому широкому історичному тлі експліцитний розповідач письменника аналізує причини занепаду державотворчих досягнень гетьмана. Він висвітлює ті чинники, які знекровили Україну, розполовинили її на Лівобережну і Правобережну, перетворюючи вітчизну у Велику Руїну.

Романіст критично оцінює і козацьку старшину, і городян, і народні маси. Передусім, у творі негативно характеризуються представники тієї козацько-панської верхівки, яка неймовірно збагатилася і здобула владу під час Визвольної війни, після якої домоглась величезних наділів землі з селами і містами. Вона будувала палаци і заводила шляхетські звичаї, жорстоко визискуючи козаків і селян (типовим представником є образ полковника Михайла Гвинтовки). Така нерозсудлива політика панів-старшин викликала незадоволення міщан і селян, простих козаків, породжувала стихійні бунти і грабунки.

Куліш дивиться очима українця на обставини доби Руїни. Він використовує такий наративний прийом, як множинну фокалізацію, тобто події в романному світі розглядаються і сприймаються автором, розповідачем і персонажами. Цим досягається поліфонізм змалюваного світу, представлено чимало оцінок долі України в добу Руїни. На погляд розповідача Куліша, негативну, а не творчо-будівну роль відіграло й низове козацтво, адже воно намовляло селян і міщан проти своєї новонародженої шляхти та багатьох козаків-городян («кармазинів»), а головне – свої військові умовності і суворі звичаї намагається поширити по всій Україні. Замість утвердження добробуту і спокою народу, державницьких засад, запроваджених Хмельницьким в Україні, відбуваються драматичні події між українцями, коли полки йдуть на полки, криво виборюючи булаву. Заможну старшину хвилює не Україна, а хто буде гетьманом, не будівнича діяльність, праця коло землі, а великі дарчі посади, нагромодження багатств, нехтування звичаями народу і запровадження панських форм життя. Виникла кривава суперечка між запорізькими та городовими козаками («кармазинниками»), старшиною і рядовим козацтвом, шляхтою та селянами. Крізь призму цих сутичок романіст уміло зображує тогочасні суспільні настрої, протиставлення і розшарування верств населення. Такий розвиток подій приносить утіху зрадливим



сусідам: вони тільки потирають руки, бо їм зручніше буде ліквідувати автономні права України. Романіст з боєм у серці повертає свій погляд у майбутнє: «Хто ж бо того не знає, скільки опісля розлито на Україні через Іванцеве лукавство та через неситу хтивість московських воєвод». Окремими деталями чи прямими оцінками Куліш показує залежність України від Московської держави, висвітлює колонізаторську політику воєвод в Україні. Зокрема, козацька держава виплачує великий «чинш» (податки) в «московську казну», воєвода-князь Ромодановський керує владою на українських землях, а воєвода Гагін привів своє військо в Україну, втручається у її внутрішні справи, бере великі хабарі з українських старшин, вирішуючи, хто з них підходить для здійснення намірів московського уряду. Таку ж колонізаторську політику і руйнівну роль відіграла шляхетська Польща. Не випадково полковник Шрам каже: «Рознюхали ми тепер добре бояр та воєвод московських».

Поява першого роману в українській літературі знайшла позитивні оцінки з боку Михайла Максимовича, Миколи Костомарова. Тарас Шевченко дякував Кулішеві за роман, захоплюючись його ідейним багатством: «Дуже, дуже добре ти зробив, що надрукував «Чорну раду» по-нашому... Розумний, дуже розумний і сердечний епілог вийшов» [4, б: 185].

За жанром «Чорна рада» – історичний роман. Автор у підзаголовку вказує, що це роман-хроніка, тобто твір, в якому події відтворюються в часовій послідовності. А. Гуляк вважає, що «невід’ємною ознакою історичного роману є історичний конфлікт», що передбачає змалювання «соціальних сил, які стоять за історичним конфліктом і визначають його зміст» [5, 65]. Кулішеві було притаманне широке романне мислення. Тому він зумів епічно охопити життя як цілісність, як ланцюг подій, що розгортаються в причинно-наслідкових зв’язках, тобто сюжет роману концентричний. Зосереджуючись то на тій, то на іншій картині дійсності, на відтворенні її сторін у різноманітних площинах, романіст зумів у жанрі роману художньо глибоко і правдиво змодельовати добу й українську людину в ній. Він зрозумів, що саме роман спроможний відтворити життя у всьому розмаїтті типів та конфліктів. Автор «Чорної ради» розкрив характери героїв з погляду їх суб’єктивного значення (як історія їх переживань, думок, почуттів), а також об’єктивного виявлення (через дії, вчинки, зіткнення з обставинами життя). У романі митець відтворив стан українського суспільства, сутність і особливості взаємовідношень людини і середовища, що є характерною ознакою змодельованого романного світу. Ці його складники він синтезує. Відтак у творі Куліша виявляється органічний зв’язок між людиною, середовищем й історією. Особа і світ тут знову, як у класичній епопеї, розкриваються в поетичній цілісності і об’ємній презентації, хоча й зовсім по-іншому. Адже герой роману Куліша, на відміну від героя епопеї, водночас належить і середовищу, і чужий йому, або виділяється в ньому через свою суб’єктивну мету і наміри. Словом, герой і середовище в «Чорній раді» є основою твору, тим началом, навколо яких організовується романний світ. У багатоплановому і багатогойному романі Куліша роль такого середовища «виконують» одночасно всі персонажі щодо один до одного.

Водночас «Чорній раді» притаманні ознаки соціально-історичного роману. Адже події доби Руїни розглядаються крізь призму соціального конфлікту. Це конфлікт ідеї української державності з українською безвідповідальністю, пасивністю, лінощами, наївністю та безпорадністю у вирішальні моменти історії. Не цуралися деякі українці, зокрема українська верхівка, запродавства, прагнучи навіть нечесними способами здобути булаву (символ влади), що драматично відлунювалося на долі наступних поколінь українців. Письменник порушує соціальні, етико-моральні пекучі питання тогочасної доби: пристосуванство, честолюбне бажання панувати над іншими, самолюбство, гонитву за чинами і багатством, що й зумовили втрату Україною своєї соборності і незалежності. Вони породили свавілля чужих панів і своїх підпанків. Народні низи симпатизували запорожцям, які не були обтяжені майновими відносинами, бо головною метою їх життя був захист України. Тому на чорній раді вони підтримали запорожців, не розгледівши підступності й лицемірства Брюховецького, проголосували проти Сомка, який стояв на державницьких позиціях.

Попередники в українській літературі автора «Чорної ради» зверталися до гомодієгетичної (першоособової) форми оповіді [6, 54]. З цієї метою вони виводили образ оповідача, людини з народу. Проте така оповідь обмежувала картину світу однією точкою зору. Натомість об’єктивна розповідь, тобто від третьоособового наратора сприяла відтворити широкий спектр вражень від зображуваних подій, стаючи приховано на позиції героїв. Водночас цей всезнаючий розповідач проникає у внутрішній світ персонажа, розкриває його приховані думки, почуття, переживання. Викладова манера від імені розповідача дозволяє йому вільно переміщується у просторі й часі, малюючи картину світу і героїв у ньому. Якщо в першоособовій оповіді автор не міг уникнути очевидного дидактизму або висловлювань, в яких передає своє ставлення до зображених подій, то наратор «Чорної ради» створює цілісну причинно-наслідкову картину, з якої читає має сам зробити висновок. Гетеродієгетичний наратор Куліша володіє широким спектром знань про минуле України, причини теперішніх подій. Він дає зрозуміти читачеві справжні мотиви поведінки персонажів, проникає в їхній духовний світ. Розповідач знає подальший розвиток подій й цим виявляє свою присутність у творі, повідомляє читача, що далі відбуватиметься: «Шрам махнув із сином на Павлочці. Куди ж він махнув, і що в нього було на думці,

незабаром того довідаємося». Такий явний і всюдисущий наратор акцентує ідейні моменти змальнованої картини буття України.

Письменник колоритно, в річищі традиції Гоголя змальовує представників низового і городского козацтва, селян, міщан. Такий широкий типаж дозволив йому відтворити спектр життєвих позицій та ідеологій, які вони сповідають. Водночас Куліш індивідуалізує своїх героїв, наділяючи їх неповторними рисами характеру.

Складним у романі є образ народу. Козаки, міщани і селяни ненавидять збагачену під час визвольної війни Хмельницького козацьку городову старшину. Через те, що «чернь» мала можливість пограбувати Ніжин, вона прибула на козацьке віче і підтримала запорожців та їх висуванця Брюховецького. Поле, на якому відбулася «чорна рада», символізує розділену і пограбовану Україну. Наратор змальовує образ народу-юрби непривабливими фарбами як стихійну силу, що винищує на своєму шляху будь-яку благородну ідею чи губить вождя, який прагне добра народові. Об'єктивно розповідач показує неприйняття масою структурованого за станами соціального устрою України, який зумовив несправедливість і нерівність. Таку концепцію розвитку країни висловив полковник Шрам: «Де в світі видно, щоб увесь люд жив при однаковому праві? Усякому своє: козакам шабля, вам (міщанам – М.Т.) – безмін та терези, а поспільству – плуг та борони». На погляд наратора, соціально-майнова нерівність була ґрунтом, на основі якого виникла Руїна в Україні.

По-новому автор порушує проблему «юрби і вождя», висунуту романтиками. Проте Куліш її розглядав в іншій площині: через логіку поведінки героїв розв'язує складну проблему народу-юрби і народу-нації. Брюховецький уміло маніпулює свідомістю «черні» ідеєю загальної позастанової рівності. Звертаючись до міщан, він зобов'язується: «Не знатимете під мою булавою жодного козака або козацького старшини над собою паном: усі будете рівні». За допомогою демагогічних обіцянок він перемагає. Сомк зі своїми державницькими прагненнями зазнав поразки тому, що не зумів народ переконати у своїх національно-державницьких намірах. Натомість Брюховецький зумів тонко підіграти настроям маси. Знаючи її душу, майбутній гетьман вдавався до своєрідного маскараду, одягнувшись бідно, вдавав із себе простака. Фальшивим демократизмом, промовами про загальну рівність станів прихилив до себе юрбу. Він – втілення руйнівного начала, деструктивних сил, спрямованих проти державницьких прагнень народу.

Характерним представником народу є образ «Божого чоловіка», людини національно свідомої, яка за розумінням державотворчих прагнень України стоїть вище за селян, міщан та козацьку старшину. Він своїм натхненним співом дум та історичних пісень пробуджує в слухачів національну тугу над долею Батьківщини. Його образ змальовано романтичними фарбами: це виняткова людина, осліплений турками козак, який чинить благородні вчинки. На його образі романіст порушує проблему народу і співця. Кобзар постає не співцем-жебракком, а співцем-патріотом, месією, який стоїть над масою, зневажає мирське життя. Не випадково наратор відзначає, що «душа його жила не на землі, а на небі». Це типово романтичне трактування образу митця. Його шляхетність душі і вчинків виявляється в тому, що він лікує козакам рани, викупує невільників з турецької неволі. Народний співець стоїть над політичними суперечками, не втручається в міжособну боротьбу. Для нього всі українці – брати. Власну свободу і незалежність шанує вище за матеріальні блага, які пропонував доморощений магнат Гвинтовка за роль придворного співця. Розповідач характеризує «Божого чоловіка» як виняткову людину, який хоча й був сліпим, але духовне начало визначає сутність його особистості, адже він «неначе бачить таке, чого видющий зроду не побачить». «Божий чоловік» пропагує християнську, гуманістичну мораль. Саме з його образом пов'язується релігійно-філософський вимір роману Куліша, віра в духовну цінність людини, що призведе до відродження нації. За класифікацією типів українців, що її запропонував філософ Микола Шлемкевич, Божий чоловік представляє сковородинський тип [7, 20]. Попри лихі обставини суспільного буття, він залишається духовно незалежним, живе багатим внутрішнім життям. Його девіз: «Світ ловив мене, але не впіймав».

У галереї образів представників народу по-романтичному яскраво виділяється постать завзятого січовика, батька Пугача. Він стоїть на сторожі засад життєдіяння демократичної козацької республіки. Правдолюбство визначає логіку вчинків Пугача. Читач спостерігає за ним в епізодах, коли він з міщанами вимагає в пана Гвинтовки повернути захоплені ним воли на «його угідді», хоча землі належали місту. Таким же суворим і непохитним він постає в сцені суду над Кирилом Туром, караючи його палицями за порушені запорізькі звичаї. На чорній раді він засліплено підтримав Брюховецького, але побачивши, що гетьман нехтує козацько-запорізькими законами і звичаями, мужньо сказав йому у вічі: «Недовго побудеш, вразький сину. Коли взявся брехати по-собачи, то й пропадеш, як собака. Брехнею світ пройдеши, та назад не вернешся».

У річищі гоголівського романтичного дискурсу зображується образ запорожця Кирила Тура, бунтарської вдачі і характерника. В житті він некорисливий, невибагливий до побутових умов. Його манять пригоди і незвичайні подвиги, у пошуках яких навіть хоче з побратимом Богданом помандрувати у далеку Чорногорію. Наратор немов виліплює скульптурний образ, додаючи кожен раз нові риси до його характеру. За допомогою виразних художніх засобів, вчинків, помислів, вдачі Кирила розповідач Куліша

зобразив романтичний образ національного героя. Вимальовується монументальна постать запорізького січовика, людини мужньої і хороброї. Ще хлопчиком був вивезений на Січ батьком-запорожцем. Тут відбулося становлення його характеру, мораль і дух лицаря. Через такий наративний прийом, як аналепсис, спогади Сомка і Шрама розкривається повногранний образ Кирила. Це засвідчує колоритний портрет козака: він постає як «здоровенний козарлюга. Пика широка, засмалена на сонці; сам опасистий; довга, густа чуприна, піднявшись перше вгору, спадала за вухо, як кінська грива; уси довгі, униз позакрючвані аж до жупана ізвисли; очі так і горять, а чорні густі брови аж геть піднялися на тими очима». Його прізвисько підкреслює богатирську силу, для нього Січ – мати, а Луг – батько. Важливим характеротворчим засобом образу є самохарактеристика і взаємочарактеристика персонажа, його мовлення. Так, гетьман Сомко каже про нього: «душа щиро козацька. Часом закине дуже в же круто, да... якось то щиро засміється, що нізащо не розсердився би».

На творення характеру Кирила Тура мала великий вплив усна народна творчість, зокрема, легенди, перекази про козака Мамаю. Тур також характерник. Правда, він з іронією підкреслює, що вміє напустити ману на свого супротивника, а тому, мовляв, легко перемагає ворогів. Насправді цей козак був винахідливим та сміливим, навіть нехтував смертю. По-лицарськи Кирило розуміє смисл життя: «А над усе – честь і слава, військова справа, щоб і сама себе на сміх не давала і ворога під ноги топтала... слава ніколи не вмре, не поляже, лицарство козацьке всякому розкаже». В цьому аспекті його образ перегукується з Тарасом Бульбою з однойменної повісті Гоголя. Найвиразніше розкривається натура Кирила в епізоді, коли він вирішив самопожертвою врятувати присудженого до страти гетьмана Сомка: «Визволю своєю головою Сомка – він тепер більше потрібний Україні». Це високе патріотично-громадянське розуміння ролі гетьмана в державотворчому процесі. Козак думає не про своє життя, а про те, як врятувати Україну. Так виявляється справжнє побратимство і патріотизм. Образ Кирила Тура втілює волелюбність, лицарський дух козацтва.

Великою творчою вдачею Пантелеймона Куліша було створення на засадах романтичної поетики образу гетьмана Якіма Сомка. Він молодий, стрункий і вродливий, ідеальний романтичний герой: «Сомко був воїн уроди, красоти дуже дивної; був високий, огрядний собі пан, кругловидий, русявий, голова в кучерях, як у золотому вінку; очі ясні, веселі, як зорі, і вже чи ступить, чи заговорить, то справді по-гетьманськи». У портреті Сомка проступають індивідуальні риси героя. Наратор підкреслює незвичайність його особистості. Його пильне око помітило внутрішню схвильованість, духовну енергію особи. Фольклорне порівняння очей героя із зорею, блиск у його очах засвідчує палку вдачу молодого гетьмана.

Сомко переслідує благородну мету: продовжити державотворчі починання Богдана Хмельницького: «Зложити до купи обидва береги Дніпрові, щоб обидва... приклонились під одну булаву! Виженем недоляшка (Тетерю – М.Т.) з України, одгиснем ляхів до самої Случі – і буде велика Україна». Образом гетьмана Сомка романіст виразив свій ідеал державотворця, освіченого, розумного, шляхетного, компетентного правителя України. Отже, наратор Куліша в романтично-ідеалізованому аспекті акцентує на його головній сутності характеру – державобудівничій. Свою діяльність як гетьман Сомко вбачає у зміцненні й розбудові України як сильної країни, окреслює зовнішню і внутрішню політику, спрямовану на її утвердження, прагнучи встановити у ній високоцивілізований порядок. Він захищає рівноправні і взаємовигідні відносини з Московською державою: «Треба нам з москалем за руки держатись... Коли в нас заведеться добро, то й москалю буде лучче. Ось нехай лиш Господь наш допоможе зложити до купи обидва береги Дніпра, тоді ми позводимо усюди правнії суди, школи, академії, друкарні, піднімемо Вкраїну вгору і возвеселим душі тих великих київських Ярославів і Мономахів». Це цілісна програма державно-культурного будівництва в Україні, сперта на традиції Київської Русі.

В особистості Сомка наратор особливо виділяє його природжену і здобуту освітню шляхетність, яка виявляється у вдачі і поведінці героя. Підкреслив розповідач в образі цього лицаря його патріотизм, хоробрість, мужність і доброту. Яким Сомко хвилюється не так за себе, як за долю України. В тяжкі хвилини під час чорної ради вірні козаки вирішили покласти голови, але не віддати на загибель гетьмана, він їм гордо каже: «Ні, чужою смертю я волі купувати не хочу!» Розповідач по-романтичному відтінює винятковість Сомка, його індивідуалізм, який, власне, завадив йому збагнути настрої мас. Поступово розкривається двоїста природа його індивідуальності: він – сильна особистість і позбавлений сили волі до кінця боротися у досягненні своєї мети життя. Ось чому державницька політика гетьмана Сомка зазнала поразки через його самовпевненість, яка завадила йому розгледіти реальне становище в країні, невдоволення життям простих людей. Гетьман та запаніла козацька старшина не схотіла дослухатися до голосу народних мас, вважаючи їх «черню», «хлопами», загалом нижчим станом. В епізоді, коли Сомка відвідує у в'язниці-підземеллі Кирило Тур і самовіддано пропонує йому врятувати життя, знову зображується роздвоєність особи гетьмана. З одного боку, осуджений Сомко виявляє шляхетність, відхиляючи саможертвувальну пропозицію побратима, а з другого – засвідчує відсутність належної волі до перемоги. Адже Тур, маючи перстень від Брюховецького, врятував би своє життя, а Сомко, визволившись, зміг би вести боротьбу за соборну і незалежну Україну. Наратор натякає про драматизм становища України, яка страждає від того, що в багатьох гетьманів була відсутня воля до

державотворення після Хмельницького. Та й у наступні часи переважали пристосовництво до обставин, нерішучість, слабодухість, неорганізованість, безвідповідальність лідерів перед народом, який найбільше потерпав від бід, що приносила горе-діяльність таких «вождів».

Романтичними фарбами змальовується Іван Шрам, прототипом якого був паволоцький половник Іван Попович. У романі Шрам – прихильник об'єднання України. На Правобережжі він веде боротьбу проти шляхетсько-польського ставленика, гетьмана Тетері, а на Лівобережжі підтримав Сомка на Чорній раді, бо вбачав у ньому державотворця. Таке зображення образу не суперечить історичній правді.

Із його образом пов'язується жанрова своєрідність «Чорної ради» як роману-подорожі. Паволоцький полковник, у минулому сподвижник Остряниці і Хмельницького, загартований і пошрамований у боротьбі за волю вітчизни, виїжджає з сином з Правобережної України на Лівобережжю, щоб узяти участь у виборах гетьмана Сомка. У мирні часи Шрам «правив службу Божу». Під час визвольної війни з польсько-шляхетськими загарбниками був полковником і боровся за незалежність України. Перед читачем герой постає як монументальне уособлення патріотичних сил українського суспільства XVII століття. Отже, зруйнованою війнами Україною подорожує збагачена життєвим досвідом літня людина Шрам, поборник державної лінії Сомка. Його прізвище набуває символічного виміру, означає шрами на тілі країни від міжусобної війни за гетьманську булаву. Як патріот, він у критичний для України час – руйнування державної незалежності – усвідомлює своє покликання і досвід, спрямований на об'єднання батьківщини. Іван Шрам освічений, навчався в Київській братській школі, загартований у боях, наділений державницьким розумом. Він із плеяди тих сподвижників Хмельницького, які втілюють велику енергію молоді держави до історичного самоутвердження. Це мужня і цілеспрямована натура, справжній лицар. Мета його життя – «як би Вкраїну на добру дорогу вивести».

Образ Івана Шрама твориться романтичними засобами. Він нагадує героя Айвенго-пілігрима (мандрівника) Вальтер Скотта. Це і козак, і священик, подорожній богомолець. Шпори під його рясою і хрест дивно поєднуються у вбранні героя: «... по одежі і сивій бороді, сказати би, піп, а по шаблюці під рясою, по пістолях за поясом і по давніх шрамах на виду – старший козарлюга». У річищі романтичної поетики романіст підкреслює в образі старого Шрама два начала – козацьке, військове і духовне, релігійне, що відтінює давнє гасло з часів війн у Європі та Україні – «хрестом і мечем». Не зважаючи на свої «літа і рани», герой їде «Україну рятувати», прагне утвердити міцну гетьманську владу, встановити мир і спокій.

Подорожуючи, він зустрічається з представниками різних соціальних прошарків. Його обурила поведінка козацько-панської верхівки, яка не дбає за Україну й навіть зраджує її інтереси: «Усяке, мов звірюка, про свою тільки шкуру да про свій берліг дбає»; «Барабашів тепер повна Вкраїна». Як відомо, образ Барабаша-зрадника зображено в «Думі про Хмельницького та Барабаша». Рішучість характеру і невдоволення становищем у країні передає його образне й афористичне мовлення: «Свари та чвари, і вже гетьманською булавою почали гратись, мов ціпом». Полковник не поважає і тих старшин, які за «лакомство нещасне» злигалися з поневолювачами народу або породичалися, запроваджуючи панські звичаї.

Благородність Івана Шрама виявляється в епізодах після Чорної ради, коли він разом із Кирилом Туром намагається врятувати життя Якіма Сомка. Шляхетним він постає і в Паволоцьку. За те, що Сомко їздив на Чорну раду і підтримав там Сомка, його вирішив покарати Павло Тетеря. Він оточив Паволоч і хотів зруйнувати місто. Та Шрам з'явився на суд, аби врятувати земляків, загинувши героїчною смертю від рук Тетері. Драматична доля героя є наслідком Чорної ради і Руїни, яка охопила Україну. В образі Івана Шрама письменник опоетизував старшинський аристократизм, який виявлявся у чесності, порядності, патріотизмі і державотворчих діях.

Проте цю місію продовжить його син Петро Шраменко, який, за словами Кирила Тура, «пішов по батькові як орля по орлові». Петро втілює життєтвердне начало життя. Успадкувавши від батька мужність, боездатність, високу мораль, розум, він уособлює молоді сили України, тяглу лінію державних ідей народу.

У реалістичному плані створено образ Івана Брюховецького. Романіст використав реалістично-сатиричну поетику демаскування персонажа. Колишній джура Хмельницького, запорозький кошовий Брюховецький, прикриваючись маскою, вдає з себе добропорядну людину, щирого уболівальника за народ. Насправді він є авантюристом. Поступово наратор розкриває такі негативні риси характеру «Іванця», як підступність, мстивість і владолубство. Він, вдаючись до лукавства, лицемірства і демагогії, жонглює популярними гаслами: «Усі будемо рівні», «Хліб та вода – козацька їда». Вони розраховані на простаків, які вірять йому в його боротьбі за гетьманську булаву. Його головна мета – домогтися влади будь-якими способами, нехтуючи людською гідністю і порядністю.

У художньому світі роману його образ виконує функцію антипода Сомкові. Якщо Яким Сомко наділяється духовністю, шляхетністю душі, то Брюховецький – ницістю, люмпенською психологією. «Іванцьо» каже: «Нема вже тепер ні в міщанина, ні в мужика се моє, а се твоє: все стало обще». Така

масова психологія стала вирішальною для ніжинської черні стати на бік Брюховецького. Подібні гасла в першій половині ХХ століття призвели Україну до соціальної та національної трагедії, що знайшло свій вияв у голодоморах, репресіях, концтаборах.

У побудові роману Куліша важливе місце відводиться антитезі, яка є наскрізною. Зокрема, Петрові Шраменку протиставляється Пугач, козацькій старшині – міщанство, городовому козацтву – низове козацтво, шляхті – голота. За поетикою антитези зображуються Сомко як втілення правди і чесності і Брюховецький як носій неправдивості й нечесності. Розповідач зіставляє лицарську поведінку Сомка з нещирою, хитрою і підступною поведінкою «Іванця». Серед козаків Сомко мав авторитет за героїзм, мужність і організаторські здібності полководця, який поруч з Хмельницьким виборював незалежність і державність Україні. Натомість Брюховецький став запорізьким кошовим, а перегодом гетьманом Лівобережної України не за заслуги, а обманом, облесливістю, підкупамі, наклепами та доносами на супротивників.

Особистість Брюховецького розкривається за допомогою індивідуалізованого портрета. Наратор застосовує такий розповідний прийом, як фокалізацію. За кошовим на Чорній раді спостерігає Петро Шраменко. Він відзначає його характерну поведінку: «іде збоку чоловік середнього росту й віку, а за їм і по боках його ціла юрба усякого люду... – Іван Мартинович! Іван Мартинович! – знай круг нього гукають. Петро думав, що сей пройдисвіт ізробивсь тепер таким паном, що й через губу не плюне». Тим часом Брюховецький, маскуючись під простака, людину із народу, був «у короткій старенькій свитині, у полотняних штанах, чоботи шкапові попротоптувані». Тільки шабля «горіла від золота». Шраменко звернув увагу, що очі у Брюховецького бігали, як у злодія: «Тільки очі були якісь чудні – так і бігають то сюди, то туди і, здається, так усе й чигають ізпідтишка на чоловіка». Наратор Куліша вдається до сатирично-знижених оцінок і порівнянь персонажа: «Іванцьо знитився так, мов той цуцик, ускочивши в хату: – Дітки мої! – каже тоненьким, ницим голоском». Щоб викликати в читача антипатію, усезнаючий наратор добирає такі епітети, як «ниций Іванець», «безбожний харцизяка», а також колоритні слова й фразеологізми: «Такий-то був гадюка, що наварив нам гіркої на довгі роки!».

Духовна ницість «Іванця» оголилась після Чорної ради в епізодах покарання Олекси Сенчала, коли він виявив неповагу до батька Пугача, запорізьких звичаїв та законів. Ставши гетьманом, Брюховецький одяг дорогий голубий жупан та сап'янці, гордо дивився на простих людей, вважаючи їх «мужицтвом». Характерно, що він зневажив свої обіцянки встановити в Україні рівність між людьми. Гострий на слово батько Пугач називає Брюховецького «нечестивим пройдисвітом», грішником, Іродом, проклинаючи злочестивого гетьмана. Жорстокість його виявилась у тому, що він стратив Сомка. Романіст вважав, що захоплення влади в Україні Брюховецьким обернеться великою трагедією для неї.

Попри романтичну поетику Куліш вдається і до реалістичного моделювання персонажів. Так, він використовує реалістичний принцип соціальної зумовленості характеру людини. До таких героїв належить Михайло Черевань. Він так само брав участь у Визвольній війні з поляками, на якій збагатився. Володіє хутором Хмарище. В його образі змальовано новонародженого українського пана. За своїм характером він добродушний, щирий, гостинний і веселий. Загалом Михайло Черевань, дружина Меланія і дочка Леся – люди ввічливі й доброзичливі. Із симпатією малює розповідач Черевнику: «Молодиця свіжа й повновіда, пряма, як тополя». Так само лаконічно, але виразно описує Леся: «Чи заговорить, чи рукою поведе, чи піде по хаті – так усякому на душі, мов сонечко світить». Для автора це ідилічна українська родина, як і саме хутірне життя, із якою пов'язував розквіт України. Благополуччя й гармонію Череванів увиразнює мальовнича природа: «Сонце світило стиха, без жару; і любо було поглянути, як воно розлилося по зелених вітах, по сукуватих, мохнатих дубах і по молодій травіці. Пташки співали і світали усюди так голосно да гарно, що все кругом неначе усміхалося. Хутір обняла річка з зеленими плавами, лозами і очеретами».

Портрет Череваня подається через сприймання полковника Шрама в епізоді, коли Михайло сидить під липою і слухає спів старця-кобзаря: «Черевань тільки похитувавсь, глядячи черево; а щоки – як кавуни: сміявсь од щирого серця. Така була вдача». Десять років не бачив Шрам «свого смішливого приятеля, і хоть би кришечку переминався; тільки лисина почала ще більш вилискуватись». Письменник індивідуалізує героя навіть через мовлення: Черевань не вимовляв «р». Поступово розкривається життя безтурботного хуторянина, доброго господаря, який живе в злагоді з природою, занурившись у патріархальний світ. Наратор Куліша із замилюванням розповідає про заможні статки Череваня, докладно змальовує інтер'єр хати, загалом багатий побут: «У хаті, як у віночку; хліб випечений, як сонце...». Родина плакає українські звичаї, культуру хутірної буття.

Отже, Черевань представляє тип українця-хлібосола. Філософ Микола Шлемкевич такий тип українця відносить до патріархального, старосвітського типу [7, 17], що його змалював Микола Гоголь. Він живе в обмеженому колі потреб, його не цікавлять суспільні чи державні питання. Його девіз: «Моя хата скраю, я нічого не знаю». Адаже мені добре: хутір приносить достаток. Ось мій вишневий садок над ставом, ось пасіка. Чого ще бажати? Тому його не цікавить доля України: «А що нам, брате, до України? Хіба нам нічого їсти або ні в чому хороше походити? Слава тобі, Господи, буде з нас, поки нашого віку». Проте

Черевань не скупиться на червінці для викупу невільників у татарському полоні і підтримує Сомка (мабуть, як майбутнього зятя) на Чорній раді.

Мова роману поетична, мелодійна, багата на зображальні засоби. Вони черпалися з творів усної народної творчості, тому текст твору пересипаний яскравими епітетами, порівняннями, метафорами, прислів'ями, приказками, насичений жартами. Народно-розмовне мовлення органічно вплітається в художнє полотно роману через мовлення персонажів, відзначається колоритністю фраз, розмаїттям інтонацій, пісненими мелодіями. Паралельно художню палітру збагатив стиль козацьких літописів, особливо у відтворенні кульмінаційного епізоду – Чорної ради. Інколи автор навіть цитує портрети героїв, змальовані у «Літописі Самовидця». Книжні урочисті вислови із книжних джерел звучать у мовленні Шрама, «Божого чоловіка», в мовленні розповідача, коли йдеться про страту Сомка, полковника-попа Шрама.

Отже, історичний роман «Чорна рада» Куліша – важливе досягнення нової української літератури на етапі її становлення, що стверджує її як літературу європейську. Його твір написано в річищі вальтерскоттівської романної традиції. Митець на основі уяви, дотримуючись принципу історизму, художньо правдиво змалював епоху та її характери. Куліш увиразнив візійну картину світу національним колоритом, українським поглядом на добу Руїни, яскравими характеристиками. В «Чорній раді» романіст уміло поєднав життя героїв з життям країни. У такий спосіб він поставив героїв віч-на-віч з історією, підніс роман до епічної широчини в моделюванні героїв та художньої картини світу, який став твором про долю України. Доля героїв і доля народу переплетені. «Чорна рада» набула романної епічності. В особі Куліша перемиг історик-професіонал, з таким мистецьким хистом відтворює він пройняту грозливими розрядами атмосферу наростання кризи – Руїни, поступову втрату Україною державності. Драматизм хроніки Чорної ради постає через призму відтворення історичних подій і дискусій серед представників усіх прошарків країни. Роману притаманний глибокий історизм, він спрямований не тільки в минуле, а й у прийдешнє як урок для нащадків. Роман «Чорна рада» як талановитий мистецький твір визначив художню стратегію його розвитку у XIX столітті. Шляхом Куліша у змалюванні епічної глибини історії та життя йшли у своїх романах Анатоль Свидницький, Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний, Михайло Старицький та інші романісти.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Нахлік Є. Українська романтична проза 20-60-х років XIX століття: монографія / Євген Нахлік. – К.: Наукова думка, 1988. – 318 с.
2. Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской (Эпилог к «Черной раде») // Куліш П. Твори: У 2 т. – Т. 2. – К.: Дніпро, 1989. – С.458 – 476.
3. Субтельний О. Україна. Історія / Орест Субтельний. – К.: Либідь, 1991. – 510 с.
4. Шевченко Т. Лист до П.О.Куліша // Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 6 т. – Т.6. – К.: Видавництво АН УРСР, 1964. – С. 185.
5. Гуляк А. Специфіка жанру історичного роману Пантелеймона Куліша «Чорна рада» / А. Гуляк // Визвольний шлях. – 2006. – № 1. – 64 – 79.
6. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства: монографія / Микола Ткачук. – Тернопіль: Медобори, 2007. – 463 с.
7. Шлемкевич М. Загублена українська людина / Микола Шлемкевич. – Нью-Йорк, 1954. – 168 с. – (Життя і мислі; Кн.2).

УДК 821.161.2.09

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТИПУ КОЗАКА-ХАРАКТЕРНИКА В ТРИЛОГІЇ А.ХИМКА «ЗАСВІТИ»

Федоренко О. Б., аспірант

*Криворізький державний педагогічний університет*

Автор статті досліджує художньо-естетичні й духовно-етичні функції та образну інтерпретацію А. Химком такого феномена українського козацтва як «характерництво» в названій трилогії.

*Ключові слова:* інтерпретація, тип характеру, козак-характерник, характерництво, характеротворення.

Федоренко О.Б. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТИПА КОЗАКА-ХАРАКТЕРНИКА В ТРИЛОГИИ А. ХИМКА «ЗАСВИТЫ»/ Криворожский государственный педагогический университет, Украина

Автор статьи исследует художественно-эстетические и духовно-этические функции и образную интерпретацию А. Химко такого феномена украинской литературы, как «характерничество» в названной трилогии.

*Ключевые слова:* интерпретация, тип характера, козак-характерник, характерничество, создание характера.

Fedorenko O.B. THE INTERPRETATION OF TYPE OF OUTSTANDING-KOSAC IN THE NOVEL "ZASVITY" ("DAWN") BY A. HIMKO/ Krivorozgian Pedagogical University. Ukraine .

The author of the article researches functions and Himko's interpretation of such phenomenon in Ukrainian kosachood as "outstandingness".

*Key words:* interpretation, type of character, outstanding-kosac, outstandingness, character creation.

А. Химко та його творчість увагою дослідників особливо не означені. У цьому плані можна назвати хіба що з десяток видавничих («закритих», але загалом схвальних) рецензій, кілька згадок імені та назв творів у щорічних літературно-критичних оглядах.

Ще менше уваги приділили дослідники й трилогії «Засвіти».

Проте сучасна увага суспільства до феноменальних явищ української нації і зокрема до козацького «характерництва» не оминула й указаної трилогії, оскільки в ній зображено чи не найвідомішого козака-характерника - Івана Сірка.

Чи не єдиним дослідженням образу І. Сірка в трилогії А. Химка (точніше - у її заключній частині) є праця О. В. Олійниченко, у якій відзначено, що «змальовуючи талант Сірка-стратег, автор наділяє його рисами характерництва, оскільки Сірко завжди передбачав тактику татар, вмів проникати в таємниці психології *ворога*» [1: 566]. Цим твердженням дослідниця довела наявність у характері І. Сірка рис характерника, але не розкрила їх.

Усе це й визначило мету (дослідити інтерпретацію А. Химком такого феномена життя українських козаків, як «козак-характерник»), і завдання статті (виявити й охарактеризувати зміст, форми та функції «характерництва»).

Оскільки літературознавці ХХ і ХХІ століття все ще «розвивають» і «вдосконалюють» наші знання про характер і характерничество, вважаємо за необхідне визначитися і зі значенням саме цих понять.

Так, Б. Томашевський зазначив, що передовсім у примітивних формах мистецтва «ми зустрічаємо лише добротворців і злотворців» [2, 201], тим самим наголошуючи на необхідності багатопланового відтворення характерів.

М. Бахтін підкреслив важливість вивчення характеру персонажа твору: «аналіз слід починати з героя, а не з теми, інакше ми легко можемо втратити принцип інкарнації теми через потенційного героя-людину. тобто втратити сам центр художнього бачення ...» [3, 23]. Водночас науковець з'ясував, що в романі характер завжди еволюціонує: «його смисл і значення оновлюються та зростають по мірі подальшого розгортання контексту» [3,418].

М. Жулинський у праці «Людина як міра часу» стверджує: «... художнє пізнання тих масштабів особи, які визначаються нашими ідейними, духовними і суто людськими цінностями, - зараз не випадковість, а закономірність» [4, 243].

А. Козлов у монографії «Духовність як літературознавча категорія» визначив: «Самі ж образи і сюжети, характери і особливо архетипи характерів ... були і є чи не основними носіями духовності...» [5:11].

Отже, характер бачиться вченим втіленням не лише окремих рис персонажа, а й вираженням його душі, духу чи духовності взагалі.

Практично ж у творах будь-якої літератури характер персонажа, його наміри і дії постають його проблемно-смысловим центром. І все ж характерничество все ще залишається мало дослідженим, хоча вивчати є що.

Ще в першій половині ХІХ ст. Я. Г. Кухаренко описав риси та вміння характерників («пластунів»), а саме надзвичайно висока спостережливість і вміння застосовувати явища природи собі на користь, а також уміння скопіювати поведінку та голоси тварин і птахів; швидкість і влучність [6, 90-94].

Д. І. Яворницький систематизував знання про характерників ("Історія запорозьких козаків" -1892) і констатував: козаків-характерників вирізняли надлюдська фізична сила, а також такі здібності та вміння, як невразливість до вогню, води та зброї; вміння дуже довго знаходитися під водою і навіть якийсь час жити на дні річок; уміння бачити на недосяжні для інших відстані; магічно-чаклунські здібності -

здатність перекидатися самим та перетворювати інших людей на тварин, птахів і рослин; володіти сакральними силами та знаннями (часом і після їхньої смерті) [7, 236; 8, 439].

"Козаків-характерників" продовжив вивчати Ю. С. Фігурний. Цей учений виявив такі риси: фізична витривалість, воїнський хист, нещадність і жорстокість до ворога, усевладність, усезнання [9, 31 -48].

За виданням "Українське козацтво: Мала енциклопедія", *"характерник, галдовник - чаклун, чарівник, людина, що має надприродні здібності"*, В. А. Чабаненко підкреслив неоднозначне ставлення до характерників: у військово-тактичній справі їх цінували, а в побуті їх просто боялися й цуралися, оскільки вони пов'язувалися з нечистою силою [10, 604].

Опрацювавши ще ряд праць про українське характерництво, ми дійшли висновку, що характерник - це людина з унікальними, закладеними, як правило, генетично, але і суспільно, можливостями, здібностями та схильностями. Саме це й зумовлює та особливо помітно виокремлює цих людей з-посеред інших. Ці дивовижні люди справді не лише ставлять перед собою високі й унікальні цілі, й досягають їх завдяки названим рисам і якостям, їхній надпотужній волі та інтелектові.

Неординарність і різноплановість характеру І. Сірка у творах українських письменників ХХ ст. досліджували В. Шевчук, М. Слабошпицький, К. Волинський, М. Конончук, А. Шевченко, В. Працьовитий, Н. Щербан, Н. Зайдлер, О. Олійниченко, В. Атаманчук.

Так, В. Шевчук з'ясував: у романі Ю. Мушкетика «Яса» поведінку І. Сірка визначає турбота про добро рідної землі [11: 76]. На думку М. Слабошпицького, у цьому творі І. Сірко *«Жив і борюся за свій народ»* [12, 78].

К. Волинський визнав, що в романі В. Малика «Таємний посол» І. Сірко репрезентований *«як мудрий і далекоглядний політик, талановитий полководець, котрий не знав поразок у численних боях, як розважливий і дбайливий батько січовикам»* [13, 18].

М. Конончук констатував: у романі Ю. Мушкетика «Яса» І. Сірко *«постає уособленням беззавітної відданості Україні, уособленням духовної чистоти людини і воїнської краси»* [14: 539].

Разом з тим, А. Шевченко зауважив, що Ю. Мушкетик зобразив І. Сірка як *«відчайдушного хороброго козака, оборонця рідної землі, але короткозорого політика, що не усвідомлював згубності для українського народу промосковської орієнтації»* [15: 52].

В. Працьовитий наголосив на неоднозначності характеру запорозького ватажка у драматичній поемі С. Черкасенка *«Про що тирса шелестіла...»*, а саме *«Відвага, героїзм, мужність і немилосердність до ворогів тісно переплітаються з вродженим благородством і чуйністю у душі Івана Сірка»* [16: 136].

На думку Н. Зайдлер, у тетралогії В. Малика «Таємний посол» рисами характеру І. Сірка є любов до рідної землі, почуття відповідальності за долю батьківщини, здатність до самопожертви [17: 138- 142].

О. Олійниченко з'ясувала, що героя роману В. Кулаковського «Іван Сірко» характеризують імпульсивність, емоційність, непрогнозованість, нещадність до ворогів і водночас бажання мирно співіснувати з татарською народністю [1: 564 - 565].

Науковці ХХ і ХХІ ст. вивчають, а деякі інституції намагаються відродити феномени козаків (і перш за все - їхні екстрасенсорні здібності). Так, довівши гіпотезу біополевої формації, А. К. Манєєв так формулює й подає наукову основу характерництва: *«Біополе, що пронизує весь організм, на наш погляд, є ... умовою і засобом можливого дистанційного зв'язку біосистем на рівні підсвідомості і навіть свідомості... На цій основі в принципі можливі у екстрасенсів явища телекінезу, ясновидіння і т. п.»* [18: 194].

П. Н. Федосєєв розробив філософський підхід до з'ясування феномена унікальних особистостей і їх надзвичайних можливостей: *«Сучасна наука має дані, які свідчать про раніше невідомі психофізіологічні резерви людини, зокрема мозку»* [19: 18]. Цю думку підтримували В. П. Казначєєв, Є. А. Спїрін, водночас підкресливши важливість постановки цілі для мобілізації резервів людини: *«максимально концентрує психофізіологічні резерви організму на досягнення певної цілі (установки)»* [19: 126].

Вивченню унікальних, і зокрема екстрасенсорних, здібностей людини присвячена книга «Все о знахарстве от А до Я», де серед екстрасенсорних здібностей розкрито такі: створювати яскраві мисленеві образи, мандрувати у часі та просторі, змінювати хід часу, дистанційний вплив, телепатія, передбачення майбутнього [20: 11, 196, 311]. Також проводиться думка про те, що унікальні здібності, як правило, закладені генетично: *«... коли людина є носієм потужної енергетики — а це в основному спадковий фактор»* [20, 410].

Прочитавши трилогію А. Химка «Засвіти» саме з цих позицій, ми з'ясували ряд цікавих фактів. По-перше, А. Химко розкрив еволюцію образу головного персонажа трилогії Івана Сірка практично на всіх рівнях свідомої діяльності героя і з точок зору всіх основних його характеристик.



Так, уже в дитинстві (точніше - у портреті І. Сірка) письменник робить досить прозорий натяк на таких ознаках його характеру, як рішучість («*Івась чомусь чорний, худий, проте костистий і легкий, як вітер*»); пристрасність, хоробрість і любов до слави, вміння виявити свої здібності та похвалитися ними («*великі сірі, аж голуб очі*»); почуття гумору, честолюбство («*очі, що горіли веселістю і зухвальством*») [21: 73], інше.

Юнаком Іван відрізнявся від інших хлопців і козаків «*дебелою потилицею, найширший з-поміж усіх і найогрядніший...*» [21: 237], що свідчило про його благородність і хоробрість.

Погляд кошового явно виражав жорсткість, навіть жорстокість і ненависть до ворогів, чим дуже їх лякав: «*проколював Сірко Брюха гострим поглядом*», «*повернув тяжкий погляд до Романовського і його ... компанійця пронизуючи їх очима*» [22: 98, 344]. Ці ж риси характеру виражав і голос отамана, інтонаціями якого він досконало володів: «*погрізніша Сірків голос*», «*цідив слова Сірко*», «*пригрозив отаман*» [22: 98], «*осталив голос Сірко*» [22: 330], «*стишивши голос до хрипоти, пригрозив Сірко*» [22: 374].

Зовнішні ознаки холеричності й емоційності І. Сіркові найчастіше вдавалося стримувати сильною волею: «*Він пригасив у собі клетотливу обурливість і вдав голодного*», «*ледь стримуючи себе в гніві*», «*гамував він шал у собі*» [22: 105, 106, 117]. Сірко умів не тільки стримувати власні емоції, а й приховувати свої почуття: «*Сірко, що з першого погляду не злюбив воєводу, не виказував того нічим, уважно слухаючи його ...*» [23, 271], коли цього вимагав етикет.

Водночас автор підкреслив унікально розвинену інтуїцію козацького ватажка: «*поки якесь шосте почуття не розбудоражило його раптом і не підвело враз*», «*Отой викрик, що був почутий якимось аж надцятим чуттям Сірка, спинив його*» [21: 253, 272], «*Та не обманувся він у своїх сподіваннях і передчуттях*», «*Сірко керувався швидше інтуїцією*» [22: 77, 191], що нерідко „обумовлювала і вибір тактики бою, і неминучість перемоги.

І. Сірко ставився до їжі стримано: «*До то ж і голод настійливо кпикав до їжі, і хлопці... з гамором і запопадливістю кинулися до трапезної, ніби брали приступом фортецю. Із почуттям солідарності пішов прискорено їм услід і Сірко та ще кілька стриманіших товаришів*» [21, 174].

Житло для І. Сірка було засобом самоутвердження між козаками. Так, він спеціально побудував хутір Артемівку - бо відчував свою неповноцінність «безбатченка», а також через бажання допомогти своїм побратимам: «*Мушу ж якось віддячити матері Мотрі і за себе, і за матір! Віддячитися, щоб заглушити в ній протест проти себе як зятя ... хочу наситити міщанство тещі, а головне - дати притулок Артемові і Сабрі з родинами не з ласки їй!*» [21: 345].

Упродовж усього твору автор проводить думку про те, що І. Сірко відчував любов до рідної природи: «*Сірко ледь стримав у горлі радість цієї зустрічі з Дніпром, ніби він зустрівся з чимось йому найдорожчим, святим*» [21, 256], тільки усамітнівшись на природі, кошовий міг відпочити від турбот повсякденності [22, 9].

Поряд із цим І. Сірко постійно жив із почуттям болю за сплюндрований край: «*і все було Сіркові рідним, хоч і покривдженем та поруїнованим...*» [23, 309]. І навіть полонений і засланий до Сибіру, він думає не про особисте, а перейнятий сумом за Батьківщиною: «*... був приреченим до кінця днів своїх животити на чужині, далеко від рідної землі й люду, яких він любив більше, ніж власне життя*» [22, 310].

У романі Іван отримав своє прізвище (а потім - і прізвище) на Січі через те, що його завжди і супроводжував пес Сірко: «*він сів, де стояв, і намацавши м'яку і теплу шерсть Сірка, став гладити пса, а той боязко підліз впритул і почав лизати вдячно руку*» [21, 131]. Автор застосував етимологічне значення слова «Сірко» із словника Б. Д. Грінченка, де воно означає: «*Собака сірої масті*» [24, 128], однак розширив його зміст, показавши І. Сірка характерником. Так, пес загинув, рятуючи господаря і його вітчима Корнія від вовків, після чого перед Іваном Сірком вовк відступив: «*від жалю за Сірком чи з великого гніву на звірів, яку сні, посунув на сірого. І, дивно, вовк злякався його, закрив витягнуту наперед пащеку, клацнувши зубами, поволі опустил войовниче наставленого хвоста й став відступати бокуючи*» [21, 214]. Саме ім'я І. Сірка наводило жах на ворогів, які визнавали: «*Недарма цей шайтан собаче назвисько має, охороняючи, як пес, свій край і люду*» [22, 147].

У творі Б. Хмельницький зрозумів, що І. Сірка «*таки справді не цікавлять ні багатство, ні слава*» [23, 53]. Письменник аналітичними прийомами інохарактеристики («*а Сірка, чував, маєтником і не назовеш, бо більше живе з своїм людом і вже з два десятки років у січах невпинно, як і Богун, шаблється*» [23, 213]) та самохарактеристики («*Я не пригодний до врядувань, бо не домагаюсь жодних становиськ ані мастства, а живу посильно для люду і краю свого*» [23, 304]) визнав, що І. Сірко без потреби не прагнув особистого збагачення, бо ставив перед собою і розв'язував загальнонародні цілі.

І.Сірко своїм інтелектом і масштабністю мислення зумів заслужити повагу й авторитет воєводи, майбутнього короля Польщі Яна Собеського: «*Говорили поважно і відверто, як рівний з рівним, і малоосвічений Сірко вражав воєводу своєбаченням так, як його вражали мало які учені шляхтичі і чільві*

польські» [23: 302]. Незалежний і небезпечний Сірко був визнаний російським царем *«третім гетьманом»*, козацтвом - *«безбулавним гетьманом»*, а для простого народу він - *«перший гетьман»* [22: 215, 240, 264].

Характерництво І. Сірка відзначав і гетьман Б. Хмельницький: *«... ти користуєшся у поспільства і в козацтва славою неперевершеного лицаря і характерника!»* [23, 150], і І. Брюховецький: *«Пам'ятаю, ти тут на Січі був незбореним характерником»* [23, 173], Тетеря визнав І. Сірка як *«чаклуна-облудня»* [22: 198].

Більшість людей таки вважали, що характерництво І. Сірка є результатом його «домовленості» з потойбічними силами: *«... ясирники, потай вірячи, що в Сіркові дійсно сидить якийсь демонічний шайтан і підказує йому, коли та куди йти на людолові»* [22: 119]. Хоча козаки й *«вірили, що Сірко - справжній від Бога характерник-передбачник, коли зумів лише своїм іменем «шайтан» паралізувати снагів»* [22: 347, 405], все ж отаман не лише передбачав (або аналітично вираховував) плани ворога, а й швидко діяв, щоб зламати їх: *«Та ось, як і передбачив Сірко, стрімголовна ординська лава, ставши досяжною для лучників, наткнулася на їхні стріли і набите в траві покілья й почала швидко валитися шкереберть ...»* [22, 408]. Разом із тим, лише деякі з козаків не йняли віри в божественну природу характерництва І. Сірка, здійснюючи спробу пояснити її людськими рисами отамана та його вдачею стратега-полководця: *«Знакомитим і навіть характерником став ти для людей, нівроку, а все, думаю, через оту твою скромну, простоту та неусипні боронні зв'язки в краї»* [22, 133].

Письменник показав неоднозначне ставлення до характерників. Так, своєю блискучою перемогою в поєдинку І. Сірко викликав до себе як захоплення та приязнь друзів і однодумців, так і заздрість та озлоблену неприязнь лжепобратимів і ворогів [22, 202]. *«Прихильність до оточення, поміркованість у діях, відчайдушна сміливість і зятятість характеру та безперервна абсолютна чесність викликали відповідну прихильність до нього не лише молодиків»* [21, 185], водночас ці ж риси І. Сірка ставали причиною ворожості і, як наслідок, фізичних нападів на нього самих же козаків, і підступних провокацій-випробувань з боку старшини, бо *«усе досягнуте ним поволі ставало мірилом можливості для інших»* [21, 185].

Автор підкреслив, що характерників, їхніх високих загальносуспільних цілей не розуміли, а отже, не завжди підтримували: *«В їх очах Сірко виглядав не як отаман, що своєю небайдужістю до людського горя кличе козацтво на поміч нещасним, а як чіпець, що підступно використовує для помочі власному фільваркові всю січову сполечність і потугу»* [22, 68].

Свій «статус» характерника І. Сірко зберігав максимальною інтелектуальною напругою: *«він якийсь час вагався і зважував, як поведеться. В голові, хоч і охмеленій, пронеслася думка, що і в разі згоди, і навіть у разі перемоги над Брюхом, він вже не буде полковником військовим чи характерником в очах тутешніх сіром-нетяг та старшини ...»* [23, 173], *«На диво всім, що такі бачили в своєму отаманові характерника, Сірко не помилюся й цього разу»* [22, 122], а також завдяки мобілізації усіх своїх фізичних сил: *«... натуживши надлюдську свою силу, він відірвав Брюха від землі, підняв його над собою і, застогнавши, не просто кинув, а з усієї сили швиргнув униз головою...»* [23, 175], *«... Сірко зрозумів, що при трьох стрічах в тілі він живий і здоровий»* [22, 202].

Характерництво І. Сірка «підтримувалося» як його інтелектуальними здібностями, так і поширенням про нього чуток-легенд: *«звістка про цей похід Сірка ... та оповіді нуреддін-салтана про те, що в Сіркові живе нечистий, докотились до всіх сусідніх державних дворів легендою»* [22, 182]. Водночас І. Сірко й сам сприяв поширенню легенд про свої унікальні можливості. Це проявилось, наприклад, тоді, коли насправді його врятував щасливий випадок (*«... людолова, який запустив у нього стрілу, покликав до себе, пообіцявши відпустити додому, якщо той розповідатиме ординцям, що урус-шайтана трутизна не бере. Ординець довго чекав, що трутизна таки подіє, але бачив отамана всю путь до Січі здоровим та веселим і вришити повірив, що Сірко невразливий»* [22, 158]).

Цікавими є роздуми самого І. Сірка над своєю унікальністю та її призначенням, над своєю місією в історії, самоаналіз витоків власного характерництва: *«Для чого у незчисленних січах зберегла його, вродивши шульгою-ліваком? Адже вважав себе завжди пересічним! Адже так само боявся смерті, як і всі, хоч і був, може, більше готовий боронитися від неї та не зважати на неї! Чи вправніше умів ховати і від соратників, і від ворогів отой страху непогамовності дій, вчинків, почуттів?..»* [23: 316].

Усвідомлення І. Сірком своєї неспроможності вирішити особистісне призводило до сумнівів щодо гідності називатися «характерником»: *«Виручив тисячі нещасних, ... а любі сестриці навіть не спробував відшукати. Чи ж вартий я людської шани, коли отаке допустив, ще й характерником прозиваюсь?»* [23: 324].

Унікальність свого найзапеклішого ворога І. Сірка турки й татари визнавали, називаючи його *«шайтаном»*, *«гяур-мурзою»*, *«баш-кяфіром»*, *«шайтаном-характерником»* [23: 187; 22: 28, 118, 119, 125, 146, 181, 256], автоматично приписавши цю унікальність полоненій сестрі Сірка Настусі: *«Нечах-*

мурза розумів, що в своїй зятятості Настан доможеться як не самої смерті, то викрадення і втечі, адже вона шайтанова і характерникова сестра...» [23, 187].

Відчуття неповноцінності через те, що зростав у нерідній сім'ї, безбатченком, у подальшому стримувало І. Сірка від значущих дій загальносуспільного масштабу: «... чи ж міг він у дійсності стати тепер гетьманом, коли б навіть хотів? Напевне, таки міг би, коли б бажав, хоч і здивував би усю старшину, бо ще й досі ходило за ним тінню дитинно-давнє прізвисько «байстрюк»...» [22, 42], що аж ніяк не поєднується із авторською концепцією Сірка-характерника.

Автор проводить думку про те, що кохання Івана та Софії, яке, здавалось би, обіцяло їм життя у взаєморозумінні та злагоді («вони з Софійкою навчилися розумітись між собою без слів» [21, 118]), не принесло щастя обом («... Сірко, поряд з успіхами та втіхою, все більше відчував свою особисту родинну трагедію. До нього все певніше приходило переконання, що він, прив'язаний до Січі, а тепер і до війни, знехтуваний і зневажений, а може, й замінений на когось іншого Софією» [23, 59]) через те, що кошовий ставив загальносуспільні інтереси вище за особистісні: «... не за долю родини болить у нього душа, а за недолю рідного люду ...» [23, 247], «Сірко усвідомлював, як він ... постарів у безперервних гризотах і турботах, траплячи життя не для сім'ї, власного обійстя, дорогих батьків, що ось-ось можуть померти, а для посільства і рідного краю» [22, 34].

Письменник зобразив зацікавлення І. Сірка іншими жінками. Так, він захопився вродою молодої циганки Лайзи: «Сірко піймав себе, - і зняковіши, і здивувавшись, - на тому, що спокійно, байдуже, не захопившись та не розчулившись в душі, дивитися на старшу він не може» [23, 235]. Йому також подобалася кума Явдоха, «Сірко навіть потай заздри кумові» [23, 278]. Це дає підстави провести паралель між Сірком і Мамаєм, який своєю оригінальністю привертав увагу жінок.

На нашу думку, віра І. Сірка в долю, або провидіння, не вкладається в авторську концепцію характерництва І. Сірка: «Виходило, що якась невидима ста по всіх путях вела його за руку, як маля» [23, 315], «... і його, ... ба й усе українське посольство в житті веде якась надлюдська сила, якась недоля ...» [22, 34], адже характерники завжди поклалися на власні сили та розум. Незрозумілою здається і забобонність І. Сірка: «Раптова втрата була чимось попереджальним, рокованим і невідикодовним для Сірка, бо хоч замінив коня не мени гарним, сильним та значно молодшим арабським скакуном, названим за традицією Белесом, - вірячи в те наймення, яку божественно...» [22, 126].

Саме через нескінченні страждання рідного народу Сірко зневірився в існуванні Бога: «Боже проклятий! - ледь не викрикнув він у шаленстві. -... Осліп ти, оглух чи знепритомнів, що не бачиш отого нещастя мого люду?» [23, 232].

У своєму повсякденному житті І. Сірко дотримувався принципу чесності, тому й отримав довіру простого люду: «Дід так і казали, що ви не обманете, - радів хлопець» [21, 296]. Запорозький ватаг охарактеризував себе так: «... він, Сірко, не вмів так облудно говорити, задалегідь зговорюватися з іншими, підступно охаювати все найкраще малими натяками ...» [21, 232].

Автор проводить думку про те, що характерництво І. Сірка було загальноновизнаним. Так, уже після успішного взяття фортеці Дюнкерк за планом І. Сірка і козаки, і французи виокремили його як унікального стратега: «Козаки також переконалися, що Сірко, як ні один старшина, умів здобувати перемоги найменшими зусиллями, беручи за пруду то кмітом, то несподіваною навальністю, то відчайдушною сміливістю, і обзивали його характерником...» [21, 395].

Поряд із цим І. Сірко та його побратим І. Богун були байдужими до влади: «Ні реєстровець Богун, ні січовик Сірко не з тих, хто позариться на булаву ... Вони й під бунчуками гетьмани» [23, 213], адже характерники й так мали незаперечний, навіть більший за гетьманський [22, 235], авторитет і визнання.

Визнавши добротворчу сутність влади («... влада людинам дається для чинення добра посольству, а не для ограблення його!» [22, 301]), І. Сірко обрав це собі за спосіб життя. Однак отамана постійно турбували сумніви, чи справді він є добротворцем: «Здавалось, було чим тішитись: вернув і спроваджуваних у Крим та в Сибір ясирників і спинив людоловство, але на душі лежала гризота, бо вправа його ... нічого не давала рідному краєві, навпаки, посередньо сприяла, хай і далеким, вигодам цареві та його тронцям» [22, 195].

І. Сірко дійшов висновку про необхідність і можливість політичної незалежності України: «... був твердо переконаний, що при повному однастай всьїй посольної і козацької людності Україна може жити державою, вільною і незалежною від усіх своїх захланних сусідів» [22, 195].

Чим далі І. Сірко воював, чим більше бачив крові та людських страждань, тим важче в нього ставало на душі: «Не було відтепер спасіння Сіркові від докорів сумління. Що б не бачив він, кого б не слухав, з ким би не говорив, у свідомості стояв ... докір і за обох покопаних братів-зведенців, і за зятя, і за всіх побратимів, яким уже й числа не знав, і на решті за власного сина ...» [22, 250]. Остаточно надломив кошового звістка про спалення ордою цілого краю, його рідної Мереф'янщини, та смерті його близьких.

Сірка почали переслідувати марення-видіння лихоліть війни, які йому з трудом удавалося відганяти неймовірними зусиллями волі. І. Сірко доходить висновку: «... я упертостями та помстами лише люд гублю, а надіями - зманюю на смерть» [22, 436].

Лише його сумнівами в здійсненності сподівань на щастя рідного народу можна хоча б якось виправдати самогубство кошового-характерника, адже «зі смертю Сірка рушилася ще одна надійна опора вільної Гетьманщини-республіки!..» [22, 441].

Подібною до Сіркової слави характерника зажив і винахідливий І. Богун: «завдяки штукарством, хитроцям та спритності. Ні-ні! Вони не уникали бою, але вели його тільки напевне результативно, здобувши слави зачаклованих серед козацтва. ... поки не стали загальноvizнаними характерниками, особливо І. Сірко, і в очах старшин, і в свідомості козацтва та посольства...» [23: 23, 24]. Характерництво І. Богуну розкривається засобом порівняння його рис і здібностей з аналогічними в І. Сірка: «Найперш між військових чільців та найстійкіші, кажуть, отой вінницький Богун-реєстровик та січовик Сірко. Обидва ніби характерники: ні спис, ні шабля, ані куля їх не бере» [23, 213] та І. Сулими: «А ще чимось подібний до покійного наставці Сулими: невтомний, ретельний, пильний і кукібливо-дбалий» [23, 292].

Двоє ставлення викликали своїми ратними перемогами та особистісною вдачею полководці-характерники І. Сірко та І. Богун у гетьмана Б. Хмельницького: «Цінував це гетьман і неодноразово остерігався, бо обидва «задирливо», як йому здавалося, і виклично вели себе і не в міру часто судили його дії в регіментарстві, особливо на радах і зборах при «знатних» і «старших» [23, 23].

Живучи інтересами громади, характерники не підтримували антидуховних представників влади, а також тих, чий духовний рівень був дуже низьким: «... вирішивши, що і супротиву гетьману вони не чинитимуть, але і йти із ним чи за ним послухно навряд чи йтимуть» [23: 34 - 35].

Застосувавши аналітичний прийом інохарактеристики, письменник назвав І. Сулиму характерником. Так, серед козацтва І. Сулима здобув славу непереможного ватаги, авантюрного стратега-визволителя: «Зачурканий, характерник він! Ні куля, ні ядра його не беруть» [21, 167].

Автор підкреслив, що Сулима і сам був фізично загартованим, і дбав про фізичний вишкіл козаків у своєму курені, на що далеко не всі ватажки звертали увагу: «У куренях Сулими ранкове обмивання в студеній воді було обов'язковим для кожного...» [21, 193].

Сулима був освіченою людиною свого часу, він знав і цінував інтелектуальні надбання рідного й інших народів: «Вергілій, Прокопій, Данте, Вишенський, Смотрицький, Зизаній, - читав він, перекладаючи їх обережно, ніби святиню» [21, 191].

Письменник констатував унікальність І. Сулими, а саме: «Кошовий Сулима відрізнявся серед інших старшин поміркованістю, безприкладною сміливістю, ставленням інтересів козацтва і посолитства над всіма іншими і особистими... Незвичайний авторитет його серед простого козацтва обумовлювався ще й тім, що він був незрівняним стратегом і відчайдушним рубахою у боях» [21, 229 -230].

У творі Сулима-батько постає мудрим вихователем козацтва, настанови якого І. Сірко й інші козаки пам'ятали упродовж усього їхнього життя: «... кидай журбою об землю та придивляйся і прислухайся до всього, колись пригодиться. Нужда закон виправляє, а то й міняє» [21, 167].

Легендарного Мамаю козаки також визнавали своєрідним характерником із-за його інтелектуальності, саме він разом із майже казковим героєм Вернигорою продумав підземні траншеї-виходи з Січі, й екстрасенсорні здібності: «А виходи оті всі коло води якраз, під камінням, яке, кажуть, вкладав сам Вернигора та Мамай ... І Вернигора, і Мамай характерниками були, то їм марниця було вибратися, а інші там полишалися, найпаче бусурмени-нехристи, яким покруч-блуд наведено...» [21, 211].

Таким чином, у творі характерниками названо І. Сірка, І. Богуну, І. Судиму, Мамаю та Вернигору. За авторською інтерпретацією А. Химка, об'єднує цих козаків потужний інтелект (вони справді були неперевершеними стратегами) й унікально розвинена інтуїція, виключна рішучість у поєднанні з поміркованістю, неабияка винахідливість, надзвичайна освіченість (І. Сулима) або масштабність кругозору та розуміння значущості освіти СІ. Сірко), абсолютна байдужість до особистого збагачення і влади, водночас уміння заслужити незаперечний авторитет і визнання (через це й просувалися соціально), непересічне уміння повести за собою людей, повна сконцентрованість уваги на громадському, а також здатність у вирішальний момент виявити максимальну інтелектуальну напругу та мобілізацію усіх своїх фізичних сил. Усе це є спільними рисами для козаків-характерників.

Але разом з тим все це - унікальність, зумовлена генетично, соціально-побутово, ідеологічно, філософськи, політично (І. Сірко); побутово-соціально, політично, ідеологічно (І. Богун, І. Сулима).

А. Химко змалював тип козака-характерника досить переконливо переважно засобами власне епітетів, власне порівняння і метафори, а також інформативно-описовими прийомами констатації та

повідомлення, аналітичними прийомами характеристики, інохарактеристики, самохарактеристики, (рідше) психоаналізу.

Отже, козак-характерник - не домисел, а історично-достовірний феномен.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Олійниченко О.В. Інтерпретація образу Івана Сірка в романній історії Руїни // Література. Фольклор. Проблеми поетики. - Вип. 21. - Ч. 1. - К., 2005. - С. 559 - 568.
2. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. - М.: Аспект Пресс, 2001. - 332 с.
3. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров, В. Кожин. - М.: Художеств. литература, 1986. - 543 с.
4. Жулинський М. Людина як міра часу: Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі. - К.: Дніпро. 1979. - 276 с.
5. Козлов А. В. Духовність як літературознавча категорія: Монографія. - К.: Акцент, 2005.-272 с.
6. Кухаренко Я. П. Пластуны. - М.: Типография Ивреинов, 1838. - 122 с.
7. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків: У 3 т. / Редкол.: П. С. Сохань (відп. ред.) та ін.-К.: Наук, думка, 1990- 1991.-Т. 1.- 1990.-592 с.
8. Яворницький Д. І. Історія запорозьких козаків: У 3 т. / Редкол.: П. С. Сохань (голова) та ін. - К.: Наук, думка, 1990. - Т. 2. - 560 с.
9. Фігурний Ю. Історичні витоки українського лицарства: Нариси про зародження і розвиток козацької традиційної культури та національне військове мистецтво в українознавчому вимірі. - К.: Видавничий дім "Стилос", 2004. - 308 с.
10. Українське козацтво: Мала енциклопедія / Кер. авт. колект. Ф. Г. Турченко; Відп. ред. С. Лях. - Вид. 2-ге, доп. і перероб. - К.: Генеза; Запоріжжя: Прем'єр, 2006. - 672 с.
11. Шевчук В. Шляхи історичної прози Юрія Мушкетика // Українська мова і література в школі.- №3.-С. 74-77.
12. Слабшпицький М. Його письменницьке реноме [Ю. Мушкетик] // Українська мова і література в школі. - № 3. - С. 77 - 78.
13. Малик В. Таємний посол: роман. Книги перша, друга / Передм. К. П. Волинського. - К.: Дніпро, 1991.-461 с.
14. Живиця. Хрестоматія української літератури ХХ століття: У 2 книгах. Книга 2 / За ред. М. Конончука. - К.: Твім інтер, 1998. - 624 с.
15. Шевченко А. Минуле й сучасне крізь призму болю й любові (До 70-ліття Юрія Мушкетика) // Дивослово. - 1999.-№3.-С. 51 -53.
16. Працьовитий В. С. Кошовий отаман у драматичній поемі С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла...» // Працьовитий В. С. Українська історична драма. - Львів: ТзОВ «Ліга-Прес», 2002. - 174 с.
17. Зайдлер Н. Храм душі Івана Сірка (на матеріалі тетралогії В. Малика «Таємний посол») // Література. Фольклор. Проблеми поетики. - Вип. 21. - Ч. 1. - К.: Акцент, 2005. - С. 137 - 143.
18. Человек: Философские аспекты сознания и деятельности / Под ред. Д. И. Широканова, А. И. Петрушица. - Мн.: Наука и техника, 1989. -208 с.
19. Человек в системе наук / Отв. ред. И. Т. Фролов. - М: Наука, 1989. - 504 с.
20. Все о знахарстве от А до Я / Авт.-сост. Н. В. Белов. - Мн.: Современный литератор, 2000. - 576 с.
21. Химко А. І. Засвіти: Історичний роман. - К.: Рад. письменник, 1990. -447 с.
22. Химко А. І. Під Савур-могилою: Істор. роман. - К.: Укр. письменник, 1993. - 446 с.
23. Химко А. І. Між орлами і півмісяцем: Істор. роман. - К.: Укр. письменник, 1992. - 398 с.
24. Словарь украинского языка, собранный редакцией журнала «Киевская старина» / Ред. Б. Д. Грінченко. - Т. 4: Р- Я. - К.: В-во АН УРСР, 1959. - 563 с.

## ПСИХОЛОГІЗМ ЯК ОДИН ІЗ ЗАСОБІВ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ ОБРАЗУ РОКСОЛАНИ (ЗА РОМАНОМ О. НАЗРУКА «РОКСОЛЯНА»)

Хом'як Т.В., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена дослідженню психологізму як одного із головних засобів характеротворення образу Роксолани у творі О. Назарука «Роксоляна».

*Ключові слова: психологізм, образ, портрет, конфлікт, інтерпретація.*

Хомяк Т.В. ПСИХОЛОГИЗМ КАК ОДНО ИЗ СРЕДСТВ ХАРАКТЕРООБРАЗОВАНИЯ ОБРАЗА РОКСОЛАНЫ (ПО РОМАНУ О. НАЗРУКА «РОКСОЛЯНА») / Запорожский национальный университет, Украина

Статья посвящена исследованию психологизма как одного из главных средств характерообразования образа Роксоланы в произведении О. Назарука «Роксоляна»

*Ключевые слова: психологизм, образ, портрет, конфликт, интерпретация.*

Homjak T.V. PSYCHOLOGISM AS ONE OF THE MEANS OF CHARACTER'S CREATION OF ROKSOLANA ON THE NOVEL BY O. NAZARUK "ROKSOLYANA" / Zaporizhzhya National University, Ukraine

The article is dedicated to a study of psychologism as one of the main means of character's creation of Roksolana in the novel by O. Nazaruk "Roksolyana".

*Key words: psychologism, means, portrait, conflict, interpretation.*

Родом із Тернопільської області, випускник юридичного факультету віденського університету, О. Назарук був одним із лідерів українського політичного руху першої половини ХХ століття. О. Назарук – відомий український письменник, публіцист, громадсько-політичний діяч. З початком Першої світової війни він вступив добровольцем до лав Українських січових стрільців, відзначився в боях як людина хоробра і безстрашна. Згодом редагував газету «Стрілець», інші часописи. Брав активну участь у роботі Національної ради Західноукраїнської Народної республіки, працював в уряді Директорії. Після поразки визвольних змагань О. Назарук став вигнанцем із власної батьківщини. Австрія, Канада, США... Ностальгія повернула письменника у 1927 році до Львова, та 1939 року він знову змушений був емігрувати до Польщі, де й помер.

Після так званого «визволення» 1939 року книги письменника були вилучені з бібліотек і зараховані до категорії націоналістичних[1]. Ім'я Осипа Назарука зникло з літератури. Нині ім'я письменника і його твори повертаються до читача.

Автор історичних творів «Суд Олекси Довбуша», «Князь Ярослав Осмомисл», «Проти орд Джінгісхана», «Роксоляни», О. Назарук упевнено увійшов в історію української літератури.

В українській літературі є немало творів про цю жінку. Це драма Г. Якимовича «Роксолана», історична повість О. М. Орловського «Роксолана, или Анастасия Лисовская», історичне оповідання А. Лотоцького «Роксоляна», поема Л. Забашти «Роксоляна. Дівчина з Рогатина», роман М. Лазорського «Степова квітка», «Роксолана» П. Загребельного тощо.

В оцінці Роксолани та її місця в історії письменники розділились на два протилежні боки. Одні – О. Назарук, М. Лазорський, Л. Забашта та деякі інші показали її полум'яною патріоткою українського народу, інші – Ю. Винничук, П. Романюк, Є. Маланюк тощо – паплюжать Роксолану. У 1930 році побачила світ «Історична постать з 16 століття» під назвою «Роксоляна. Жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця».

Ю. Кочубей стверджує: «...Настя-Олександра Лисовська опинилася перед екзистенційним вибором і зуміла подолати фатум за нелюдських несприятливих умов. Саме тому... образ Роксолани набуває універсальності, й завдяки цьому вона знову й знову привертає до себе увагу не тільки в рідній країні, а й за її межами» [2, 52].

Глядачі прихильно зустріли багатосерійний телефільм «Роксолана» (26 серій) – зразок українського орієнталізму [3]. Основою для фільму став твір О. Назарука. Свій твір він присвятив українським дівчатам – «про велику українку, що блистіла умом і веселістю, безоглядністю і милосердям, кров'ю і перлами» [4, 267].

Головна героїня роману, про що свідчить і його назва, - Роксолана. У примітках і поясненнях письменник стверджує: «Присвячую на те, щоб вони ( маються на увазі українські дівчата – Т.Х.) навіть у найтяжчих хвилях свого народу і своїх не втрачали бодрості духу і були підпорою своїх мужів і синів та

діяльними одиницями свого народу, - передовсім опанувавши якусь працю і полюбивши її. Тільки таким способом можна доконати діла. Але воно, хоч доконане, не приносить добра, коли людина тратить у душі своїй вічний ідеал Божий і ломить постанови його» [4, 267].

Роксолана в означенні О.Назарука – «український Одисей в жіночій сукні», жінка, яка, «мов світла комета», - радикально змінила життя великої держави, бо, «ставши своєю красою жінкою султана, виключно своїм блискучим умом і волею стала вона необмеженою панєю двора і великої держави» [4, 267]. Характеристику Роксолани, яку автор дає в примітках і поясненнях до роману, у подальшому розкрито в художньому тексті. О.Назарук доводить діями і вчинками героїні, що вона «Була безоглядна, як її час. Але серце мала добре і скарбів свого мужа часто уживала на зменшення людського терпіння. Була благородна, скромна і велика, мимо своїх гріхів, котрі тяжко спокутувала сама і її потомство» [4, 267].

Життя Роксолани до сьогодні ще велика таємниця боротьби і любові. Чужинка, рабиня, вона хотіла бути щасливою. Як людина, яка дуже гостро переживала ганьбу і рабство своєї нації, Роксолана почувалась у мурах султанового палацу, як вільний птах, що рветься крізь ґрати. Роксолана усвідомлювала, що життя її буде нелегким. Вона боролася з собою, боролася за себе, щомиті, наполегливо. Любов і віра – це ті найголовніші сили в житті людини, на яких О.Назарук акцентує особливу увагу. «Любов і віра, дві найбільші сили в людині, уже боролися в ній, як бореться буря з берегом Гелеспонту. Земська любов зачинала покривати все, освітлювала блискавицями того, що люде називають щастям-долею» [4, 123]. Кохання заповнило серце дівчини, але жіноче щастя коштувало їй занадто дорого: зміна віри, народження синів – спадкоємців султана, якими утверджувала себе. Вона явилася світові новою султанкою, що мала надзвичайно велику владу. Такої влади до неї ніхто не мав. «Стамбул... лягав до ніг» цієї дивовижної жінки, якій вдалося залишитися для султана єдиною на все життя.

Психологізм образу Роксолани – велике досягнення письменника, він зумовлений глибокими роздумами героїні. Автор проникливо описує ностальгію Роксолани – її тугу за рідним краєм, домівкою, батьками. Він «влаштовує» героїні зустріч із матір'ю, ніби полегшуючи її долю в лабіринтах ворожого для неї гарему султана (з історичних джерел відомо, що мати Роксолани потрапила у полон ще раніше від доньки, і вони більше так ніколи і не зустрілись). Отож історична достовірність і художній вимисел вступають у суперечку. Історична правда в романі – це напад татар на Рогатин, узяття в полон Насті Лісовської, яка стала бранкою, а згодом дружиною турецького султана Сулеймана та ін. Художній вимисел – передбачення циганкою долі Насті, її подорож до Кафи; розповідь про те, як вона потрапила в султанський гарем; перша зустріч із Сулейманом тощо.

Через призму внутрішнього світу, внутрішніх роздумів героїні О.Назарук намагається розглянути вічну проблему окремої особи в людському поступі, її зв'язку із своїм народом, самовизначення, самоусвідомлення причетності до його долі, впливу на неї. На першому місці – історична правда, змалювання людської особистості, яка бореться за своє життя.

Як людина віруюча, О.Назарук розкриває і релігійний аспект образу Роксолани. За сюжетом твору героїня у страшних душевних терзаннях змінює свою любов до Бога на любов до людини. Щоправда, є пом'якшувачий аспект: до людини, яку кохає. Письменник підкреслює, що це – вимушений крок, і застерігає: «Коли людина тратить у душі своїй вічний ідеал Божий, ломить постанови його», це не доводить до добра. Вчинки Роксолани О.Назарук пояснює саме через релігійний аспект, адже відразу зауважує: зламала обітницю стати монашкою – пішла страшним Чорним шляхом під татарськими нагаями. Навіть старий дервіш під час хаджу Роксолани до Мекки і Медини скаже їй: «Ти велика людина, нещасна доню моя... Бо маєш сильну волю у змаганні своїм. Але твоя воля звернена до зла, до непошани заповідей Божих. І тому ти чужа сама собі, що ти відчужилась від Бога» [4, 264].

Чоловіка Роксолани в Європі називали Великим, або Пишним. Натомість турки прозвали його Сулейман-ель-Кануні («Законодавець»). Роки його панування називають апогеем турецької могутності. Він був неординарною особистістю: любив поезію і сам писав під псевдонімом Мухиббі, першим із султанів почав виплачувати стипендію із державної казни поетам, акторам, ученим. Високоосвіченою жінкою була і Роксолана: знала п'ять мов, також захоплювалася поезією (особливо арабською), сама писала вірші. Не дивно, що вони покохали один одного. У них було троє синів і двоє доньок.

Психологізм – один із головних засобів характеротворення образу Роксолани. О.Назарук намагається проникнути у внутрішній світ героїні, передати її роздуми, заглянути в душу. Автор доходить висновку: «...дивна є душа людини: вона більше таємна від середини пущі, і від морської глибини, і від небесної безвісти. Бо не збагнаний сотворитель тих див дав душі людини свободну волю вибору між добром і злом, між вірністю і ламанням її. І тим зробив ту душу подібною до себе» [4, 96].

Психологічний стан героїні у творі передано багатогранно: «гнітючий жаль стиснув її груди, і серце в ній защеміло» [4, 18], «Нараз Настуні похололо в серці» [4, 22], «Невимовний біль і жаль стискав їй серце мов кілками» [4, 23], «На той страшний вид Настуні закрутилося в голові, вона побіліла як стіна, хлинула воздуха й упала на грядку квітів, сама як скошена квітка» [4, 42], «Настуня закрила очі з

внутрішнього болю»[4, 62], «Настуні якось сильніше заболіло серце на думку про тяжку долю, яка жде невольниць» [4, 66]. «... закрився неспокій і в серце Насті. Зразу щемів у нім тихо, мов дрижання маленької рани. Потому щораз дужче і дужче. Вже тьохкало серденько в груді. Спочатку – мов цвіркун в житі – вривано, незначно. Нарешті розтьохкалося, як соловейко в калині, в саду над липою» [4, 66], «Дрижала як лист осики...»[4, 71], «Серце в її грудях билосся живіше...»[4, 75], «Настуня зблідла» [4, 128], «Султанка побіліла як полотно і виглядала як береза, обвіяна снігом. Вся кров збігла їй з обличчя, і віддих в ній заперло» [4, 261]. «Вроджена її веселість немов говорила про неї: «Ти даш собі всюди раду» [4, 66]. І це було дійсно так.

Незалежна вдача, щирість у стосунках з людьми, природний розум і врода. Саме такою була Роксолана. А ще вона була мудрою. Вона майже завжди уміла знайти вихід із ситуації. Вчинити так, щоб її задовольняло, і разом із тим не образити Сулеймана, звичай його країни. Згадаймо хоча б, який спосіб придумала Хуррем, щоб не порушити заборони предків Сулеймана не з'являтися жіночій особі на Афонській горі.

Внутрішня краса Роксолани спроектовує і красу зовнішню. У її портреті підкреслено незвичайну вроду, привабливість і чарівність. В описах «Виглядала в тім одязі як правдива султанка», «...виглядає в новім одязі, як рожеве сонце у квітах ямину» [4, 98]. Роксолана порівнюється із квітами, які ростуть у Туреччині, із султанкою – порівняння із найвищим статусом турецької жінки. Тут відсутні традиційні порівняння українців.

О.Назарук, безперечно, прагнув провести глибоке соціально-психологічне дослідження особистості в широкому потоці історичної епохи. Одним із аспектів вираження авторської концепції світу і людини є портрет як мікроструктура художнього твору. У романі немає вичерпної портретної характеристики Роксолани, поданої в одному місці тексту. Ідуть певні портретні доповнення, уточнення. Портрет стає одним із прийомів соціально-психологічної характеристики героїні. Кілька разів автор акцентує увагу на «синіх очах Настуні». Найповніше портрет Роксолани передано через сприйняття і бачення Сулеймана, що цілком зрозуміло. Адже спочатку він був вражений її зовнішністю, а вже потім узнав її внутрішній світ: «Образ молодої чужинки таки стояв перед ним. Ось-ось стоїть мов жива: волосся золотисте, очі легко сині. Личко біле як сніг з таким відтінком, як у першого пупінка рози, а таке лагідне, як у його матері, що все боїться за нього. І при тім так само енергійне!» [4, 88]. Роксолана близька Сулейману ще й тому, що нагадувала найріднішу людину (і вказівку на це зустрічаємо в тексті неодноразово): «...він ще не зустрічав у своїм житті жінки, котра більше пригадувала б йому його матір, ніж ся невольниця з далекого Лехістану» [4, 88].

Характерно, що вже з перших зустрічей Сулейман відчув, що Роксолана незвичайна жінка. І це не тільки було зацікавлення його закоханого серця. Глибоке єство дівчини він відчував через її глибокий погляд: «Але найбільше вражіння робила вона сама: її великі спокійні очі, її майже статично-спокійне обличчя, і ціла постава. Щось тепле й дуже живе било з її на око спокійного обличчя. З очей видніла якась думка, що так оживляла її личко, як горючий камінь оживляв її турецький турбан» [4, 98].

Портрет Роксолани подається в два етапи: перший – те, що відразу впадає у вічі, на другому етапі опис зовнішності вже більш поглиблений і несе в собі емоційно-психологічне навантаження. Опис зовнішності Роксолани О.Назарук подає у різні етапи її життя, але при цьому наголошує, що в усі часи вона була по-своєму гарною і привабливою: «Біле, як ясин, личенько її набирало краски сходячого сонця. А в очах мимо молодості своєї мала таємничий спокій, який має осінь, що вже принесла плоди. Найстарші мешканці сераю згідно говорили, що не було в нім досі кращої і милішої жінки» [4, 158]. Портрет як мікроструктура художнього твору стає одним із виразників авторської концепції світу і людини.

Незвичайною була доля доньки рогатинського священика Насті Лісовської, відомої в історії як Роксолана. «Це ім'я за національною належністю їй дали чи то купці з Кафи, чи то вже в султанському гаремі, де вона посіла скромне місце рукодільниці» [2, 45]. На сьогодні існує немало версій, звідки вона родом [2, 46], але у творі О.Назарука окреслено саме таку життєву долю героїні. Роксолана стала відомою європейським політикам і літераторам ще за свого життя. В усі часи роль цієї жінки в політиці Османської імперії оцінювалася неоднозначно. Історики також остаточно ще не визначилися (через недостатню кількість матеріалів) щодо характеру Хуррем-Султан (Радісної султанши) та її ролі в історії Османської імперії. Отож у створенні художнього образу Роксолани, зокрема О.Назаруком, більше домислів, ніж фактів, опертя на чутки, плітки, легенди. Загально визнано, що думка Хуррем-Султан багато важила для Сулеймана, що, власне, з неї розпочався «вплив гарему» на державну політику Туреччини.

Містичне, реальне у творі переплетено. Напередодні весілля Насті циганка нагадала незвичайну долю, в яку й повірити було важко: «Твоя чоловік багата, ах, яка багата. Дуже багата!... В перлах і фарадах ходити будеш... І адамашки під ногами будеш, а горючий камінь у волосся твоє, а біленькі шовки на ніженьках твоїх, а червона кровця на рученьках твоїх... Ладан і кубеба у кімнатах твоїх... А їсти будеш



дорогий цинамон, а пити будеш солодкі сорбети... А мати будеш двох синів, як Сва... і два весілля, а одного мужа!..» [4, 10-11]. Таке майбутнє було несподіваним і для Насті, і для її подруг. Особливо, коли циганка додала, що чекає на неї «Далека дорога без мостів, без шляхів... По Чорнобиллю, по твердім корінню... де цвітуть шалвії і божії ручки... де сон-трава синіє... де горить горицвіт... де повзе дур-зілля й перекотиполе... перекотипол-ле... перекотипол-ле!» [4, 11]. Наслідки ворожіння не забарились. Доля Насті різко змінилась. Ставши бранкою, вона мужньо зносить усі випробування, хоча це й нелегко. Дома її любили, пестили, оберігали, до труднощів дівчина не звикла, тож молилась (уста її шептали молитву до Богоматері, «молитвою втихомиряла свої болі й упокорення» [4, 25]). Поява козаків – це була як відповідь на молитви, але вони зникли, як марево. Їх було небагато, і вони не змогли визволити усіх бранців. «Настуня в своїй глибоко віруючій душі думала весь час над тим, чому бог дав їй на цілі дні наперед побачити козацькі відділи, перекинені, може, на багато миль злудним привидом пустині, а не дав їй освобождення. Думала й не знаходила відповіді. І ще на одно не знаходила відповіді, а саме на питання, чому діти тої землі, з котрої вийшла, йшли у неволю, хоч вони ростом і силою більші від татар. Чому вони не женуть татар у неволю, але татаре їх?» [4, 23].

Настя (Роксолана) – людина сильної волі. Вона прагнула вижити і жити гідно. Тож для цього робила все. Позитивно сприйняла і звістку про необхідність вчитися. Хоча невідоме їй тривожило: «Збентежено вибиралася Настуня до школи невольниць. Але ум її працював живо. Розуміла ясно, що в сій школі може бути побудована підвалина її дальшої долі – доброї або злої. Чи до утечі, чи до дальшого життя тут – все треба пізнати тутешнє життя і те, чого воно вимагає. Розуміла се так ясно, як Отченаш, котрий раз у раз повторяла», «...твердо постановила пильно присвоювати собі все, чого в тій школі вчитимуть» [4, 41]. І в подальшому ці знання їй стали в пригоді. «Пан трьох частей світу» Сулейман високо цінував і розум, і освіченість коханой. На досягнутому Роксолана не зупинялась: «Помалу пізнавала вона 70 сект ісламу з ріжними – переріжними науками. Та се не вдоволяло її. Зачала вчитися мов ріжних народів, щоб бути товмачем для свого мужа, коли приходили послы з країни нессараг. Скоро піймала чужі мови, бо дуже прикладалася до науки – щоб убити внутрішній неспокій і почуття опущення. Часом до її мозку немов ковтали згідні думки і слова народних пісень про потурнаків, котрі виреклися своєї віри для панства і лакомства. Тоді тим дужче бралася до праці.

А в її серденьку вже дрижав сумнів, чи добре зробила, що на своїй дивній стежині скинула маленький хрестик материнський...» [4, 150].

Нелегко було Роксолані між чужими. Вона була самотньою. Відчувала неприязнь, а з боку гарему і ненависть: «Мов чорна туча над землею, висіла ненависть над великим гаремом падишаха. Ненависть всіх жінок і одалісок до блідої чужинки, невольниці Хуррем, «християнської собаки», що полонила серце десятого султана» [4, 126].

Одним із засобів психологізму у розкритті образу Роксолани є і сни. Їй часто вони снилися. Один найбільш пов'язаний із патріотизмом героїні: подорожніх запитували: «Чи маєш батьківщину?» У молитвах до матінки Господньої, Воротарниці, героїня не раз просила допомогти їй визначитись, подати «знак, що робити маю у своїм ваганні! Я не можу забути мук нещасних бранців і осель пожежі в своїм ріднім краю» [4, 119]. У відповідь «якийсь дивний внутрішній голос немов заговорив до неї: «На образ і подобиє своє сотворив Бог людину. І дав людині промінь розуму свого і вольної волі своєї як дві могутні керми, щоб переплила життя. Рішай сама після розуму свого і волі своєї, що їх дав тобі Бог! А прийде час, коли Бог дасть тобі не оден знак, але багато, чи ти добре рішила і чи добрі стежки твої...» [4, 120].

Будувала і спопеляла, нищила: «Розуміла. Та не мала вже змоги завернути. Воля її плила вже, як ріка. Плила страшним, Чорним Шляхом думки, таким страшним, який був той, котрим її пригнали сюди з рідного краю» [4, 234].

Психологізм у романі О.Назарука набуває не лише соціальної спрямованості, але й філософської, бо пов'язаний із осмисленням основного питання буття.

Інша площина психологічного простору героїні – складна взаємодія її внутрішнього і зовнішнього світів. Роксолані не властива абсолютна замкненість у своєму внутрішньому світі. Вона все ж шукає підтримки для прийняття рішення у світі зовнішньому і віддає перевагу йому. У цій площині героїня зображена у взаєминах з іншими персонажами роману.

Психологічний простір Роксолани зітканий із суперечностей. Йому властива амбівалентність, що функціонально постає якісною характеристикою моральних вимірів її вчинків. Цей простір має позитивний і негативний полюси – добра і зла, є закономірним, бо життя Роксолани письменник зображує не в однозначному моральному просторі. Внутрішня боротьба героя, якби не було з чим у самому собі боротися, не було чого долати, була б неможливою. З цього приводу слухачам буде навести слова М.Бердяєва, що «парадокс добра і зла <...> полягає в тому, що добро передбачає існування зла і потребує припущення зла. Доки існує їх розрізнення, завжди виникає взаємодія, зіткнення «я – ти». У структурі психологічного простору важливим є підвищений інтерес письменника до «внутрішньої людини», що зумовлюються перш за все історичним моментом.

Психологічний простір Роксолани в сюжеті роману ніби розділено на дві площини. Перша площина – суцільний внутрішній монолог героїні. Коли вона залишається наодинці із собою, із своїми думками, відгороджуючись від світу, підтримуючи лише тісний зв'язок із Богом. Внутрішній монолог – безпосереднє відображення «потоків свідомості» героїні. Риси реальності і нереальності змішуються, але в цьому змішуванні є своя правда – правда збентеженої свідомості людини, яка наполегливо шукає вихід із екстремальної життєвої ситуації. Перед героїнею стоїть вибір: залишитися самою собою чи зречтись себе вчорашньої, справжньої, що породжує трагедію роздвоєння душі. Виникає ніби внутрішній діалог двох «я», що ведуть боротьбу між собою, змагаючись за владу над душею. Одне «я» готове вже до здійснення злих і жорстоких намірів. Інше «я» - «я» чесною і богослухняною людини – чинить опір, апелюючи до такого поняття, як совість. Проте перше «я» перемагає.

У творі, як засвідчує текст, наявна психологічна інтерпретація душевного конфлікту героїні, яка опиняється перед вибором, спровокованим зовнішніми чинниками, жорстокою реальністю (Роксолана хоче щоб спадкоємцем влади став її син, отож наважується на страшний гріх, щоб позбавити життя первістка Сулеймана). О.Назарук показує психічне роздвоєння героїні. У її свідомості протистоять ніби два «я». Екзистенційна проблематика твору визначила його сповідальний характер, зумовила внутрішній монолог як один із головних засобів характеротворення образу Роксолани. Як слушно зауважує В.Дончик (з приводу прози В.Дрозда), «ця сповідальність, що руйнує захисні <...> стіни між людиною і світом, що анатомує, «роздягає» людську душу, відкриваючи світові, всевишньому всі її порухи, нерви, пристрасті, відкриває і загальний стан людської душі» [5, 370].

Психологічний простір героя, Роксолани, в однойменному романі О.Назарука – це насамперед простір її внутрішнього світу, що складається з різноманітних почуттів, часом протилежних, а також простір значущих зовнішніх взаємин протилежних начал, боротьба, що відбувається в душі кожної людини, яка й підштовхує до розвитку, морального вдосконалення» [6, 135].

Н.Зборовська з приводу роману П.Загребельного «Роксолана» зауважувала: «Державницька діяльність Роксолани в романі П.Загребельного продиктована прагненням утвердити лібідозне материнське право проти садистського (імперського) батьківського закону. На цій основі моделюється її кульмінаційний поєдинок з Османською імперією, що символізується як велика поразка і велика перемога свідомої жінки. Авторитарний східний патріархат уособлює кровавий закон Фатіха: при переході влади батька-султана у руки одного з синів, щоб запобігти міжусобним війнам, усе чоловіче покоління Османів, окрім родини нового султана, знищувалося. Щоб виграти свій бій з Османською імперією, Роксолані потрібен духовний син, який порушить батьківський жорстокий закон на користь материнського лібідозного права. Це має бути син, у якого лібідозні імпульси сильніші за деструктивні, потяг до духовності переважатиме над потягом до сексуальності» [7, 383]. Двоє синів ідуть до влади: Селім і Баязид. Селім не має духовного зв'язку з матір'ю, а Баязид її буде слухатись.

Важлива роль народнопоетичних образів і мотивів в осягненні психологічної правди характеру Роксолани. Традиційно-фольклорний хронотоп дороги стає однією із основних просторових форм. Яка організує сюжетно-композиційну цілісність твору. Саме з образом дороги найчастіше пов'язане співіснування подій реальних і вигаданих. Фольклорний мотив дороги в невідомий край виразно передає і трагедію розлуки з батьківщиною. У романі О.Назарук осягає новий, вищий рівень психологізму. Цей твір навіть можна назвати психологічним романом на історичну тематику. Автор підносить тут біографію до рівня історії, осмислює долю героїні у нерозривній єдності з долею народу, і фольклорний струмінь неабиякою мірою сприяє досягненню цієї єдності. Фольклорна стихія, певною мірою полегшуючи процес психологічного «вживання» автора в образ головної героїні, працює в основному на розкриття психології Роксолани. Так, скажімо, мова героїні в усіх її багатогранних виявах (монологи-роздуми, монологи-сповіді, монологи-спогади) особливо багата на народнопоетичні образи.

О.Назарук здійснив одне з перших історично-психологічних розслідувань загадки Роксолани. Інші продовжили. І це, думається, не кінець. Будуть нові твори, бо Роксолана була жінкою незвичайною, дивовижною, неординарною.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Чорновол І. Про автора «Роксолани». / І. Чорновол, О. Назарук. // Львівська газета. – 2007. – 14 вересня.
2. Кочубей Ю. Доля, образ, символ (Роксолана в літературах Європи) / Юрій Кочубей. // Слово і час. – 2001. - № 8. – С.45-53.
3. Кочубей Ю. До специфіки українського орієнталізму/ Юрій Кочубей. // Східний світ. – 1996. - № 2. – С. 134-139.
4. Назарук О. Роксолана. / Осип Назарук. – К.: Дніпро, 1992. – 272 с.

5. В.Дрозд / В. Дончик // Історія української літератури ХХ століття: у 2 кн. Кн.2: Друга половина ХХ ст. В.Дончик. – К.: Либідь, 1995.– С. 376-384.
6. Бердяєв Н. О назначении человека./ Н. Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
7. Зборовська Н. Код української літератури. / Ніла Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – 498 с.

УДК 811.161.2 – 312.6'06

## **ВАСИЛЬ БОНДАР: ХУДОЖНЯ МОДЕЛЬ СВІТУ В АВТОБІОГРАФІЧНИХ ТВОРАХ ПИСЬМЕННИКА**

Шарова Т.М., асистент

*Мелітопольський державний педагогічний університет  
імені Богдана Хмельницького*

У статті зосереджується увага на дослідженні художньої моделі світу в автобіографічних творах Василя Бондаря, визначається об'єктивне уявлення письменника про світоглядні цінності, художньо-естетичні уподобання, творчу індивідуальність тощо; визначається тематика, проблематика творчості письменника, окреслюється коло його творчих інтересів.

*Ключові слова: автобіографічні твори, концепція, поетика, світоглядний пошук, індивідуальний стиль.*

Шарова Т.М. ВАСИЛИЙ БОНДАР: ХУДОЖЕСТВЕННАЯ МОДЕЛЬ МИРА В АВТОБІОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПИСАТЕЛЯ / Мелітопольський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького, Україна

В статті зосереджується увага на дослідженні художньої моделі світу в автобіографічних творах Василя Бондаря, визначається об'єктивне уявлення письменника про світоглядні цінності, художньо-естетичні уподобання, творчу індивідуальність тощо; визначається тематика, проблематика творчості письменника, окреслюється коло його творчих інтересів.

*Ключевые слова: автобиографические произведения, концепция, поэтика, мировоззренческий поиск, индивидуальный стиль.*

Sharova T.M. OF VASILIIY BONDAR: ARTISTIC MODEL OF WORLD IN AUTOBIOGRAPHIC WORK OF WRITER / Melitopol State Pedagogical University of the name of Bogdana Hmelniczko, Ukraine

In the article attention is concentrated on research of artistic model of world in autobiographic works of Vasiliy Bondar, the objective picture of writer concerns of world views values, artistically-aesthetic tastes, creative individuality and others like that; a subject, a problems, of creation of writer, concerns, the circle of his creative interests is outlined.

*Key words: autobiographic of work, conception, poetics, world view search, individual style.*

Осмилення художньої моделі світу поетичного тексту як концептуального компонента вираження світобачення автора – одна з основних проблем, яка на сучасному етапі знаходиться в полі наукових пошуків літературознавців. Так, І.Лівенко зазначає, що: “Художня модель світу як домінанта поетики визначає основні формально-змістові пріоритети творчості будь-якого митця, вбираючи в себе ті характеристики типу творчості, які репрезентують світоглядні орієнтири автора в їх художній інтерпретації” [1, 16].

Питання особливостей художньої картини, світу в автобіографічних творах Василя Бондаря попри незначну кількість наукових розвідок, присвячених творчості поета, не знайшло в літературознавстві свого ґрунтовного висвітлення. Тому, як зауважує Ю.Герасименко, “студії про творчість Василя Бондаря, як царина вивчення художнього, почуттєвого світу бачаться продуктивними” [2, 47].

Своєрідність світоглядного пошуку Василя Бондаря була об'єктом дискусій як за життя письменника, так і в подальших літературознавчих розвідках. Аналіз різних наукових студій виявив суперечності в оцінці програмно-естетичних засад українського письменника, його місця в тогочасному літературному процесі. Крім того, не завжди дослідження життя і творчості Василя Бондаря мали особистісний, етичний, світоглядний акцент.

Розлога й загалом добре збережена біографічна проза та поезія Василя Бондаря дозволяє отримати об'єктивне уявлення про світоглядні цінності, художньо-естетичні уподобання митця, його творчу індивідуальність. Біографічні твори письменника оприлюднювались неодноразово, однак до сьогодні об'єктом спеціального комплексного літературознавчого дослідження вони ще не були. Окремі аспекти літературної спадщини Василя Бондаря висвітлено в працях Юрія Барабаша, Володимира Брюнгена,

Григорія Гельфандбейна, Юрія Герасименка, Зінаїди Голубевої, Миколи Шатилова, Миколи Шаповала, Андрія Чернишова та інших.

Найголовнішими чинниками упередженого ставлення до письменницьких біографічних творів у наукових студіях попередніх десятиріч передусім були наступні: уявлення про літературну маловартісність творів, розмитість жанрової концепції, відсутність комплексних досліджень індивідуальних стилів майстрів слова.

Поетичний доробок Василя Бондаря вражає незвичайним багатством життєвого матеріалу і різноманітністю форм його художнього вираження, характеризується гуманістичною спрямованістю, широтою тематики. У поетичній творчості Василь Бондар часто звертається до теми дитинства, обпаленого війною, з щирою любов'ю малює образи дітей і підлітків.

У коло автобіографічних творів увійшли твори різних тематичних груп: пейзажна лірика, твори морально-етичної, патріотичної, воєнної тематики та ін. Серцевиною таких творів, за словами Г.Гельфандбейна є пошук Істини, Правди, глибоке розуміння духовного і матеріального сущого в житті [3, 56].

Дослідження рецепції світоглядних позицій Василя Бондаря в працях Юрія Барабаша, Володимира Брюггена, Григорія Гельфандбейна, Юрія Герасименка, Зінаїди Голубевої, Миколи Шатилова, Миколи Шаповала, Андрія Чернишова засвідчило, що сучасники Василя Бондаря загалом не визнавали значущість його філософських роздумів, не повною мірою усвідомлювали сутність та оригінальність його духовного пошуку.

Дійсно, Василь Бондар ніколи не декларував свої погляди, не намагався створити власну систему, але сама відмова від таких спроб була філософічною. Біографічна проза відбила оригінальність авторського мислення, критичну незалежність у вирішенні світоглядних питань. Життєві спостереження, роздуми про власне творче призначення, відзначаються глибиною та парадоксальністю осмислення.

Метою статті є дослідження художньої моделі світу в автобіографічних творах Василя Бондаря на прикладі його поетичної та прозової спадщини, визначити об'єктивне уявлення письменника про світоглядні цінності, художньо-естетичні уподобання, творчу індивідуальність тощо.

У ліричних творах Василя Бондаря наявні різні суб'єкти художнього мовлення. Спираючись на наукові здобутки К.Фролової, яка розрізняє такі типи автора в ліриці: ліричне "я", ліричний герой, ліричний персонаж та герой "рольової" лірики [4, 143-145], виокремлюємо в поезіях письменника різні форми авторської присутності в тексті. Для ліричного пізнання найбільш широких і загальних проблем письменник використовує один з можливих типів "автора" – ліричне "я". Переважно це стосується воєнної тематики та пейзажної лірики поета.

Оповідання Василя Бондаря написані переважно від першої особи. Така манера має і переваги, і вади: так швидше й простіше досягається безпосередній контакт з читачем і водночас маскуються певні прогалини психологічного малюнка, розвитку характерів – щирістю і повнотою емоційного авторського самовияву [5, 85-86].

Тема нерозривної єдності людини й природи присутня в усіх творах Василя Бондаря. Звернення до природи допомагає відіграти найсуттєвіше в житті людини й духовному світі. Він прагне через уособлений образ природи підкреслити важливість подій, що відбуваються. Автор постійно звертається до природи, як до своєрідного свідка, який усе розуміє і відчуває найпотаємніші порухи людської душі [6, 308]: "Дощ падав суцільною завісою", "Дощ перейшов у мряку", "Почав накрапати дощ" [6, 333].

Природний світ став предметом вираження переживань ліричного "я" у творі "Лебеді летять на південь". Зачарування красою рідної природи поет прагне відбити у пейзажі, підсиливши його художньоюобразністю вірша. Метафоричність словесного малюнка природи створює ефект олюднення природних явищ.

Вміщені в збірці оповідань "Лебеді летять на південь" твори об'єднуються за тематикою природно й органічно. Переддень війни (сільський побут, школа, вчителювання), війна (ця тема варіюється від майже документального стилю до умовно-символічної балади), повоєнний час (конфлікти часто беруть початок у воєнних діях).

У творі "Все-правда" наявні вказівки на певні біографічні моменти, обрис поета набуває соціально-біографічної конкретності, відповідно, маємо справу з ліричним героєм. У поетичному світі Василя Бондаря одним із суттєвих чинників є спогади про дитинство. Вже в його ранніх поетичних збірках домінують спогади про війну, концтабори та є суб'єктом та об'єктом творчого процесу, сплавом поетичної думки і почуття. Враження, що залишилось в пам'яті від жорстокості, насилля та руйнівної сили війни, у віршах Василя Бондаря перетворилося у своєрідну емоційну картину екзистенціального жаху доби.

Напружена і метафорично насичена поезія збірки “Маки на дроту” порушує чимало складних морально-етичних проблем, пов’язаних з утвердженням діяльної позиції в житті. У поетичних творах Василя Бондаря образи зображено об’єктивовано, свідомість автора характеризується через бачення і оцінку дійсності, показ долі людини.

У ряді автобіографічних творів Василя Бондаря “Все-правда”, “Листя летить проти вітру”, “Рідні пороги” акцентується на морально-етичних цінностях. Одними з першорядних ознак людської вдачі у поезіях письменника є висока духовність, працьовитість, дбайливість, самостійність, відповідальність тощо. Проблеми, поставлені Василем Бондарем у повістях “Все-правда”, “Листя летить проти вітру”, “Рідні пороги” привертають увагу багатьох дослідників. Це і осмислення героїзму, перш за все як духовної моральної якості людини, і дослідження умов формування, джерел героїчного характеру, спадкоємності революційних традицій, і загострена увага до проблеми довіри до людини заперечення хворобливої підозрливості, зневага до неї, що виявляється в минулому [7, 34-35].

Василь Бондар вкладає частку себе, свого сприйняття і розуміння світу не лише в образи позитивних героїв, що безпосередньо репрезентують “основну конфронтацію сил”, але “хотів би себе висловити і в отих полонянках та полонених, в їх незмирненості, в їх солідарності, в самому мотиві кохання, що вивітло навіть перед лицем зла...” [7, 134].

У своїх автобіографічних творах “Все-правда”, “Листя летить проти вітру”, “Рідні пороги” Василь Бондар показав героїзм, мужність і непохитність воїнів. Війна убивала й калічила, руйнувала особисте щастя, сім’ї, забиравала рідних і близьких. Але вона була неспроможна зробити їх рабами, знівечити духовно. Війна – це випробування духовної і громадянської зрілості, юності, дитинства, яке показало, що наші воїни сміливі і безстрашні, вони не збідніли духовно у жорстоких боях, не зчерствіли серцем, а навпаки, зміцніли і загартувалися.

Спробу відтворити психологічну атмосферу гітлерівської Німеччини, показати й ті сили, що все ж продовжували боротьбу з коричневою чумою всередині країни, зробив Василь Бондар у романі “Зорі гаснуть на світанку”. Провокації, шпигунство, залякування цілого покоління німецької молоді, що виростала в тіні шибениць і концтаборів – все це показує письменник. Та все ж він зумів побачити різні типи поведінки, різні типи моралі навіть у тій безнадійно-розпачливій суспільній атмосфері. Вражає рабська, бездумна покора, готовність мільйонів – робітників, учорашніх соціал-демократів – віддано служити владі, доносити, шпигувати, робити будь-яку підлість заради власного міщанського благополуччя. Тим контрастніше вирізняються постаті сильних незломлених борців, що все ж підтримували так і не залитий ріками крові, хай слабкий вогник підпільної партійної роботи. І хоч розкриваються вони здебільшого якось однією гранню свого характеру, без поглибленого аналізу внутрішньої еволюції образів, книга залишає враження одвертої розповіді про події, до яких досі наша проза майже не зверталася [7, 185-186]. У розкритті образів ворогів, негативних персонажів найчастіше справляє прикре враження саме надмірна заданість, однолінійність, ілюстративність, зловживання одною лише чорною фарбою.

Так, юність Василя Бондаря була обпалена війною. Він був свідком гірких жіночих сліз над “похороками”, разом із ровесниками ніс на своїх плечах тягар повоєнної руїни. Та всі життєві труднощі загартували характер поета, привчили його до протистояння і боротьби. Розумний, самостійний у висновках Василь Бондар не піддавався впливу офіційної пропаганди, не славословив досягнень російської влади, а уважно придивлявся до життя простих людей. Він не вишукував недоліків, а боровся з тим, що робило народ нещасним, безправним, приниженим.

Повісті Василя Бондаря “Все-правда”, “Листя летить проти вітру”, “Рідні пороги”, “Зорі гаснуть на світанку” – це ніби плетиво болючих спогадів, фрагменти пережитого, що назавжди врзалися в пам’ять. Ці твори сповнені ліризмом, автобіографічними деталями, сповідальні за манерою письма. Загальнозначимість моральних проблем, оригінальність поезики характеротворення, довірча щирість авторської оповіді – прикметні риси прозової діяльності Василя Бондаря.

Ствердження незнищенності людського в людині, розкриття джерел її стійкості навіть перед загрозою загибелі стало одним з найважливіших гуманістичних мотивів творчості Василя Бондаря. Проблеми війни і миру, пам’яті і відповідальності наскрізно проходять через усю творчість письменника.

Мотиви кохання переймають мало не всі твори письменника, і звучать ці мотиви здебільшого глибоко й переконливо. Як загальні можна б визначити ще теми дружби, бойового побратимства, мужності, патріотизму, самовідданого служіння мистецтву тощо.

У портретах Василя Бондаря простежуються дві тенденції. Перша з них – це прагнення до об’єктивності в зображенні людини, що зумовлює включення до тексту непрямих характеристик героя, посилення на думки інших людей. Друга тенденція – це довіра до власної інтуїції при вивченні внутрішнього світу людини. Прийоми, використані автором для створення образу героя, можна назвати імпресіоністичними: це спроба виліпити цілісний образ людини через поєднання розрізнених емоційних вражень від зустрічей

з нею – особистих або опосередкованих. Для цього добираються окремі сцени, що найяскравіше закарбувалися в пам'яті. Саме тому в різних автобіографічних творах про одну і ту ж людину конкретні епізоди повторюються майже дослівно.

Василь Бондар часто вдається до асоціативного методу створення художнього образу. Враження від зображуваної особистості підсилює введення пейзажу, інтер'єру тощо – за принципом паралельності або, навпаки, за контрастом. З цією ж метою автор звертається і до творчості портретованого, оскільки вона є природним самовираженням і продовженням особистості, відображенням її внутрішнього змісту тощо.

У деяких біографічних творах Василь Бондар використовує так званий прийом багатоголосся, і тому для передавання багатогранності образу свого героя наводить чужі думки і враження. Включаючи непрямі характеристики героя, думки інших людей, він ніби ще більше відтіняє власне враження, оскільки саме воно для письменника є основним критерієм істинності характеристики митця.

Наша спроба розглянути художню модель світу в автобіографічних творах Василя Бондаря є підступом до проблеми, окресленої Володимиром Брюггеном і сучасним станом її дослідження в літературознавстві. Виходити будемо з того, що автобіографія при всій індивідуалізованості “не є тільки продукт суто одного індивіда, але є продуктом і водночас фактом культури даного соціуму” [8, 61].

Художній конфлікт будь-якого твору Василя Бондаря осмислюється як багатшаровий, розгалужений компонент, взаємопов'язаний з усіма структурними рівнями твору, що охоплює як сферу його змісту, так і форми.

Твори Василя Бондаря, присвячені подіям війни, в яких герой – одноліток автора воєнних часів, відображають сприйняття героєм війни “крізь свій дитячий досвід”. Любов до всього живого: тварин, звірів, птахів, дерев, навіть комах та метеликів простежується у всіх творах Василя Бондаря. Витоки цього – в дитинстві письменника, що згадується як в поетичних, так і в прозових творах, де письменник унікально акцентує увагу на жорстокості світу війни через якісь природні образи життя.

Дослідниця спадщини Василя Бондаря Ганна Штонь, слушно зазначила, що: “феномен проникнення в психологічний стан тварин, людей, птахів, рослин у Василя Бондаря породжується природою авторського світовідчуття, яке бере витoki з національних архетипів, духовної естетичної сутності” [9, 118].

У публіцистиці, оповіданнях, щоденникових записах, усій воєнній прозі Василя Бондаря вражають найвища напруга пристрасті, “вогняна патетика”. Відкриті почуття болю, любові, тривоги проймають письменницькі роздуми про Україну, загарбану ворогом, в них палахкотить жагуча ненависть до фашистів, до їхніх прихвостнів, гнів і презирство до зрадників, боягузів, слабодухих. Василь Бондар умів звертатися до всього народу, говорити від його імені, умів і створювати образи, в яких ніби матеріалізовано весь народ, його дух.

Однією з граней воєнної прози письменника стало розкриття процесу морального падіння особистості, духовного звиродніння тих, що переступили грань, з-за якої не має вороття. Дослідження природи карателів, ґрунту, на якому виростає фашизм стало першорядним явищем як в українській літературі, так і в прозі Василя Бондаря.

У творах письменника вражає рабська, бездумна покора, готовність мільйонів – робітників, учорашніх соціал-демократів – віддано служити владі, доносити, шпигувати, робити будь-яку підлість заради власного міщанського благополуччя.

У творчості Василя Бондаря контрастніше вирізняються постаті сильних, незломлених борців, що все ж підтримували так і не залитий ріками крові, хай слабкий вогник підпільної партійної роботи. І хоч розкриваються вони здебільшого якось однією гранню свого характеру, без поглибленого аналізу внутрішньої еволюції образів, все ж твори письменника залишають враження одвертої розповіді про події, до яких досі наша проза майже не зверталася [10, 114-120].

Різнобічне, глибоке дослідження й розкриття людиноненависницької суті фашизму, його природи й умов, за яких стало можливим таке звиродніння людини, перетворення її в карателя, садиста, знаходимо саме у творах Василя Бондаря, які вражають ще й достовірністю пережитого, увагою до конкретних фактів, що промовляють самі за себе [11, 112].

У першовитоках Бондарєвих творів – глибоке письменникове потрясіння. Саме в цьому, певне, маємо шукати одну з основних причин і досі незгасаючої сили емоційного впливу твору на читача. Бо, як не раз говорив О. Дяченко, хвилювати серця читачів може тільки той автор, який сам буде схвилюваний, потрясати – який відчує потрясіння у власній душі [11, 125].

Однією з найважливіших проблем у воєнній прозі Василя Бондаря завжди була проблема героїчного характеру, морального становлення особистості. Адже в центрі важких випробувань воєнного часу стоїть особистість, що бере на себе всю повноту відповідальності, здатна не відступити перед

найнесподіванішими перепонами. Героїчне все частіше пов'язується в творчості Василя Бондаря з морально-психологічним началом, з проблемою ідеалу, відповідності мети і засобів її досягнення. Вибір, здійснюваний у такій ситуації, стає критерієм оцінки духовної сутності людини.

Василь Бондар мало говорить про історію своїх книг. Але завжди захоплено розповідає про людей, яких довелося зустрічати і які чимось приваблювали його, про події, які надихнули на творчість. Особистий нахил письменника до певної манери оповідати впливає на форму його творів. Можливості “малої прози” винятково багаті, різноманітні. Але дійовим художнім чинником вони стають за однієї умови: автор мусить мати природний смак до розповіді, здатність “співпереживати” описуване, потяг до точного, місткого слова.

Творчість Василя Бондаря позначена також філософічністю, поліфонізмом, поетизацією прекрасного в житті людини. Досліджуючи внутрішній світ сучасника, письменник роздумує над людською сутністю, над такими вічними категоріями, як добро і зло, честь і безчестя, духовність і бездуховність, совість і справедливість. Він прагне відтворити драматизм протиборства добра і зла. У поетичних творах Василя Бондаря відчутна і юнацька мрійливість, і здатність до ліричного переживання, і спалах ширих почуттів, і вимогливий смак до слова, і закоханість у рідний край, що диктує часом рядки стримані, точні, емоційно виснажені тощо

Твори Василя Бондаря, як правило, насичені конкретними подробицями, але ця барвисто мозаїчність строго підпорядкована задумові, автор майже ніколи не потрапляє “в полон” до матеріалу. Реалістичний талант Бондаря – оповідача виявляється з повним блиском у повісті “Листя летить проти вітру”. Ми бачимо неабиякі можливості прозаїка, не скутого жодними схематичними увявленнями й упередженнями, захопленого людьми й картинами, що справді містять великий емоційний заряд внаслідок своєї беззастережної правдивості. Отут на повну міру виявлено властиве Василю Бондарю вміння вести розмову з читачем, не розжовуючи відомих істин і не нав'язуючи своїх оцінок, свого погляду на речі. Майстерність у прозі в тому й полягає, що ясний, прямий і недвозначний погляд автора, чутливого співрозмовника, проймає і “цементує” всі художні образи й картини.

Василь Бондар устами своїх героїв не раз висловлює найісторичніші міркування про характер і суть літературної роботи. Він демонструє огиду до будь-якої пози, пишномовних повчань тощо. Досить ущипливо письменник показує картини знущань над людьми в період війни. Найважче і найпочесніше, зауважував Василь Бондар “бути на рівні звичайного “середнього читача” з його складним і насиченим духовним життям, з його реальними запитами й вимогами. Це не заклик до нівелювання літературних творів і зниження художніх критеріїв до якогось умовного середнього рівня: це лише означає велику й незмінну повагу письменника до свого читача, вміння утворити атмосферу довірливої і відвертої розмови з ним, досягти справжнього душевного контакту, відмовившись від принизливого “поплескування по плечах”.

Такого принципу у літературній діяльності дотримувався Василь Бондар. Це природна основа його творчої вимогливості і обдуманих художніх прийомів. Тон проникливої щирості, середньої прямої ніколи не зраджує письменника. Навіть коли герої Василя Бондаря діти або підлітки (а це буває частенько), ми не відчуваємо в його голосі поблажливої чи моралізаторської нотки, він завжди веде розмову “на рівних”, викликаючи повагу до людини й збуджуючи природний інтерес до її духовного світу.

Василь Бондар органічно усвідомлював, що цікавість читача, зустрічний плін його уяви може підтримати передусім пробудження інтересу до людської індивідуальності героя. А цей інтерес постає лише за тієї умови, коли самому письменникові цікаво описувати свого героя, коли самого автора здатні вражати неповторні риси характерів, несподіванки й примхливості людської долі.

Василь Бондар ніколи не покланяється на самодостатність сюжетної фабули чи екзотичність обстановки, хоч уміє і звести гострий сюжет, і експресивно деталізувати обстановку. Та насамперед він дбає про психологічну вірогідність, про відкриття найпотемніших сторін душі, про нюанси людської поведінки й почувань, бо в цьому слушно вбачає найтонший нерв художньої оповіді. Письменник виступив як майстер тонкої, емоційно наснаженої деталі, гостро полемічного діалога; він продемонстрував гарні можливості стиліста, для якого відкриті закони словесної інструментовки, точних і виразних мовних сполучень, уся повнота звучання й первісна свіжість слова.

Майже усі твори Василя Бондаря мають ліричний характер: у них постійно відчувається особисте ставлення автора до подій і героїв. Це проявляється також і в багатогранній характеристиці персонажів, розкритті їх внутрішнього стану тощо. Крім того, ліричне начало у творах письменника виражене різними видами відступів – ліричними, публіцистичними, філософськими.

Оглядаючи пройдений Василем Бондарем шлях, замислюючись над його щедрим літературним ужином, не можеш не визнати, що перу письменника належить одна з оригінальних сторінок української радянської прози.

У нарисових книжках, що побачили світ у 30-х роках, були вже виразно помітні прикмети художнього почерку Василя Бондаря. Визначилося коло його творчих і життєвих інтересів, особливості проблематики. Неспокійний темперамент шукача й дослідника, властивий Василеві Бондарю від перших самостійних кроків у літературі. Він прагнув бути на передових рубежах, там, де формується і загартовується характер нової людини, утверджуються її високі духовні якості. Його інтерес до людей, до нових фактів і явищ нашої дійсності воістину невоситимий. Прозаїк завжди зберігав “в бойовій готовності” свою незмінну зброю – слово публіциста й нарисовця.

Автобіографічна лірика Василя Бондаря міцно єднає неповторну виразність індивідуального художнього світу з глобальністю світосприймання, з високорозвиненою здатністю знаходити всюди предмет мистецтва, творчо переосмислювати й прилучити до власного переживання нескінченний ряд життєвих явищ, образів, картин, фактів історії і сучасності, літературних та мистецьких ремінісценцій тощо. Творчий конгломерат збірок Василя Бондаря ніколи не стає одноманітним, а, з другого боку, – строкатим, бо завжди переплітається художня уява з певною смисловою та емоційною єдністю тощо.

Визначаючи особливості індивідуального стилю Василя Бондаря, передусім треба відзначити емоційність, пристрасність, риторичність його поезій, тяжіння до внутрішньої полеміки. Такий спосіб думання визначає характерні авторські прийоми, а саме: діалогічну побудову вірша, внутрішній монолог-суперечку, введення зустрічних внутрітекстових реплік. В поезіях Василя Бондаря це виявляється й на лексико-синтаксичному рівні, що свідчить про зростання поетичної майстерності автора, вдосконалення, пошук більш довшеної форми.

Перу Василя Бондаря належить низка творів, які відбивають історичний хід подій Великої Вітчизняної війни. Автор працював на літературній ниві, створюючи глибокі образи, продовжуючи пошуки нових форм і засобів вираження важливих проблем сучасності, зробивши основним об'єктом дослідження людини. Письменник прагнув відбити різні періоди життя суспільства, розглядав у прозових та поетичних творах різноманітні життєві ситуації. Він пильно спостерігав за дійсністю, тому герої його творів є реальними, а проблеми, яких він торкався, актуальними.

Василь Бондар належить до того письменницького покоління, чия пам'ять напоєна і особистими дитячими враженнями, і болючою, трагічною народною пам'яттю про війну, про канцтабори. Творчість письменника впродовж багатьох років жила насамперед особисто пережитим і пізнаним. Біографічні твори Василя Бондаря в яких відображається ясність бачення світу і людей, мальовничість і багатство предметних деталей відносяться до найкращих творів, до вищих досягнень Василя Бондаря.

Творчість Василя Бондаря демонструє високий рівень художнього втілення української народної філософії, проявленої за допомогою оригінальних художніх образів та конструкцій, які засвідчують високий рівень художнього насичення, а саме внутрішньої підпорядкованості світу та його відповідності майбутньому образу, на рівні емоційно-чутливого наповнення твору. Про страшні речі Василь Бондар пише просто, стримано, але ніде не губить життєвої конкретики. При цьому не цурається гумору і материнської пісні, дотепного прислів'я чи приказки. У своїй творчості Василь Бондар утверджує любов до рідної землі, оспівує духовну велич людини тощо.

Твори Василя Бондаря – це цілий світ, своєрідна колекція людських дол, пристрастей життя. Про важливі, найсерйозніші речі письменник говорить щиро, довірливо й просто. Завжди знаходить потрібні слова і ставить їх у такому порядку, коли не відчувається надриву чи крикливої дерлацації, що, безперечно, свідчить про високу майстерність автора.

Отже, важливою складовою частиною всієї літературної спадщини письменника є його автобіографічні твори – найвагоміше першоджерело для рецепції художнього світу митця. Вони становлять науковий інтерес не тільки як матеріал для вивчення біографії, але і як оригінальний чинник, у якому відображена вся багатогранність духовного життя письменника, індивідуальні особливості його мислення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Лівенко І. Модель світу та форми її художнього вираження в поезії Юрія Тарнавського: Монографія. – Дніпропетровськ: Січ, 2007. – 279 с.
2. Герасименко Ю. Знай високе місце своє: літературно-критичні нариси. – К.: Радянський письменник, 1979. – 213 с.
3. Гельфандбейн Г. Поруч із нами. Спогади про письменників, що загинули на фронтах Великої Вітчизняної війни. – Х.: Прапор, 1968. – С. 56.
4. Фролова К. Цікаве літературознавство. – К.: Освіта, 1991. – С. 143-145.
5. Брюгген В. Пластика письма // Прапор. – 1967. – № 5. – С. 85–86.



6. Бондар В. Все – правда. Листя летить проти вітру. Повість. – К.: Українська видавнича група, 1995. – 342 с.
7. Агеєва В. Пам'ять подвигу (Українська воєнна проза 60–80-х рр.) – К.: Наукова думка, 1989. – 272 с.
8. Брюгген В. Багаті небом і землею // Прапор. – 1963. – № 1. – С. 61.
9. Штонь Г. Становлення нової людини і літературний процес: із спостережень над українською радянською прозою 60-70-х рр. – К.: Наукова думка, 1978. – 118 с.
10. Черченко Н. Позитивний герой – вимога часу // Прапор. – 1983. – № 11. – С. 114-120.
11. Дяченко О. Воїни і літописці: українська радянська проза років Великої Вітчизняної війни. – К.: Рад. письменник, 1982. – 203 с.

УДК 821. 161

## **«ЛІТЕРАТУРА Й ІСТОРІЯ» – НАПРЯМОК НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Шевченко В.Ф., д. філол. н., професор

*Запорізький національний університет*

У статті висвітлені результати наукових досліджень у межах наукового напрямку «Література й історія» у Запорізькому національному університеті. Охарактеризовані наукові пошуки й здобутки в зіставленні історичних художніх творів з історіографічними працями, у розкритті традицій і новаторства трансформації історичних реалій у художній версії, жанрово-стильових особливостей авторських текстів.

*Ключові слова: історичні твори, жанри, історичні реалії, художня інтерпретація, вимисел, домисел, авторська версія.*

Шевченко В.Ф. «ЛИТЕРАТУРА И ИСТОРИЯ» - НАПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ / Запорожский национальный университет, Украина.

В статье освещены результаты научных исследований в русле научного направления «Литература и история» в Запорожском национальном университете. Охарактеризованы научные поиски и достижения в сопоставлении исторических художественных произведений с историографическими работами, в раскрытии традиций и новаторства трансформации исторических реалий в художественные версии, жанрово-стилевых особенностей авторских текстов.

*Ключевые слова: исторические произведения, жанры, исторические реалии, художественная интерпретация, вымысел, домисел, авторская версия.*

Shevchenko V. F. "LITERATURE AND HISTORY" AS A DIRECTION OF SCIENTIFIC OF RESEARCH / Zaporizhzhya national university. Ukraine.

The article deals with the results of the scientific investigation of the philological direction "Literature and history" in Zaporizhzhya national university. Scientific researches and achievements are described in comparison of works of historical fiction and historiographic works, the problem of tradition and innovation in transformation of historic realities into fictional versions, genre and stylistic peculiarities of texts are analyzed.

*Key words: historic works, genres, historic realities, interpretation, fiction, author version*

У сучасному суспільстві особливо актуальною є проблема духовного відродження, яке неможливе без опертя на досвід минулих поколінь, без формування і функціонування історичної пам'яті народу. Одними з найпродуктивніших генераторів її передавання є історичні художні твори як еволюціонуюча мистецька система, яка має давні традиції, значні творчі здобутки, розмаїтий жанровий масив, але ще не дістала належної уваги дослідників.

Науковий напрямок «Література й історія», що включений до комплексного плану науково-дослідних робіт Запорізького національного університету, є апробованою системою взаємозв'язків пошукової діяльності й викладання у контексті зближення двох гуманітарних дисциплін.

Зіставлення історичних художніх творів з історіографічними працями розширює й збагачує світоглядний комплекс, зокрема знання про минувшину, погляди на історію, її дослідження та вивчення, на шляхи і

засоби використання історичного матеріалу в художній творчості й навпаки – художніх текстів у джерелознавчому й людинознавчому аспектах історичного процесу.

Історична тема – своєрідний художній феномен у розвитку української літератури XIX – XX ст. Вона посіла важливе місце в творчості багатьох письменників і користувалася особливою популярністю серед романтиків і реалістів, натуралістів і модерністів, оскільки, навіть модифікуючись, не змінювала своїх основних завдань об'єднати будь-яку спільноту певним набором світопоглядних, духовно-комунікативних, моральних, поведінкових норм, чий інтерпретаційні коди в певний історичний час залишаються практично незмінними.

Осмишуючи феномен історичної пам'яті в контексті сучасної світової культури та літератури, розглядаючи його як результат розвитку людства, маємо достатньо підстав вважати, що покликаний ним до життя художні твори беруть дієву участь у процесах накопичення, зберігання, передачі буттєвої інформації та цивілізаційного досвіду сучасним і майбутнім поколінням. Окрім того, література має унікальну можливість відтворювати колективні настрої та інтегрувати свідомість соціуму, нації в світоглядні процеси суб'єкта, впливати на соціокультурний потенціал суспільства в цілому.

В історичних творах різних літературних родів і жанрів українські письменники намагалися не тільки об'єктивно інтерпретувати минуле в емоційних картинах, дотримуватись історичної правди, а й формувати в читача чітку громадянську позицію, патріотизм, високу мораль. Хоч ця література й має давню традицію, широкий попит і заслужену шану, однак вона не уникла ідеологічного регламентування, політичного тиску. Протягом довгого часу сюжети з нашої минувшини були чи не єдиною можливістю української нації заявити про себе, донести своє розуміння історичних реалій цивілізованого світу.

І все ж історичні белетристи змушені були зображувати лише ті події, лише тих діячів минулого, які були зорієнтовані на Росію або на боротьбу з турецько-татарськими завойовниками чи польською шляхтою. У висвітленні, художньому моделюванні двох провідних тем – Київська Русь і Хмельниччина – домінували міфологізація подій та фактів, кон'юнктурність, щасливі розв'язки складних проблем. Такі періоди історії України, як Руїна, ліквідація Запорозької Січі, закріпачення українців, або залишались поза увагою письменників, або трактувалися вельми тенденційно.

Як показує досвід керівництва науковим напрямком “Література й історія”, написанням дисертацій, магістерських і бакалаврських робіт, щоб аспіранти і студенти оволоділи тими чи іншими історіософськими й історико-літературними знаннями, інформаційні й аналітичні, а також художні відомості повинні перестати бути “зовнішніми” для особистості, повинні пройти через особистісний мікродіалог, само- рефлексію. Як зазначав М. Бахтін, “справжня сутність тексту завжди розвивається на межі двох відомостей, двох суб'єктів. Стенограма гуманітарного мислення – це завжди стенограма діалогу особливого виду: складні взаємовідносини тексту (предмет вивчення та роздумів) і створення контексту (який запитує, сперечається, заперечує тощо)... Це зустріч двох текстів – готового та створеного реагуючого тексту, отже, зустріч двох суб'єктів, або авторів” [1, 285].

Виконавці робіт наукового напрямку “Література й історія” виявили, що у зв'язку з процесами національного відродження переживають піднесення історична проза, поезія і драматургія останніх десятиліть. Видані праці українських учених, які донедавна перебували під забороною або в забутті: В. Антоновича, О. Апанович, М. Аркаса, Д. Багалія, М. Грушевського, Я. Дашкевича, Д. Дорошенка, М. Костомарова, І. Крип'якевича, В. Липинського, О. Оглоблина, Н. Полонської-Василенко, Д. Яворницького. Опубліковані матеріали про колишніх “ворогів” чи замовчуваних діячів: І. Мазепу, І. Виговського, П. Калнишевського, К. Розумовського, І. Сірка. Відповідно письменники М. Вінграновський, П. Загребельний, Р. Іваничук, Р. Іванченко, Г. Колісник, І. Корбач, Л. Костенко, В. Кулаковський, О. Лупій, В. Малик, Д. Міщенко, Ю. Мушкетик, Р. Федорів, Ю. Хорунжий, Вал. Шевчук та ін., враховуючи найновіші досягнення історіографії, істотно розширюють тематично-проблемний спектр, художньо інтерпретуючи події, моделюючи постаті, з яких тільки тепер знято ідеологічне табу.

Історіософське мислення письменниці Раїси Іванченко, специфічні риси її художнього світу, жанрово-стильовий синкретизм тетралогії про давню Русь – романів “Гнів Перуна”, “Золоті стремена”, “Зрада, або Як стати володарем”, “Отрута для княгині”, зображально-виражальні засоби і прийоми проаналізовані в дисертації В. Ніколаєнко, що стала першим монографічним дослідженням історичної епопеї про створення, ранній період історії Країни Русі, її розвиток, “золотий вік” і занепад.

Дослідниця зіставила історичні відомості й авторські версії образу князя Олега в романі “Зрада, або Як стати володарем”, охарактеризувала інтерпретацію проблем “людина і влада” в романах “Отрута для княгині”, “Золоті стремена”, в яких Р. Іванченко вибудувала оригінальну модель образу княгині Ольги – жінки, матері, володарки, християнки, показуючи не лише її досягнення, а й помилки; визначила, що модель образу князя Данила Галицького оперта на міцну історичну основу, сюжетні вузли роману, особливо ті, що відображають державну діяльність, базуються на історичних фактах, головним джерелом

яких став “Галицько-Волинський літопис”. Авторка дисертації висвітлила особливості художнього дослідження в романі “Гнів Перуна” життєвого шляху Нестора не лише як літописця та історика, а перш за все як філософа, українського інтелектуала на тлі епохи, з урахуванням задуму й процесу його втілення в “Повісті временних літ”.

В. Ніколаєнко виявила, що в тетралогії Р. Іванченко серед багатства світоглядних систем “превалює одна, яка і є фундаментальною в концепції кожного твору: в “Зраді, або Як стати володарем” – це пробудження в народі людської і національної гідності; в “Отруті для княгині” – необхідність самоусвідомлення свого місця в житті народу; в “Гніві Перуна” – інтерпретація народної пам’яті; в “Золотих стременах” – національної гідності” [2, 9].

Досить унікальне явище в українській історичній романістиці – трилогію Дмитра Міщенка “Синьоока Тивер”, “Лихі літа ойкумени”, “Розплата”, що відображає ранній період вітчизняної історії (VI – VII ст. н.е.), досліджено в дисертації І. Домалеги (науковий керівник – кандидат філологічних наук, доцент О. Стадніченко). У ній розглянуті параметри інтерпретації суспільних взаємин, сутності тогочасного вірування – язичництва, спрямовані на відродження історичної пам’яті у свідомості сучасників, яку з ідеологічних міркувань було обмежено обізнаністю з історією Київської Русі. Проаналізовано відтворення в художній формі філософії буття наших пращурів через розкриття їхніх поглядів на природу, на розуміння будови всесвіту, місця людини в ньому, показано зв’язок нинішніх моральних чинників українського народу з моральними засадами населення України в VI – VII ст. н.е. і тим самим переконати читача в глибині коріння нашої ментальності, якій притаманні доброта, справедливість, шанобливість, гуманність. Висвітлена акцентуація Д. Міщенка на тому, що закони можуть змінюватися залежно від політичних ситуацій і рівня розвитку етносу, а покони, тобто народні звичаї, обряди, прикмети, здатні пережити століття. Доведено, що провідні ідеї трилогії – відродити зв’язок сучасної моралі з прадавньою, схилити читача до думки про глибину витоків нашого світобачення й світорозуміння, що письменникові довелося чимало домислити, щоб художньо змоделювати особливості розвитку типових та індивідуальних рис представників слов’янського, візантійського й аварського народів [3].

Проблема людини та історії, складні взаємини індивідуума та суспільства, пошук людиною свого місця в світі є сьогодні однією з найважливіших і, закономірно, центральною у багатьох творах літератури ХХ століття, зокрема історичної прози. Якщо перед історичною наукою постала необхідність нової інтерпретації історичних подій і постатей, їх драматичних протиріч, то твори на історичну тему мають своє специфічне завдання – формувати національну свідомість, розкривати і примножувати історичний духовний досвід людства, передавати моральні уроки майбутнім поколінням.

Осмилюючи історичну прозу Ю. Мушкетика, авторка дисертації Н. Горбач з’ясувала, що повісті “Семен Палій”, “Смерть Сократа”, “Суд над Сенекою”, “Жовтий цвіт кульбаби”, романи “Гайдамаки”, “Яса”, “Гетьманський скарб”, “На брата брат”, “Прийдімо, вклонімося...”, “Погоня” – художній доробок неординарний і складний. Апелюючи до документальних свідчень, залучаючи аплікативний матеріал, приймаючи певні версії подій, розвиваючи їх, допускаючи хронологічні зміщення окремих із них, домислюючи деталі численних батальних і побутових епізодів, письменник збагачує, естетизує історичну конкретику сьогоднішнім її розумінням і художнім моделюванням. Визначено, що “історична проза Ю. Мушкетика стала вагомим прикладом того, як художня література, звертаючись до минулих і, здавалося б, осмислених у науковому плані часів та епох, вносить у них актуальний зміст, функціонально перетворюючи події історії в акт сучасності, наголошуючи на повчальності історичного досвіду” [4, 17].

Аналіз історичних творів, починаючи від козацьких літописів до найновіших книг початку ХХІ ст., переконливо доводить, що почесне місце в літературі посіла тема козаччини. Кандидатські дисертації Т. Сагайдак, К. Пирогової, понад 30 дипломних робіт містять аналіз художньої інтерпретації козацької доби та її провідних діячів у різних родових і жанрових групах і стильових площинах, її еволюції від романтичного зображення (Т. Шевченко, Є Гребінка, Д. Мордовець, М. Старицький, Б. Грінченко, А. Кащенко) до реалістичного (М. Костомаров, І. Нечуй-Левицький, І. Франко).

Системно розглядаючи історичну поезію другої половини ХІХ – початку ХХ ст., К. Пирогова в дисертації конкретизувала виявлення співвідношень художніх версій та історичних реалій козаччини в творах С. Воробкевича, М. Кононенка, В. Масляка, Г. Чупринки, Я. Щоголева, осмислила роль суб’єкта в поетичних текстах І. Манжури, С. Руданського, М. Старицького, І. Франка, визначила специфіку моделювання концептів козацтва та їх складників у тканині текстів П. Куліша, С. Руданського, І. Франка, Ю. Федьковича, їхню поліфункціональність. Зіставлено особливості змалювання образу козацтва з творами російської та польської літератур, визначені його типологічні ідейно-художні аспекти, виражальні засоби, образні мікросистеми.

Залишалась маловивченою історична романістика першої половини ХХ ст. про козацтво. Актуальність її дослідження в дисертації Т. Сагайдак також полягає у потребі переоцінки творів, у необхідності впровадження в активний літературознавчий обіг тих романів, які через ідеологічні причини не

розглядалися, які дають можливість якнайточніше зрозуміти роль соціальних і духовних надбань наших пращурів.

Виявлено, що написаним у різних політичних умовах у радянській Україні, в Західній Україні та діаспорі різними авторами романам властиві свої семантичні координати, структури текстів. У розглянутих історичних романах виділені основні історико-художні пласти: національно-визвольне повстання 1591 – 1596 рр. на чолі з К. Косинським і С. Наливайком, боротьба за соціальне і національне визволення під орудою П. Конашевича-Сагайдачного в першій половині XVII ст., період боротьби українського народу проти соціального та національного гніту польської шляхти під керівництвом І. Богуна, Визвольна війна українського народу середини XVII ст. на чолі з Б. Хмельницьким, об'єднання Правобережної України наприкінці XVII – на початку XVIII ст. під орудою С. Палія, українська Визвольна війна на початку XVIII ст. під проводом гетьмана І. Мазепи, Коліївщина – друга половина XVIII ст. Твори, що “накладаються” на один матеріал, мають багато схожого, подібного й багато відмінного, своєрідного. Якщо на вибір тем і мотивів, художнє їх трактування в радянській Україні впливали політичний диктат, “соціальне замовлення”, ідеологічні уподобання компартійного керівництва, кон'юнктурні орієнтації, то в Західній Україні, у діаспорі на протигагу соціологічно-класовим цінностям, утвердженням радянською літературою, ставилися національні критерії як чинник збереження власної спільної ідентичності; письменники мали можливість і намагалися з художньою об'єктивністю реконструювати козацьку добу, представити її людей згідно з документами або згідно із законами дослідницької ймовірності.

Доведено, що сукупність типологічно споріднених, домінантних і супутних чи варіативних жанрових рис реалізована в модифікації історико-соціального роману, до якої Т. Сагайдак віднесла твори “Богун” О. Соколовського, “Людолови” З. Тулуб, “Запорожці” П. Панча, “Наливайко” І. Ле, “Сагайдачний” А. Чайковського, “Великий гетьман” Ф. Дудка. Новаторські ознаки історико-психологічного роману виявлені в “Жовтих Водах” М. Голубця. Художнє своєрідність і ознаки традиційної модифікації роману-хроніки висвітлено у “Фастові” В. Чередниченко. Визначено, що нові риси й засоби в жанровий канон історико-пригодницького роману внесли твори С. Черкасенка “Пригоди молодого лицаря”, Ю. Липи “Козаки в Московії”, Ю. Косача “Рубікон Хмельницького”. Встановлено, що епічну традицію української історичної прози XIX ст. збагачено в історіософській пенталогії Б. Лепкого “Мазепа” завдяки відтворенню основних реалій історичного стану України початку XVIII ст., майстерному вмінню на прикладі конкретних епізодів розкрити певні історичні особливості вічних проблем добра і зла, війни і миру, влади та підлеглих, міждержавних відносин, поглибити соціальну й етнографічну інформативність жанрової модифікації завдяки перенесенням головних персонажів до різних топосів – до Києва, в Батурин, на Полтавщину, за Десну. Висвітлені у чисельних роздумах і діалогах персонажів, у концептуальному komponуванні картин і ситуацій переходу письменника до певних історіософських узагальнень про сутність влади, імперської політики Петра I, про національні особливості України й Росії [5].

Автор цієї статті в докторській дисертації “Українська історична поема XIX – початку XX ст. Концепція історизму, жанрова специфіка, шляхи розвитку” проаналізував основні суспільні та художньо-естетичні мотиви, умови розвитку, поетапні варіації та найзагальніші закономірності процесу еволюції, збагачення і оновлення жанрових видозмін українських історичних поем Є. Гребінки, П. Морачевського, Я. Кухаренка, М. Шашкевича, А. Могильницького, Т. Шевченка, Д. Мордовця, С. Руданського, Є. Згарського, Ю. Федьковича, П. Куліша, С. Воробкевича, М. Чернявського, Я. Щоголева, Олени Пчілки, В. Масляка, Б. Грінченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Старицького, М. Вороного. Дисертант простежив взаємозв'язки інтенсифікації літературного процесу і форм художньої умовності, епічності й психологізму, мікро- і макроелементів поем, індивідуалізації й типізації персонажів, їх внутрішнього світу і авторських відступів-рефлексій, виявив тенденції персоніфікації ідей, використання символічних і метафоричних образотворчих засобів, поглиблення художнього синкретизму, урізноманітнення асоціацій. У процесі висвітлення поемної спадщини українських письменників по-новому розкрито її зв'язки з історичною пам'яттю, національною свідомістю, визвольним рухом і державотворчими устремліннями українського народу [6].

Вивчення жанрової специфіки історичних художніх творів, їхніх класифікаційних аспектів, особливостей інтеграції та диференціації внутріжанрових змін, виявлення їх складної динаміки зводилися українськими літературознавцями в основному до характеристики історичних романів. Запорізькі науковці зробили значний внесок у розширення досліджень жанрового діапазону творів.

Відсутністю в українському літературознавстві комплексного (на різних структурних рівнях) аналізу жанрово-стильових особливостей історичної повісті XIX – початку XX ст., змінами в осмисленні сфальсифікованих або замовчуваних фактів історії України, специфіки літературного процесу була зумовлена актуальність дисертації К. Ганюкової. У ній систематизовані аспекти повчальності художніх текстів як втілень морально-етичного досвіду історії вітчизняного державотворення, встановлена єдність історичного повістярства в його еволюції від класицистичної до преромантичної прози, проміжної жанрово-стильової приналежності до якісних, довершених зразків історичної повісті, її різновидів і

модифікацій. “У дисертації згруповані за жанровими ознаками та хронологією і послідовно проаналізовані повісті О. Сомова, Г. Квітки-Оснoв’яненка, Є. Гребінки, М. Костомарова, Марка Вовчка, О. Стороженка, Д. Мордовця, І. Франка, М. Старицького, О. Левицького, О. Маковея, А. Чайковського, А. Кашенка, В. Будзиновського, Ю. Опільського, К. Гриневичевої, О. Назарука, Г. Хоткевича” [7, 17].

У дисертації В. Разживіна визначено, що історична повість 20 – 30-х років ХХ ст. знаходилася в стані активного розвитку, який проявився у кількісному зростанні творів, розширенні тематики, освоєнні нових географічних просторів. Об’єктом дослідження стала сукупність – понад 40 повістей 20 авторів, зокрема твори Г. Бабенка “В тумані минулого”, “Шляхом бурхливим”, В. Бірчака “Проти закону”, С. Божка “Над колискою Запоріжжя”, В. Будзиновського “Гримить”, “Осаул Підкови”, “Під одну булаву”, “Пригоди запорізьких скитальців”, М. Горбаня “Козак і воєвода”, В. Гренджі – Донського “Петро Петрович”, К. Гриневичевої “Шоломи в сонці”, “Шестикрилець”, Ф. Дудка “Стрибожа внука”, Я. Качури “Іван Богун”, Н. Королеви “Сон тині”, І. Крип’якевича “Під прапори Хмельницького”, “Спільними силами, - або ж План майстра Дмитра”, Б. Лепкого “Вадим”, “Каяла”, “Кругіж”, “Орли”, “Сотниківна”, А. Лотоцького “Кужіль і меч”, “Лицар в чорнім оксамиті”, О. Назарука “Роксоляна”, Ю. Опільського “Вовкулака”, “Золотий лев”, “Ідоли пануть”, “Іду на вас”, “Танечниця з Пібасту”, С. Ордівського “Багряний хрест”, Г. Смольського “Олекса Довбуш”, Л. Старицької-Черняхівської “Діамантовий перстень”, В. Таля “Незвичайні пригоди бурсаків”, І. Филипчака “Будівничий держави”, “Дмитро Детько”, “Іванко Берладник”, “Княгиня Романова”, А. Чайковського “Козацька помста”, “На уходах”, “Сонце заходить”, “Богданко”, “Полковник Михайло Кричевський”, “Перед зривом” [8, 2-3]. Цей перелік назв зроблено з метою інформування майбутніх дослідників.

Оперативні можливості художнього пізнання й відображення репрезентує стан розвитку історичної малої прози, даючи уявлення про розмаїття її форм, засобів і прийомів.

Дисертація І. Бабенко про жанрову диференціацію і поетику українського історичного оповідання ХІХ – початку ХХ ст. розвинула й поглибила різноаспектне вивчення співвідношень історичної достовірності та художнього вимислу, жанрової диференціації, поетики і типології художніх текстів з урахуванням авторських світоглядних і естетичних позицій. Об’єктом дослідження стали твори, що увійшли до збірника в чотирьох книгах “Дерево пам’яті” (- К.: Веселка, 1990-1994), до журналів і альманахів “Основа”, “Зоря”, “Степ”, “Літературно-науковий вісник”, історіографічні праці, мемуари, маловідомі й малодоступні раніше архівні матеріали. Були “виділені й охарактеризовані три типи жанрових різновидів – історико-романтичний, історико-реалістичний, історико-синтетичний і сім основних жанрових модифікацій, проведено аналіз різних текстових структур, сюжетно-композиційних побудов, конструкцій наративів, конфліктів, координат конкретики й умовності, варіацій образності, а також багатства лексичних засобів” [9, 19-20].

У дисертації М. Богданової досліджені жанрово-стильові особливості історичної малої прози ХХ ст. До наукового обігу введено досі не опрацьований історико-літературний матеріал, який заповнює певні прогалини в історії жанрів, твори Ю. Косача, Н. Королеви, М. Лазорського, з яких знято ідеологічне табу. Збагачено уявлення про еволюційні процеси, типологічні тенденції та рівень художньої цінності “малих форм історичної прози: біографічного і документально-белетристичного оповідань, історичної легенди, історичної новели, історичної притчі” [10, 16].

Еволюцію українського історичного роману 90-х років ХХ ст. простежено в дисертації О. Проценко. Уперше системно проаналізовано романи М. Вінграновського «Северин Наливайко», П. Загребельного «Тисячолітній Миколай», Р. Іваничука «Орда», “Рев оленів нарозвидні”, Р. Іванченко “Отрута для княгині”, О. Лупія “Падіння давньої столиці”, В. Малика “Горить свіча”, “Чумацький шлях”, Д. Міщенко “Бунтівний князь”, О. Пахучого “Тиміш Хмельницький, син Богдана”, “Юрась Хмельниченко”, Р. Федоріва “Срусалим на горах”, “Чудо святого Георгія о Зміє” та ін., визначено здобутки, втрати і перспективи пошуків нового художнього синтезу [11].

Дослідженню провідної тенденції сучасної історичної прози, зокрема поєднанню притчі з історичними жанрами на прикладі творів Вал. Шевчука, присвячена дисертація Г. Полякової. Вона висвітлює прагнення письменника не лише наголосити на конкретно-історичній зумовленості характеру персонажа, а й віднайти в ньому те, що притаманне людям в усі часи, а не тільки властиве певній епосі. І визначає, що превалювання у творчій манері письменника асоціативно-метафоричного способу відтворення достовірних людей та змалювання справжніх осіб сприяло моделюванню історичної конкретики за допомогою алюзій та метафор, інакомовлень і недомовок, натяків, алегорій та символів у романах “На полі смиренному”, “Око прірви”, “Срібне молоко”, “Темна музика сосен”, “Тині зникомі”, “Три листки за вікном”, у повістях “Дерево пам’яті”, “Мор”, “Птахи з невидимого острова”, “Початок жаху”, “Сповідь”, “У пашу дракона”, у деяких оповіданнях [12].

І досвідчені, і молоді науковці переконалися, що майстри слова потребують розуміння не тільки у виявленні рівня й точності відбиття минулого в їхніх творах, а і з’ясування їхнього сприяння плину та сенсу історії, що лівова частка письменницької історіософії залишилася нез’ясованою й досі та потребує нових досліджень.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
2. Ніколаєнко В. М. Історичні романи Раїси Іванченко про давню Русь. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Запорізький держ. ун-т. – Запоріжжя, 2002. – 19 с.
3. Домалега І. М. Жанрово-стильові особливості історичних романів Д. Міщенка про добу VI – VII ст. н.е. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Кіровоградський держ. ун-т. ім. В. Винниченка – Кіровоград, 2007. – 19 с.
4. Горбач Н. В. Історична проза Юрія Мушкетика. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Запорізький держ. ун-т. – Запоріжжя, 2002. – 19 с.
5. Сагайдак Т. О. Художня інтерпретація козацтва в українських історичних романах першої половини XX ст.. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Херсонський держ. ун-т. – Херсон, 2008. – 20 с.
6. Шевченко В. Ф. Українська історична поема XIX – початку XX століть. Концепція історизму, жанрова специфіка, шляхи розвитку. Дисертація доктора філолог. наук: 10.01.01. – українська література. – К.: 1997. – 354 с.
7. Ганюкова К. О. Еволюція історичної повісті в українській літературі XIX – початку XX ст.. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Дніпропетровський націон. ун-т. – Дніпропетровськ, 2003. – 19 с.
8. Разживін В. М. Жанрово-стильові особливості української історичної повісті 20-30-х років XX ст.. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Дніпропетровський націон. ун-т. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.
9. Бабенко І. Д. Жанрова диференціація і поетика українського історичного оповідання XIX – початку XX ст.. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Дніпропетровський націон. ун-т. – Дніпропетровськ, 2005. – 20 с.
10. Богданова М. М. Жанрово-стильові особливості української історичної малої прози XX ст. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Херсонський держ. ун-т. – Херсон, 2007. – 18 с.
11. Проценко О. А. Еволюція українського історичного роману 90-х років XX ст.. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Запорізький держ. ун-т. – Запоріжжя, 2001. – 19 с.
12. Полякова Г. О. Притча та притчевість в історичній прозі Валерія Шевчука. Автореферат дис. канд. філолог. наук: 10.01.01 – українська література. Херсонський держ. ун-т. – Херсон, 2005. – 20 с.

УДК: 811. 111 ' 42 ' 221. 5

## ТЕЛЕОЛОГІЧНО ОБУМОВЛЕНА СЕМІОТИЗАЦІЯ ДІЙСНОСТІ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЦІЛЬНОСТІ УНІВЕРСУМУ (НА МАТЕРІАЛІ АНГЛОМОВНОГО ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ДИСКУРСУ)

Шевченко О.І., к. філол. н., доцент

*Запорізький національний університет*

У статті обґрунтовуються теоретичні засади дослідження телеологічно обумовлених складових смислу сучасного англомовного публіцистичного дискурсу.

*Ключові слова:* телеологія, мотив, дискурс, текст, інтенція, смисл, семіозис, дійсність, універсум.

Шевченко А.И. ТЕЛЕОЛОГИЧНО ОБУСЛОВЛЕННАЯ СЕМИОТИЗАЦИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ КАК ОТРАЖЕНИЕ ЦЕЛЬНОСТИ УНИВЕРСУМА (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛОЯЗЫЧНОГО ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА) / Запорожский национальный университет, Украина

В статье рассматриваются теоретические основы исследования телеологично обусловленных компонентов смысла современного англоязычного публицистического дискурса.

*Ключевые слова:* телеология, мотив, дискурс, текст, интенция, смысл, семіозис, действительность, универсум.

Shevchenko O.I. TELEOLOGICALLY DETERMINED SEMIOTISATION OF REALITY AS THE REFLECTION OF THE WHOLENESS OF THE UNIVERSUM (BASED ON THE MATERIAL OF ENGLISH PUBLICISTIC DISCOURSE) / Zaporizhzhya State University, Ukraine

The article deals with the theoretical bases of analysis of teleologically related components of sense in modern English publicistic discourse.

*Key words: teleology, motive, discourse, text, intention, sense, semiosis, reality, universum.*

“Вербальне з’являється лише тоді, коли невербального недостатньо для взаєморозуміння” [1: 150].

Метою нашого дослідження є виявлення закономірностей лінгвальної актуалізації телеологічно обумовлених складових смислу у англomовному публіцистичному дискурсі. Дослідження виконується із залученням методологічного апарату концептуально-семіотичного аналізу мотиваційних аспектів мовленнєвотворчої діяльності з проекцією на смислоформуючий вплив універсуму як єдиного цілого.

Основними завданнями нашого дослідження є:

а) виявлення лінгвістично релевантних базових чинників антропоцентричного гатунку, які зумовлюють смислоформуючу специфіку селективних процесів при означуванні дійсності у перебігу дискурсивного смислоутворення в англійській мові;

б) встановлення концептуально-семіотичного підґрунтя мовленнєвотворчої доцільності зазначених селективних процедур в англomовному публіцистичному дискурсі як вторинному семіотичному просторі.

Питання мотиваційної основи як рушійної сили мовленнєвотворчої діяльності належить до так званих дифузних за природою аспектів смислу [2: 587], які виявляються у мовленні зазвичай опосередковано і вірогіднісно. Це обумовлено тим, що навіть при щиро задекларованому мотиві власне сам мовець може не усвідомлювати увесь спектр нюансів переплетіння своїх спонукань, потреб, устремлінь в межах своєї мотиваційної бази. У численних наукових роботах, присвячених проблемі смислоутворення, акцентується надзвичайна важливість дослідження нелінійних, дифузних антропоцентричних параметрів мовлення у перебігу смислоутворення [Див. напр.: 3; 4; 5]. В той же час підкреслюється неймовірна складність завдання науково осягнути, систематизувати, формалізувати у вигляді певних закономірностей і алгоритмів те, що часом не усвідомлює сам мовець - лінгвістично релевантні об’єктивно і суб’єктивно обумовлені базові спонукальні міркування мовної особистості, що є підґрунтям актуального, а не формально задекларованого смислу мовленнєвої дії [Див., напр.: 6: 11; 15: 563; 2: 587].

Існують і методологічні перепони щодо досягнення фінальної істини у вигляді вичерпно формалізованого знання. Концепція цільного універсуму, яка залучає вірогіднісні принципи у наукову рефлексію, має наукове обґрунтування у термінах квантової фізики. Це змушує нас визнати неможливість повної формалізації знання [Див., напр.: 7: 557] і сприймати постулат недосяжності фінального осягнення смислу у методологічному сенсі. Проте наявність змістовних лакун у смисловому просторі, на нашу думку, компенсується лінгвістичною і екстралінгвістичною компетенцією мовця, а також апіорною складовою свідомості, яка дозволяє йому у мовленнєвотворчій діяльності здійснювати інтуїтивні, вірогіднісні гіпотетично-дедуктивні операції, залучаючи семіосфери предметно-соматичної дійсності у їх взаємозв’язку в масштабі цілого універсуму. Цю тезу опосередковано підтверджують висновки Е. Бенвеніста щодо цільної реалізації смислу, який є не стільки сумою знаків, а радше виявом стосунків між ними [8: 88]. З одного боку такий підхід уможливує наукове осягнення глибинного і неявного у смислоутворенні, з іншого боку - обумовлює необхідність включення вірогіднісного, інтуїтивного, дифузного у сферу дослідження смислових аспектів мовленнєвотворчої діяльності.

Відповідно до нової постіндустріальної специфіки світосприйняття у фокусі виявляється "внутрішня сторона існування, можливості, які не реалізуються в стандартних ситуаціях, майже невлітими, але такі, що грають суттєву роль у цілісному житті явищ... Уявлення про останні (елементи невизначенності) здобувають вірогіднісний характер" [7: 557]. На нашу думку, зазначена теза надає підстави до включення в сферу наукової лінгвістичної рефлексії дифузних феноменів волевиявлення, оскільки в концептуальній системі постіндустріальної картини світу, яка тільки перебуває у процесі становлення, визнаються принципово суттєвими явища невизначенності, невиявленості, вірогідності.

Доцільність і нагальність зосередження наукових пошуків на неявно виражених вірогіднісних параметрах лінгвістичних феноменів зумовлена тим, що матерія в термінах квантової фізики більше не розглядається як "пасивна субстанція..., їй також властива спонтанна активність" і тому "ми маємо повні підстави говорити про новий діалог людини з природою" [9: 524]. Здається, В.В. Налімов має рацію, коли стверджує, що "Всесвіт постає перед нами як самоусвідомлювана велетенська структура" і настав час визнати той факт, що матеріальний світ наділений здатністю до "слабких форм свідомості" [10: 115], про які говорив ще Платон, розглядаючи світ як сутність з певними ознаками живої істоти [11: 171].

Об’єктом семіотизації у процесі сприйняття дійсності є предмети, живі істоти, події, явища та їх властивості і стосунки, які у сукупності складають зміст утворюваного образу світу внаслідок

перцептивної дії. Значимість (валентність) окремих складових реальності для індивіда визначають його потреби, наміри, цілі, настанови, що обумовлені мотиваційною базою мовця. Мотиваційні чинники залучаються до процесу смислоутворення, коли об'єкти сприйняття, включившись у ситуацію, здобувають нові якості, взаємодіють один з іншим, і стають "атракторами" сприйняття [12: 71]. Образ світу як результат активного світосприйняття є передумовою мотиваційно релевантної каузальної атрибуції в процесі соціальної перцепції [13: 24]. Онтологічна суть феномена каузальної атрибуції у кінцевому рахунку обумовлена смисловими параметрами дійсності, оскільки полягає у приписуванні суб'єктом певних причин та мотивів поведінці інших людей.

Ми розглядаємо мотиваційні і телеологічні параметри смислу як комплементарні, як такі, що є спорідненими феноменом цілепокладання і розмежовуваними ендегенним та екзогенним векторами обумовленості. Якщо мотив формується і реалізується через аналіз і синтез елементів дійсності індивідом (ендегенна векторність), то телеологічний аспект смислу можна радше кваліфікувати через зумовлену універсумом фінальну доцільність, яка ґрунтується на залученні усієї сукупності складових універсуму, включно з неявними, неусвідомленими, вірогіднісними чинниками, які лежать поза межами практичного досвіду мовної особистості (екзогенний вектор).

Явище семіотизації (означування) у нашому розумінні постає одним із проявів психокогнітивної діяльності, яка підкоряється певним телеологічним детермінантам. На нашу думку, мотивація є універсальною категорією мовленнєвої діяльності, що підпорядковує усі її аспекти - лексичні, синтаксичні, семантичні, інтенційні. Безпосереднім проявом мотивації як цілісного явища і найближчої причини діяльності є "активне, небезстороннє відношення живої істоти до різноманітних явищ, як до дрібниць, так і до величких життєвих цілей, що виявляється у вигляді позитивної або негативної оцінки цих явищ і спонукання здійснювати по відношенню до них дії" [6: 10]. Таким чином, мотивація у комунікативній діяльності зумовлює специфіку рецептивних операцій (наприклад, селекцію і категоризацію об'єктів середовища для означування) і продуктивних дій.

Ми виходимо з того, що вербальна субстанція є невіддільною складовою цільного універсуму. Змістовні параметри будь-якого словесного субстрата не можуть адекватно актуалізуватись, якщо не реалізуються закони єдності світу, що інтегрують семіотичний вплив складових універсуму на основі принципу телеологічності, який має прояв у доцільності, вмотивованості об'єктів, явищ або відношень між ними.

Розглянемо наступні тематично об'єднані тексти як відображення єдиної комунікативної ситуації у смисловій єдності певних епізодів і подій, виходячи з тлумачення літературно-художнього дискурсу як вторинної мінісеміотичної системи, побудованої на засадах інтертекстуальності, і враховуючи принципи релятивної цілісності універсуму. Зазначимо, що це відносно завершені у процесуально-смисловому плані фрагменти нарративної субстанції різних але об'єднаних змістовно-фактуальною інформацією текстів, у яких віддзеркалений універсум у єдності вербального, предметно-соматичного, соціально-рольового і психолого-біологічного начал.

Змістовно-фактуальна інформація даних текстів стосується першої зустрічі новообраного президента країни і дійсного прем'єр міністра, який у минулому займав цей пост. Власне соціально-рольові параметри відображеної комунікативної події обумовлюють наявність імплікованої інтриги афективно-вольового (зокрема мотиваційного) плану. Зазначений матеріал розглядаємо як текстуально зафіксований перебіг комунікативної взаємодії, що відбувається у певному середовищі, репрезентованому у предметних (природних та штучних), соціально-рольових, психолого-біологічних та антропоморфних соматичних маніфестаціях. Оскільки ми виходимо з того, що утворення образу світу, фрагменту дійсності, ситуації є результатом чуттєвого цілісного, інтегративного віддзеркалення у людській свідомості [Див., напр. 6: 26], то таке розмежування форм репрезентації дійсності є досить умовним.

Виділимо плани потенційної семіотизації літературно-художньої дійсності, іншими словами, окреслимо структуру її семіотичного простору. Це досить умовно виокремлювані потенційно семіотизовані елементи: а) соматичної реальності, яка маніфестується у живому тілесному субстраті і охоплює соціально-рольові аспекти дійсності (динамічні акціональні параметри реальності, включно з вербальною і комунікативною невербальною поведінкою) і психомоторні семіотично релевантні афективно-вольові і фізіологічно обумовлені властивості індивідуума; б) предметної реальності (нежива природа, фізичне середовище, що має просторово-часові виміри).

Відповідно до завдань лінгвістичного дослідження, ми аналізуємо семіотичний простір через призму вербальної знакової системи, що є невіддільною від соматичної і предметної субстанції як складовою цільного універсуму. Залежно від телеологічних чинників і комунікативних обставин певні висловлення, особливо ті, що претендують на статус декларацій мотивів мовця, екстраполюють свій семіотичний вплив на усю тематично інтегровану семіосферу. У дискурсивно відображеній комунікативній ситуації, з якою співвідносяться її елементи у вигляді комунікативних епізодів і подій, зазначені висловлення мають функцію умовної референційної точки, що інтегрує нарративи тематично споріднених дискурсів.



Такі висловлення ми називаємо інтертекстуальними вербальними семіотичними атракторами, які у вигляді символічного субстрату корелюють з психологічним поняттям "об'єкт сприйняття" [12: 69] і виступають об'єднуючою ланкою усіх семіотизованих елементів відображеного цільного універсуму. Статус семіотичного атрактора є динамічним: висловлення може його здобувати і позбуватися залежно від динаміки системи комунікативних настанов.

Інтертекстуальними вербальними семіотичними атракторами у публіцистичному дискурсі зазвичай виступають обумовлені політичною кон'юктурою програмні заяви, лозунгові висловлення, заклики, декларації щодо соціально-політичних і моральних принципів та напрямів діяльності т. д., смислова актуалізація яких потребує опори на вибіркочу узагальнюючу семіотизацію елементів цільного універсуму. Розглянемо наступне висловлення, репрезентоване у тексті у вигляді прямого цитування у обрамленні орієнтаційних невербальних чинників: *The day after he was anointed, Mr Medvedev made a television statement. Reading from an autocue, and even imitating Mr Putin's voice and style, he declared: "I consider it of utmost importance for our country to keep Vladimir Vladimirovich Putin in the highest post of executive power, the post of head of government of Russian Federation."* [14: 31-32]. Дане вербальне висловлення як семіотичний атрактор корелює з усіма ділянками семіотичного простору, які відображають універсум. Воно як об'єкт сприйняття є інтегративним утворенням, що прямо чи опосередковано репрезентує різні елементи універсуму, споріднені спільністю системних зв'язків і просторово-часових та телеологічних чинників. Смислова значимість даного висловлення виходить за межі суто пропозиційних і формальних параметрів лексико-синтаксичних і інтенціональних побудов і вірогіднісно актуалізується у єдності семіотичних потенцій предметно-просторових і соматичних субстратів універсуму (зокрема у його соціально-рольовій маніфестації).

Додаткові умови, що сприяють актуалізації певних вірогіднісних векторів актуалізації смислу даного висловлення, створює його авторське тлумачення (з підкресленим дистанціюванням від офіційно-директивного прочитання): *The Kremlin line is that the teamwork between Mr Putin as prime minister and Mr Medvedev as president will guarantee stability, creating a good base for more liberal reforms.* [14: 32]. Наведене речення-парафраза вербального семіотичного атрактора виступає у функції інтерпретанти. Але автор/адресант відмежовується від пропозиційного змісту представленого у тексті статті офіційного тлумачення програмного висловлення (вербального семіотичного атрактора), використовуючи фразу *The Kremlin line is...* Потенційна варіативність смислової актуалізації даного висловлення забезпечується також за рахунок вербалізованих авторських міркувань, які залучають до дискурсивного семіозису соціальні складові універсуму: *For all the talk of stability, Russia is in some ways less stable than it was* [14: 32]. Це ініціює у читача/адресата певний асоціативний ряд (який можна окреслити у даному разі лише за допомогою вірогіднісно-гіпотетичних висновків) і провокує критичне ставлення щодо валідності істиностних характеристик висловлення, яке виступає у якості інтерпретанти семіотичного атрактора.

Відштовхуючись від окресленого розуміння поняття "інтертекстуальний вербальний семіотичний атрактор", проаналізуємо телеологічно обумовлені особливості семіотизації базових складових універсуму: відображеної соматичної і предметної реальності. Семіотизація соматичної реальності у дискурсі зазвичай здійснюється у вигляді надання значущості антропоморфним соматичним проявам реальності. Значимість можуть здобувати статичні та динамічні (акціональні) параметри соматичної субстанції дійсності, зокрема:

а) соціально-рольові аспекти реальності (динамічні акціональні характеристики, включно з вербальною і комунікативною невербальною поведінкою);

б) фізіогномічні і психомоторні семіотично релевантні афективно-вольові і фізіологічно обумовлені властивості індивідуума.

У наступному прикладі автор/адресант підсилює започаткований негативний оцінювальний реєстр ситуації і, намагаючись відвести від себе вірогідні обвинувачення в упередженості і забезпечити обґрунтування істиності своїх умовиводів, залучає у дискурсивний наратив додаткову референційну площину у вигляді цитування опосередкованого адресанта: *His (Medvedev's) role as a "successor", he (Kirill Rogov, a political commentator) argues, is not to steal power from Mr Putin, but simply to substitute for him and to look after his place while he is away on a business trip to be head of the government. When Mr Putin decides to return, Mr Medvedev will hand over the keys and receive a due reward for his service* [15: 38]. Власне цитати і їх підбір адресантом також мають семіотичний статус для читача і можуть внаслідок критичного сприйняття зазнавати відмінного адресатного витлумачення - ресеміотизації.

Зміни у соматичній субстанції дійсності - складі учасників відображеної комунікативної ситуації (кадрові перестановки у уряді) як засновки для логічних висновків, набувають статусу знакових явищ: *The line-up confirms that Vladimir Putin is still in control* [15: 36]. Як видно з раніше наведеного і наступних прикладів, для забезпечення політичної коректності особливо значущі у політичному сенсі висловлення автор подає у опосередковано-адресантному референційному плані - у формі цитування: *Olga Kryshstanovskaya, a sociologist who studies the Russian elite, says that Mr Putin is cleansing the siloviki clan*

and getting rid of those who were equal or even senior to him...[15: 38]. Вербальна об'єктивація змістовних параметрів низки семіотичних чинників соматичного плану (перелік кадрових переміщень) виводить на пов'язані з цілепокладанням телеологічні аспекти комунікативної події. Телеологічні параметри події об'єктивуються у вигляді наївно-філософської максими також у формі цитування: - "A tsar does not have colleagues, he has subjects," she says [15: 38], що у свою чергу, на основі синтезу семіотичних складових, дозволяє вивести телеологічні аспекти смислу вербального семіотичного атрактора і комунікативної події загалом на концептуальному рівні. Вважаємо, що окрім власне алюзивного призначення як опосередкованого носія певної інформації, цитування має у даному разі метазнакову функцію, виступаючи опосередкованим додатковим маркером мотиваційної установки автора/адресанта.

Соціально-рольові параметри соматичної реальності можна розглядати з позицій статичності та динаміки. Зазначимо, що у процесі орієнтаційної евалюації віддзеркаленої реальності перш за все увагу привертають, і таким чином зазнають акту семіозису, відхилення від конвенційної (ритуальної) норми, яка є результатом мовчазної угоди (консенсусу). Семіотичне тлумачення мови як "будь-якої комунікаційної системи, що користується знаками, упорядкованими певним чином" [16: 14], надає нам підстави розглядати сукупність звичаїв та ритуалів у термінах семіотики як своєрідну мову.

В межах соціально-рольової семіосфери соматичної реальності особливу символічну значимість здобувають соматично релевантні дії як такі, що є порушенням етикетно-комунікативних максимумів або певним значущим відхиленням від соціально-ієрархічних еталонів. Соціально-рольові аспекти комунікативної події здобувають значимість завдяки порушенню релевантних конвенцій, не виправданню аперцептивних очікувань, відхиленню від еталонних кліше ситуацій, оскільки зміна статусно-рольового розкладу та структури соматичної субстанції універсуму (про які йдеться у публіцистичному матеріалі) передбачає і певні відповідні ритуально-символічні метаморфози. Конвенції соціально-рольового невербального супроводження регламентують іншу ритуально зумовлену і очікувану невербальну поведінку з боку мовців (дійсного президента і прем'єр міністра), семіотично значимий брак якої в даному разі ми спостерігаємо: *Mr Putin sank deep into his chair and spoke (first) to Mr Medvedev, who perched on the edge of his own. If you did not know that Russia has just had a change of president, you would certainly not have guessed it* [14: 36]. Суть зазначеного феномену близька до поняття "мінус-приєм" [16: 66], що на дискурсивному рівні втілює ідею навмисного створення ситуацій не виправданих очікувань.

Змістовні характеристики вербальної знакової системи (зокрема значущі властивості так званої вербальної поведінки) у даній ситуації також зазнають семіотичного впливу архітектоніки єдиного універсуму у координатах відповідності/невідповідності вербальної поведінки соціально-рольовим конвенціям комунікативної взаємодії: *In the first week of Mr of Mr Medvedev's presidency, it was Mr Putin who made the headlines... Mr Putin's speech to the Russian parliament... was little short of a state-of-the-nation address (Mr Medvedev's own such address has apparently been postponed until later in the year)* [14: 38]. Вочевидь, динамічні соціально-рольові акціональні аспекти соматичної реальності, які відповідають змісту поняття "невербальна поведінка" і "вербальна поведінка", мають чітко виражені семіотично значимі властивості і здатні впливати на семантичні параметри вербального семіотичного атрактора у комунікативному процесі.

На відміну від соматичної реальності семіотизація елементів предметної складової універсуму має свої особливості у перебігу дискурсивного смислоутворення з огляду на приписувану їй онтологічну "інертність". Виділяємо статично-просторові і динамічно-просторові властивості предметної реальності. Статично-просторові властивості відповідають статичним аспектам предметної субстанції середовища, яке в даному разі розглядається як певна просторово-часова локалізація сукупності фізичних об'єктів. Необхідно зазначити, що антиномія статичності і динаміки є досить умовною. Виходячи з принципу додатковості, статика і динаміка можуть розглядатися як комплементарні поняття, оскільки статика універсуму як семіотичний феномен є наслідком певного "динамічного стану матерії, який відображає взаємодію даної системи з навколишнім середовищем" [9: 525].

Динамічний стан матерії виявляється у так званих "дисипативних структурах", для яких властивими є нелінійність, нестійкість, флуктуації. Дані поняття виникли в надрах фізики та хімії, але вже вийшли за їх межі і проникли у наші погляди на світ [9: 525]. При дослідженні телеологічних аспектів смислоутворення у дискурсі це особливо важливо усвідомлювати, виходячи зі специфіки людської перцепції, коли перш за все увагу привертають і, як наслідок, зазнають акту семіозису результати динаміки реальності - раптові чи неочікувані зміни (або брак аперцептивно очікуваних змін) дійсності. Наприклад: *Even Mr Putin's critics are impressed by Russia's transformation in the past few years. ... Never before have Russians shopped or travelled so much. Restaurants, megamalls and airports are heaving; streets are choked with foreign cars. Nor is the wealth confined to Moscow; every other city now seems to have a decent hotel, an Italian restaurant and a Hugo Boss store* [17: 25]. Динамічно-просторові аспекти предметного середовища також охоплюють семіотично значимі акціональні параметри дійсності - дії та вчинки з залученням предметно-просторового субстрату реальності, як у наведеному прикладі: *Never before have Russians shopped or travelled so much* [17: 25]. Однак означення часових параметрів дійсності у

наступному прикладі відіграє роль антитези, що нейтралізує семіотичний потенціал предметної складової реальності, спростовуючи пропозиційний зміст наведених висловлень: *Yet the truth is that Russia's economy began its rebound 18 months before he became president* [17: 25].

У наступному аналізованому фрагменті тексту є акцентованими статичні параметри середовища, хоча семіотизації зазнають власне не вони. Ми спостерігаємо інверсійний феномен, коли у вигляді імплікованого умовиводу семіотизується невинуватим антиципаційне очікування конвенційно зумовлених змін у предметній реальності: *Vladimir Putin strode into his old Kremlin office and sat in his old chair opposite Russia's new president, Dmitry Medvedev. This was their first meeting since Mr Putin assumed his new job as prime minister. Yet the setting and body language had not changed at all* [15: 36]. Вербалізований умовивід автора/адресанта стосовно семіотично значимого браку наявних змін у предметній реальності виконує настановчу і дублюючу функцію, підстраховуючи адресатну компетенцію "читати" певним чином предметно-просторовий знаковий код.

Узагальнюючи особливості дискурсивного семіозису як процесу і результату концептуалізації складових дійсності в межах певної тематики, можна зробити висновки стосовно вірогідного мотиваційного підґрунтя індивідуально-авторської специфіки семіотизації дійсності як вияву настановчої спрямованості певного часопису, соціуму, угруповання і т.д. У даному разі простежується негативна тональність семантичного простору дискурсу - семіотизовані елементи реальності зі знаком "плюс" майже неминуче обрамляються семіотизацією таких складових реальності, які мають символічний змістовний потенціал спростування, нівелювання, нейтралізації попереднього знакового ряду. Стандартно це виявляється через посередництво антитези у вигляді означення певного фрагменту дійсності, "мінусові", символічні негативні оцінювальні смислові характеристики якого "нейтралізують" семіотичну репрезентацію дійсності з нейтральною або позитивною евалюацією. Наприклад: *...The tanks on the streets and fighters in the air, (are) ostensibly as a rehearsal for Moscow's military parade on May 9th* [18: 34]. Можна дійти висновку, що селективна специфіка семіотизації автором предметної ділянки дійсності в межах військової семіосфери має символізувати неузгодженість у семантичному просторі певного топосу (у наведеному прикладі: протиріччя у демократичних перетвореннях країни).

На матеріалі тематично і ситуативно споріднених публіцистичних дискурсів, інтегрованих певним вербальним семіотичним атрактором, ми здійснювали аналіз комунікативно релевантних селективних механізмів семіотизації дійсності, що формують характерне співвідношення семіотизованих фрагментів різних семіосфер - "ансамбль кодів", які використовує автор і які "надають певного змісту висловлюванням" [19: 28]. З авторськими настановами і тлумаченнями можна погоджуватись чи ні, це не було предметом нашого дослідження. У фокусі нашої роботи були механізми дискурсивної актуалізації смислу як цілого, похідного від сукупності стосунків між елементами семіотичного простору.

Таким чином, аналізований емпіричний матеріал надає підстави вважати селективні процеси у семіотизації дійсності телеологічно обумовленими і такими, що визначаються афективно узгодженою мотиваційною установкою - "настроєм на певний вплив, готовність відповідати на нього емоційною реакцією" [6: 262]. Мотиваційна установка зумовлює відбір автором мовних знакових засобів (на морфологічному, лексичному, синтаксичному і текстуальному рівні) і немовних, наділяючи знаковим статусом (семіотизуючи) фізичну субстанцію, факти, події (включно з комунікативними, наприклад, цитування), що відображають певні сфери реальності. Оскільки основною функцією рецепторного апарату людини є фіксація трансформацій у зовнішньому подразнику, коли на відміну від статично незмінного середовища реєструється перш за все "різниця" - "зміни у структурі сигналу... , а відсутність різниці не помічається" [20: 23], ми доходимо висновку, що окрім власне лінгвістичної основи, особливості селекції об'єктів семіотизації індивідуумом у процесі світосприйняття мають біологічне і психологічне підґрунтя. Авторська селективна специфіка семіотизації довіклля також впливає на процеси вторинної семіотизації відображеної в тексті (художньої) дійсності адресатом/читачем, обумовлюючи двоступеневу семіотизацію або ресеміотизацію віддзеркаленої реальності.

Подальше дослідження дискурсивного смислоутворення з урахуванням перебігу семіотичних процесів в масштабах цільного універсуму може бути спрямоване на аналіз семіотично релевантних стосунків між складовими семіотичного простору.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Горелов И.Н. Вопросы теории речевой деятельности. Психолингвистические основы искусственного интеллекта / И.Н. Горелов. – Таллин: "Валгус", 1986. – 196 с.
2. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава: Довкілля – К, 2006. – 716 с.
3. Арутюнова Н. Д. Речеповеденческие акты и истинность / Н.Д. Арутюнова // Человеческий фактор в языке: Коммуникация. Модальность. Дейксис. – М.: Наука, 1992. – С. 6 – 39.

4. Воркачев С.Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С.Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64 – 72.
5. Гусев С.С. Смысл возможного. Коннотационная семантика / С.С. Гусев. – СПб.: Алетейя, 2002. – 192 с. – (Тела мысли).
6. Вилюнас В. Психология развития мотивации / В. Вилюнас. – СПб.: Речь, 2006. – 458 с.: ил.
7. Сагатовский В.Н. Картина мира и мир. – "Вызов и ответ" современной культуры / В.Н. Сагатовский // Хрестоматия по философии / сост. П.В. Алексеев. – М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2007. – С. 549 – 563.
8. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М.: Высшая школа, 1974. – 447 с.
9. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса / И. Пригожин, И. Стенгерс // Хрестоматия по философии / сост. П.В. Алексеев. – М.: ТК Велби, Изд-во Проспект, 2007. – С. 520 – 531.
10. Налимов В.В. В поисках иных смыслов / В.В. Налимов. – М.: Прогресс, 1993. – 280 с.
11. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Диоген Лаэртский. – М.: Мысль, 1979. – 620 с.
12. Барабанщиков В.А. Психология восприятия: Организация и развитие перцептивного процесса / В.А. Барабанщиков. – М.: Когито–Центр; Высшая школа психологии, 2006. – 240 с.
13. Залевская А.А. Понимание текста: психолингвистический подход / А.А. Залевская. – Калинин: Калининский государственный университет, 1988. – 96 с.
14. The Economist, December 15th 2007. – P. 31 – 32.
15. The Economist, May 17th 2008. – P. 36 – 38.
16. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
17. The Economist, March 1st 2008. – P. 25.
18. The Economist, May 10th 2008. – P. 34.
19. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ.: М. Гірняк. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
20. Бехтель Э.Е., Бехтель А.Э. Контекстуальное опознание / Э.Е. Бехтель, А.Э. Бехтель. - СПб.: Питер, 2005. - 336 с.: ил.

УДК 811.161.1, 42

## ДЕФІНІЦІЯ КОНЦЕПТУ В СУЧАСНИХ ЛІНГВІСТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

Юрченко О. В., аспірант

*Запорізький національний університет*

Стаття присвячена одному з найпопулярніших термінів сучасної лінгвістики – концепту. В ній актуалізуються основні підходи до проблеми концепту в лінгвістичних дослідженнях останніх десятиліть; синтезуються різні визначення поняття «концепт»; розглядаються питання його структури та можливості моделювання, співвідношення концепту зі значенням мовних одиниць, які його об'єктивують.

*Ключові слова: поняття, термін, концепт, концептосфера, дискурс.*

Юрченко О.В. ДЕФИНИЦИЯ КОНЦЕПТА В СОВРЕМЕННЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЯХ / Запорожский национальный университет, Украина

Статья посвящена одному из наиболее популярных терминов современной лингвистики – концепту. В ней анализируются основные подходы к проблеме концепта в лингвистических исследованиях последних десятилетий; рассматриваются вопросы о его структуре и возможности моделирования, о соотношении концепта и значения языковых единиц, его объективирующих.

*Ключевые слова: понятие, термин, концепт, концептосфера, дискурс.*

Yurchenko O.V. DEFINITION OF CONCEPT IN MODERN LINGUISTIC RESEARCHES / Zaporizhzhya National University, Ukraine.

The article is devoted to one of the most popular terms in a modern linguistics, it is concept. In the article main approaches to the problem of concept in linguistic researches of the latest decades are actualized. Also different definitions the notion of "concept" are produced. The author considers some questions of its structure and opportunities of its modeling, concept's correlation with a meaning of units of language.

*Key words: notion, term, concept, conceptsphere, discourse.*

На сучасному етапі розвитку лінгвістики актуальним є вивчення таких моделей репрезентації знань і уявлень людини про навколишній світ, як картина світу, фрейм, стереотип, архетип, концепт тощо. Найбільш розгорнуті, а нерідко й суперечливі погляди мовознавців супроводжують центральний термін лінгвокультурології – концепт. На сьогодні проблемі відображення об'єктивного світу у концептах присвячено чимало праць як вітчизняних, так і зарубіжних учених. Неабиякий інтерес науковців до концепту породжує слушні зауваження щодо «концептуальної експансії лінгвістики» [16: 45]. Мовознавці сходяться на думці про те, що термін «концепт» слід використовувати для «репрезентації світоглядних, інтелектуальних та емоційних інтенцій особистості, відображених у її творіннях – текстах» [6:181]. Аналізу концептів присвячені праці А. П. Бабушкіна [3], С. Т. Воркачова [4; 5], В. З. Дем'янова [7], В. І. Карасик [8], М. А. Красавського [9], Д. С. Лихачова [10], А. М. Приходька [16], Г. Г. Слишкіна [18], Ю. С. Степанова [19], І. А. Стерніна [20;21] та ін.

Не викликає сумніву той факт, що в 90-х роках ХХ ст. термін «концепт», який увійшов у науковий обіг і співіснував разом із іншими подібними до нього термінами, такими як «лінгвокультурема», «логоепістема», «міфологема» тощо, – виявився найбільш життєздатним. Нерідко його вживають як синонім «архетипу», «прототипу», «стереотипу», «символу», «гештальту» (від нім. Gestalt – цілісна форма, образ, структура) тощо. Імовірно, такі термінологічні розбіжності свідчать про багатогранність природи концепту, складність його структури та своєрідність функцій.

Незважаючи на розмаїття трактувань концепту, методів його дослідження та способів репрезентації, єдиного підходу до розв'язання проблеми концепту не вироблено, відсутнє також його однозначне тлумачення. Виходячи з цього, актуальними лишаються питання структури концепту і можливостей його моделювання, питання про співвідношення концепту зі значенням мовного знака тощо.

Мета нашої статті – зіставити й проаналізувати основні підходи до вивчення концепту, сформулювати власне оптимальне визначення концепту.

У сучасній лінгвістичній науці загальноновизнаними є три основні підходи до розуміння концепту, які базуються на такому положенні: *концепт* – те, що називає зміст поняття, синонім смислу. Прибічники такого підходу (Ю. С. Степанов та ін.) при трактуванні концепту надають перевагу передусім культурологічному аспекту, розуміючи всю культуру як сукупність концептів і відношень між ними. При такому осмисленні терміна «концепт» значення мови експлікується як другорядне, що виступає лише допоміжним засобом.

Представники іншого підходу до аналізу концепту (А. Д. Шмельов [25]) основним засобом формування змісту концепту висувають семантику мовного знака. Із цих самих позицій підходить до трактування концепту М. Ф. Алефіренко, який також постулює семантичний підхід до концепту, розглядаючи його як одиницю когнітивної семантики [1].

На думку прихильників третього підходу (Д. С. Лихачов [10] та ін.), концепт є результатом зіткнення значення слова з особистим і загальнонародним досвідом людини, тобто посередником між словами і дійсністю. Спільним для трьох підходів є утвердження безперечного зв'язку мови і культури, а розходження зумовлені різним баченням значення мови у формуванні концепту. Об'єкти світу стають «культурними об'єктами лише тоді, коли уявлення про них структуруються етномовним мисленням у вигляді певних «квантів» знання – концептів» [5, ел. рес.]. Визначаючи важливість кожного з підходів до розуміння концепту, найбільш актуальним для нашого дослідження ми вважаємо третій підхід.

Незважаючи на те, що термін «концепт» міцно утвердився в сучасній лінгвістичній науці, він до цього часу не має однозначного тлумачення. Згідно з різними дефініціями, концепт – це «знання людини про дійсність в її елементах і перспективах» [14: 120]; *концепт* – це те, що «реконструюється через своє мовне вираження і позамовні знання» [22: 97]; *концепт* – «відомості про те, що індивід знає, думає, уявляє про об'єкти» [12: 241]; *концепт* – це будь-яка дискретна одиниця колективної свідомості [5, ел. рес.] тощо. Як видно з наведених вище визначень, найбільш послідовно виокремлюються в концепті властивості знання, оцінки, культури і психіки, які й беруться за основу в тій чи іншій дефініції.

Найбільш послідовно науковці обстоюють розуміння концепту як етнокультурного утворення або етноконцепту [17]. Ця модель базована на усвідомленні того значення, яке має національна культура в житті соціуму і відображає уявлення про те, що концепт є точкою перетину світу культури й індивідуальних смислів.

Привертає увагу слушне визначення концепту Й. А. Стерніним: «*концепт* – одиниця концептосфери, тобто упорядкованої сукупності одиниць мислення народу, яка містить у собі всі ментальні ознаки того чи іншого явища, що відображені свідомістю народу на даному етапі його розвитку і забезпечує осмислення дійсності» [20: 65]. Проте таке визначення не є вичерпним і породжує ряд запитань, напр.: – Що слід розуміти під «одиницею мислення народу»? – Скільки таких одиниць утворюють сукупність? Чому саме на даному етапі розвитку, адже мовномисленнєва діяльність народу формує концепти «Бог», «людина», «добро», «час» тощо упродовж тисячоліть, і сучасне осмислення таких «вічних», на нашу думку, концептів завжди підлягає ретроспекції хоча б задля того, щоб визначити інші перспективи їх розвитку?

Тому таке визначення потребує уточнення: *концепт* – це складова одиниця концептосистеми (семантичної моделі головних світоглядних понять), яка об'єктивується в слові, мові у формі чуттєвих та мислительних ознак того чи іншого явища дійсності і репрезентує ці ознаки через текст як ментальні, історичні та етнічні знаки у свідомості народу.

Різноманітні визначення концепту породжують також розмаїття їх класифікацій, напр.:

- тематична: сюди відносять емоційні [9], навчальні [23], текстові [18] концепти тощо;
- дискурсивна: концепти педагогічного, релігійного [8], політичного [24] дискурсів тощо.

Концепти, орієнтовані на своїх носіїв, утворюють індивідуальні (персональні, авторські), макрогрупові, етнічні і загальнолюдські концептосфери. Виходячи з приналежності до національної концептосфери, вони можуть бути особистими, віковими і загальнонаціональними.

Вагомий внесок у розбудову поняття «концепт» зроблено М. Шварц. На думку дослідниці, мовну концептосферу складають «концепти-категорії і концепти-символи (або ідіоконцепти)» [цит. за: 16: 82]. Категоріальні концепти вербалізуються як лексичними, так і граматичними засобами; культурні ж – лише лексичними, оскільки їм притаманний характер субстанції, яка, у свою чергу, може осмислюватися і конкретно, і абстрактно.

Цілком слушною є типологія концептів в аспекті когнітивної семантики, що представлена опозицією «універсальність-специфічність» [16]. Універсальні концепти неоднорідні: до їх складу входять як категорійні, так і ментальні утворення. Окремі концепти цього типу іноді називають надконцептами на тій основі, що в певних дискурсах вони здатні створювати своєрідне замкнене коло. Наприклад: у релігійному дискурсі такими одиницями вважаються концепти *Бог, душа, надія, віра, любов* тощо [2]. Інколи універсальні концепти об'єктивуються в триєдиному режимі, напр.: *віра – надія – любов*. Специфічні концепти співвідносяться з певними сферами – соціальною, етнічною, професійною, природничо-географічною тощо. Наприклад, концепти *пунктуальність, правда, закон, толерантність, степ, пороги, Великий Луг* по-різному оцінюються в різних соціальних, етнічних і професійних сферах.

Чимало дослідників визнають наявність у концептів певної структури, яка також є основою для їх класифікації. На думку Й. А. Стерніна [21], внутрішня організація концепту не може трактуватися як жорстка структура, подібна до значення слова, пов'язаного з активним динамічним значенням концепту в процесі мислення.

Й. А. Стернін виокремлює три структурні типи концептів: однорівневий, багаторівневий і сегментний. До складу однорівневого концепту увіходить лише чуттєве ядро, фактично – один базовий шар. Таку структуру, на думку дослідника, мають багато концептів у свідомості дитини. Багаторівневий концепт містить, як правило, декілька когнітивних шарів, які різняться ступенем абстракції, відображеному в них, і послідовно нашаровуються на базову основу. Сегментний концепт являє собою базовий чуттєвий шар, оточений кількома сегментами, рівноправними за ступенем абстрагованості. Як приклад сегментного концепту Й. А. Стернін описує концепт «*толерантність*» [21: 59 – 60].

Більш переконливою і виваженою, на нашу думку, є концепція Ю. С. Степанова, який також підтверджує «шарувасту» будову, а різні шари формуються як результат, «осадок» культурного життя різних епох. Дослідник виокремлює в структурі концепту три компоненти: активний шар, пасивні шари і внутрішню форму. Активний шар є основною концептуальною ознакою, відомою кожному культурному носієві і значущою для нього. Пасивні шари являють собою додаткові ознаки, актуальні для окремих груп представників тієї чи іншої мовної культури. Внутрішня форма концепту, на відміну від попередніх двох компонентів, відкривається лише фахівцям, а для звичайних носіїв мовної культури вона існує опосередковано, як основа, на якій виникли і тримаються інші шари значень [19: 3]. У більш широкому розумінні структуру концепту вчений формує у вигляді кола, у центрі якого міститься основне поняття, ядро концепту, а на периферії знаходиться все те, що додано культурою, традиціями, колективним і особистим досвідом. Таке моделювання концепту, на нашу думку, є фундаментальним, оскільки Ю. С. Степанов будує свою теорію послідовно, не перекреслюючи, а розвиваючи визнане і апробоване лінгвістами впродовж двох століть вчення В. фон Гумбольдта і О. О. Потебні про внутрішню форму слова.

З метою більш переконливого тлумачення структури концепту дослідники нерідко використовують засоби образності, зокрема метафори. Так наприклад, З. Д. Попова [15] метафорично репрезентує концепт у вигляді хмари, Й. А. Стернін [20] – у вигляді плоду. С. Т. Воркачев [4] називає концепт «парасольковим» терміном тощо. При цьому будь-яка метафоричність все-таки призводить до визнання в концепту так званого базового шару, який Й. А. Стернін визначає як чуттєвий образ, що кодує концепт як мисленнєву одиницю в універсально-предметному коді з деякими додатковими концептуальними ознаками [21: 58].

Наявність додаткових концептуальних ознак притаманна багатьом складним концептам, у яких ці ознаки нашаровуються на базову основу. Визнання концепту «багатомірним ідеалізованим формоутворенням» є причиною того, що багато лінгвістів виокремлюють у структурі концепту три складові: понятійний, образний і ціннісний субстрати. Понятійний субстрат концепту, на думку більшості дослідників, є визначальним. Цей елемент формується фактичною інформацією про реальний або уявлюваний об'єкт, який служить основою для утворення концепту. На думку Г. Г. Слишкіна, до понятійної складової концепту слід віднести також виокремлені Ю. С. Степановим шари [18, ел. рес.].

Образна складова культурологічного концепту пов'язана зі способом пізнання дійсності. На відміну від понятійної, вона не завжди повністю підлягає рефлексії. Образний бік концепту складають усі наївні уявлення, закріплені в мові, внутрішні форми слів, які служать для вираження цього концепту, стійкі мисленнєві картини [18, ел. рес.].

Ціннісна складова є не менш важливою: «саме ціннісний принцип лежить в основі культури, а концепт, у свою чергу, служить її дослідженню» [11: 42]. У той же час для ментальних концептів ціннісний компонент не є специфічним, оскільки він притаманний будь-якому ментальному утворенню, що віддзеркалює духовне життя людини [18, ел. рес.].

Формальною характеристикою культурологічного концепту, на думку дослідників, є так звана «номінативна щільність» – наявність у мові цілого ряду засобів його реалізації, що безпосередньо пов'язано з релевантністю, важливістю цього концепту в очах лінгвокультурного соціуму, з практичною або теоретичною цінністю явища, відображеного в його змісті. Іншим виявом релевантності змісту культурологічного концепту вважають його «переживаність»: здатність при влученні у фокус свідомості інтенсифікувати духовне життя людини [5, ел. рес.]. У зв'язку з цим усередині семантичних гнізд виділяються концепти різного плану значущості, особливий інтерес серед яких, на думку С. Г. Воркачова, викликають парні концепти, так звані «семантичні дублети»: «щастя - блаженство», «любов - милість», «справедливість - правда», «свобода - воля», «честь - гідність», «природа - життя», «природа - екологія» тощо, де етноспецифічна маркованість закріплена переважно за другими членами пари.

Ідея подвійного імені концепту через опозицію представлена в дослідженнях Н. А. Погребної. Дослідниця аналізує антонімічний концепт «друг-ворог» як такий, що ґрунтується на філософії культури і актуалізується не лише в одному слові через змістові форми, образ, поняття, символ, з одного боку, а також через дзеркальне відображення понять [13: 67] – з іншого. Переконливою є також опозиційність концепту «жива-нежива природа», «життя-смерть», «білий-чорний», «добро-зло» тощо. А. М. Приходько кваліфікує їх як антиконцепти. «Існування в лінгвокультурі концептуальних пар і концептуальних трійок свідчить про те, що об'єктивація концепту – це процес, у якому одна ментальна одиниця актуалізується через іншу, бо концепт не існує сам по собі, а є інтегрованим у систему собі подібних». [16: 108].

Отже, в лінгвістичній науці останніх десятиліть окреслилася тенденція до розширення змісту «концепту», його наповнення додатковими властивостями. Концепт спочатку реалізується як «культурологічний концепт», далі – як «лінгвокультурний» і нарешті – «лінгвоконцепт», який використовується для визначення поняття, уявлення, значення, образу. Утвердження цього терміна в лінгвістиці розкриває широкі горизонти для дослідження загальнолюдських і національних форм мислення, які об'єктивуються в слові, передусім розмовному та літературному, для аналізу ідіостилю письменника тощо.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Алефиренко Н.Ф. Спорные проблемы семантики / Н. Ф. Алефиренко. – М.: Гнозис, 2005. – 326 с.
2. Арутюнян Н. Л. Понятие «сверхконцепт» / Н. Л. Арутюнян // Vita in Lingua: К юбилею профессора С. Г. Воркачева. сб. ст. – Краснодар: Атриум, 2007. – С. 11 – 18.
3. Бабушкин А.П. Общеязыковые концепты и концепты языковой личности / А. П. Бабушкин // Вестник ВГУ. – сер. 1.: Гуманитарные науки. – Воронеж, 1997. – № 2. – С.114 – 118.
4. Воркачев С. Г. Концепт как «зонтиковый термин» / С. Г. Воркачев // Язык, сознание, коммуникация. – М., 2003. – Вып. 24. – С. 5 – 12.

5. Воркачев С. Г. Культурный концепт и значение. Режим доступа: <http://kubstu.ru/lingvoconcept/inde/htm>.
6. Грузберг Л. А. Концепт // Стилистический энциклопедический словарь русского языка; под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 181 – 184.
7. Демьянков В.З. Понятие и концепт в художественной литературе и научном языке / В. З. Демьянков // Вопр. филологии. – 2001. – № 1. – С. 35 – 47.
8. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
9. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах / Н. А. Красавский. – Волгоград: Перемена, 2001. – 495с.
10. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология. М.: Akademia. – 1997. – С. 280 – 287.
11. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: учебное пособие / В. А. Маслова. – Минск: Тетра Системс, 2004. – 256 с.
12. Павиленис Р. И. Проблема смысла современный логико-философский анализ языка / Р. И. Павиленис. – М.: Мысль, 1983. – 286 с.
13. Погребная Н. А. Антонимический концепт ‘друг – враг’ и ‘friend – enemy’ / Н. А. Погребная // Инновации в образовании.– 2005. – № 4. – С. 67 – 75.
14. Полюжин М. М. Функціональний і когнітивний аспекти англійського словотворення / М. М. Полюжин. – Ужгород: Закарпаття, 1999. – 240 с.
15. Попова З. Д. Введение в когнитивную лингвистику: учебное пособие / З. Д. Попова. – Кемерово: Комплекс «Графика», 2004. – 146 с.
16. Приходько А. М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А. М. Приходько. – Запоріжжя: Прем'єр, 2008. – 332 с.
17. Слухай Н.В. Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології / Н. В. Слухай. – К.: ВПЦ «Київський ун-т», 2005. – 167 с.
18. Слышкин Г. Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе. – Режим доступа: <http://www.vspu.ru/~axiology/ggs.htm/>
19. Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект» (К основаниям сравнительной концептологии) / Ю. С. Степанов // Изв. РАН. сер.: Лит и яз. – М., 2001. – № 1. – С. 3 – 11.
20. Стернин И. А. Когнитивная интерпретация в лингвокогнитивных исследованиях / И. А. Стернин // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. – № 1. – С. 65 – 70.
21. Стернин И. А. Методика исследования структуры концепта / И. А. Стернин // Методологические проблемы когнитивной лингвистики: научное издание; под ред. И. А. Стернина. – Воронеж: ВГУ, 2001. – С. 58 – 65.
22. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М.: Школа «ЯРК», 1996. – 286 с.
23. Толочко О. В. Образ как составляющая концепта ШКОЛА / О. В. Толочко // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики: сб. научн. тр. – Волгоград: Перемена, 1999. – С. 178 – 181.
24. Шейгал Е. И. Семиотика политического дискурса / Е. И. Рейган. – М.: Гнозис, 2004. – 326 с.
25. Шмелев А. Д. Русский язык и неязыковая действительность / А. Д. Шмелев. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 496 с.



УДК .....

## ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ У “ВІСНИК ЗАПОРІЗЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ” ЗА ФАХОМ “ ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ”

Іваненко В.А., д. філол. н., професор

*Запорізький національний університет*

До друку будуть прийматися лише наукові статті, де присутні такі необхідні елементи  
(п.3 Постанови президії ВАК України № 7 – 05 / 1 від 15 січня 2003 р.):

- **Постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями ;
- **Аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор ;
- **Виділення невирішених раніше частин загальної проблеми**, котрим присвячується дана стаття ;
- **Формулювання цілей статті** (постановка завдання) ;
- **Виклад основного матеріалу дослідження** з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів ;
- **Висновки з даного дослідження і перспективи** подальших розвідок у даному напрямку.

### 1. МАКЕТ СТОРІНКИ

Для оригінал-макета використовується формат А4 з такими полями:

Верхнє та нижнє поля – 2 см, ліве поле – 2 см, праве поле – 3 см.

Шрифт набору – Times New Roman.

У разі необхідності для шрифтових виділень у таблицях і рисунках дозволяється застосовувати шрифт Courier New (наприклад, для ілюстрації текстів програм для ЕОМ). Для стилістичного виділення фрагментів тексту слід вживати начертання *курсив*, **напівжирний**, *напівжирний курсив* зі збереженням гарнітури, розміру шрифту та інтервалу абзаца.

Гарнітури, розміри шрифтів та начертання:

- 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, УДК, авторів, виносок, посилань, підписів до рисунків та надписів над таблицями: Times New Roman, – 10 пт,
- d) для анотацій, ключових слів -9 пт.

Інтервал між абзацами – 6 пт, міжрядковий інтервал – одинарний.

### 2. ТИПОГРАФСЬКІ ПОГОДЖЕННЯ ТА СТИЛІ

УДК набирається в першому рядкові сторінки і вирівнюється за лівим краєм. Заголовок статті набирається у наступному за УДК рядкові і вирівнюється посередині. Потім указують: прізвища, ініціали авторів, їх посади, учені ступені, звання, нижче - *місце роботи* (*курсивом*). Далі розташовуються анотації українською, російською, англійською мовами і ключові слова (також трьома мовами). Анотації повинні також містити: прізвища, ініціали авторів, назву статті, місце їх роботи або навчання.

**Початок абзаца** основного тексту виділяється збільшеним інтервалом між абзацами і **не виділяється відступом або пустим рядком**.

Усі ілюстрації мають бути оригінальними рисунками або фотографіями. Фотографії скануються у 256 градациях сірого. Усі ілюстрації розташовуються у відповідних місцях тексту статті (по можливості угорі сторінки) і повинні бути послідовно пронумеровані: Рис. 1, Рис. 2,... (слід вживати арабську нумерацію).

Ілюстрації, так само як і підписи до них, вирівнюються на середину рядка (за виключенням невеликих рисунків – не більш 7 см, які можуть розташовуватися по декілька в ряд).

Усі таблиці розташовуються у відповідних місцях тексту (по можливості угорі сторінки) і повинні бути послідовно пронумеровані: Таблиця 1, Таблиця 2, ... (слід використовувати арабську нумерацію). Надписи розташовуються над таблицями.

Кожен рисунок та надписи до нього включаються до тексту публікації у вигляді одного графічного об'єкта з необхідним обтіканням і, при потребі, прив'язаним до тексту. Створення графічного об'єкта може здійснюватися будь-яким графічним редактором у форматі BMP файлів.

Виконання рисунків засобами Microsoft Word здійснюється через використання команд панелі "Рисование". Підписи здійснюються командою "Надпись". Усі графічні компоненти рисунка і надписи об'єднуються командою "Группировать" (меню "Действия" на панелі "Рисование") і повинні мати необхідне обтікання.

Посилання на літературні джерела подаються у квадратних дужках і послідовно нумеруються (слід використовувати арабську нумерацію) у порядку появи виноски в тексті статті. Перелік літературних джерел розташовується в порядку їх нумерації, в останньому розділі статті з підзаголовком **ЛІТЕРАТУРА**.

### 3. СТИЛІСТИЧНІ ПОГОДЖЕННЯ

- Не допускається закінчення сторінки одним або декількома пустими рядками, за винятком випадків, спричинених необхідністю дотримання попереднього пункту (висячі підзаголовки і початок абзаца) та кінця статті.
- Не допускається починати сторінку незакінченим рядком (переноси в останньому рядкові заборонені).
- Не дозволяється підкреслювання в заголовках, підписах і надписах.
- Слід дотримуватися правила про мінімальні зміни в шрифтовому та стильовому оформленні сторінки для того, щоб максимально уникнути різномірності макета і зберегти єдиний стиль журналу.
- Не допускається часте використання виносок (виноска повинна розглядатися як виняток і вживатися тільки у випадку дійсної необхідності).
- Ілюстрації мають бути підготовані та масштабовані таким чином, щоб розміри букв тексту на ілюстраціях не перевищували розмір букв основного тексту статті більш ніж на 50%.
- Сторінки тексту статті слід пронумерувати.
- На етикетці дискети треба обов'язково вказувати прізвище, ініціали автора, імена файлів.
- На дискеті повинно бути **два файли**:
  - ✓ **перший** - із текстом статті та анотацій з ключовими словами,
  - ✓ **другий** - із відомостями про авторів (прізвище, ім'я, по батькові; посада; вчений ступінь; учене звання; місце роботи або навчання; адреса електронної пошти; дом. адреса; номери контактних телефонів).

### 4. ДЛЯ ОПУБЛІКУВАННЯ СТАТТІ АВТОРУ НЕОБХІДНО ПОДАТИ ДО РЕДАКЦІЇ ЗБІРНИКА:

1. Роздрукований текст статті з анотаціями та ключовими словами.
2. Відомості про авторів.
3. Витяг з протоколу засідання кафедри або факультету.
4. Зовнішню рецензію.
5. Дискету з текстом статті, анотацій, ключовими словами та відомостями про авторів.
6. Лист-клопотання (для співробітників сторонніх організацій) на ім'я ректора ЗНУ з проханням опублікувати статтю.

*Адреса редакції*: Україна, 69600, м. Запоріжжя, МСП-41, вул. Жуковського, 66

*Довідки за телефонами*: (061) 289-12-75 – відповідальний редактор

(061) 289-12-26 – редакція збірника (IV корпус, кімн. 323)

*Адреса електронної пошти*: [sveta@zsu.zp.ua](mailto:sveta@zsu.zp.ua)

Для нотаток

Збірник наукових статей

*Вісник Запорізького національного університету*

*Філологічні науки*

*№ 2, 2008*

Технічний редактор *С.О.Борю*

Верстка, дизайн-проробка, оригінал-макет і друк виконані  
у видавництві Запорізького національного університету  
тел. (061) 224-42-47

Підписано до друку 27.05.2009. Формат 60 × 90/8.

Папір Data Copy. Гарнітура “Таймс”.

Умовн.-друк. арк. 34,5. Обл.-вид. арк. 44,3.

Замовлення № 86. Наклад 100 прим.

---

Запорізький національний університет  
69600, м. Запоріжжя, МСП-41  
вул. Жуковського, 66

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи  
до Державного реєстру видавців, виготівників  
і розповсюджувачів видавничої продукції  
ДК № 2952 від 30.08.2007